

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТИКА»

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 1, 2024



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

УДК 78:378.1

Головний редактор:

Сверлюк Ярослав Васильович, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Члени редакційної колегії:

Буцяк Вікторія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Джус Оксана Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри професійної освіти та інноваційних технологій, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Клепар Марія Василівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Лупаренко Світлана Євгенівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Україна

Обух Людмила Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила», Україна

Потапчук Тетяна Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Прокопчук Вікторія Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Цюлюпа Наталія Леонідівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Реда Яціне (Reda Jacynė), доктор соціальних наук (освіта), доцент, Університет Клайпеди (Klaipėda University), Литва

Засновано у 2022 році. Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1742 від 23.05.2024 року.

Періодичність видання: 6 разів на рік.

Затверджено до друку та поширення через мережу інтернет відповідно до рішення Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол від 26.06.2024 р. № 1).

Матеріали друкуються мовою оригіналу. Відповідальність за добір і викладення фактів несуть автори. Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Офіційний сайт видання:
<https://journals.rshu.rivne.ua/index.php/art>

ЗМІСТ

<i>Балабан О. І., Гумінська О. О.</i> МЕТОДИ АКТИВІЗАЦІЇ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
<i>Білоусенко І. В., Васяк В. А., Рехліцька А. Є.</i> ОЦІНКА ВПЛИВУ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ НА ПРОЦЕС ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ: ВИВЧЕННЯ СУЧАСНИХ СТРАТЕГІЙ ТА МЕТОДИК.....	13
<i>Гумінська О. О., Тарківська-Нагиналюк О. Д.</i> ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КАНОНІВ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	19
<i>Гуцал А. С., Крусь О. П.</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ.....	26
<i>Залюбівець С. М., Гумінська О. О.</i> МЕТОДИ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ ДМШ.....	32
<i>Каланча О. Д., Корейчук М. П., Крусь О. П.</i> БУКОВИНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	38
<i>Крижановська Т. І., Користятинець А. О.</i> РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАСОБАМИ РЕГІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	43
<i>Крижановська Т. І., Корейчук М. П., Колядич О. Ві.</i> ІСТОРІЯ КОБЗАРСТВА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ БАНДУРИСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ.....	48
<i>Мельничук С. Ф.</i> БАГАТОШАРОВІСТЬ МУЗИЧНОЇ ПАЛІТРИ В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ НАРОДНОЇ ТА СВІТОВОЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ.....	53
<i>Овсіюк Н. М., Прокопюк Л. В., Сметана О. П.</i> ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОТЕХНІЧНОГО ЗАПИСУ СПІВАКІВ ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ У ФОРМАТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СУПРОВОДУ.....	57
<i>Палаженко О. П., Нярба Р. В.</i> ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЯК ОСНОВНИЙ СКЛАДНИК ФОРМУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ.....	62
<i>Піддубник В. В.</i> ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПРОГРЕС У МУЗИЧНІЙ ГАЛУЗІ, ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОФЕСІЙНУ КОНЦЕПЦІЮ СТВОРЕННЯ МУЗИКИ.....	68
<i>Потапчук Т. В.</i> ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОТРЕБ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	75
<i>Прокопчук В. І.</i> ГУМАНІСТИЧНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ГЕРМАНА ЖУКОВСЬКОГО ЯК ДУХОВНА КОНСТАНТА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА.....	80
<i>Сварицевич В. М., Сварицевич І. Л.</i> ТВОРЧО-РОЗВИВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОЇ ПІСНІ В ДОШКІЛЬНОМУ ВИХОВАННІ.....	89
<i>Ужинський М. Ю., Рокіщук І. І., Маринін Р. І.</i> DSP-РЕВЕРБЕРАТОР: ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН ДЛЯ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ.....	94
<i>Фарина Н. П., Івченко Г. А.</i> ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА І ДИНАМІКА.....	100

Харитон І. М.

СМИСЛИ САКРАЛЬНОГО В КУЛЬТОВІЙ СПІВАЦЬКІЙ ОБРЯДОВСТІ
УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я.....105

Швидкіє Г. Р., Швидкіє М. Л., Івченко Г. А.

РОЛЬ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ
ДУХОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ СПІВАКА.....111

CONTENTS

<i>Balaban O., Huminska O.</i>	
METHODS OF ACTIVATING THE PERCEPTION OF MUSIC BY YOUNGER SCHOOL STUDENTS IN MUSICAL ART LESSONS.....	7
<i>Bilousenko I., Vasyak V., Rekhlytska A.</i>	
ASSESSMENT OF THE IMPACT OF DISTANCE EDUCATION ON THE PROCESS OF TRAINING FUTURE CHOREOGRAPHERS: STUDY OF MODERN STRATEGIES AND METHODS.....	13
<i>Huminska O., Tarkivska-Nagynaliuk O.</i>	
PRACTICAL ASPECTS OF LEARNING THE CANONS BY FUTURE TEACHERS OF MUSIC.....	19
<i>Hutsal A., Krus O.</i>	
CREATIVE ACTIVITIES IN MUSIC LESSONS IN PRIMARY SCHOOL.....	26
<i>Zaliubivets S., Huminska O.</i>	
METHODS OF DEVELOPING TECHNICAL SKILLS OF PLAYING PERCUSSION INSTRUMENTS FOR BEGINNERS.....	32
<i>Kalancha O., Koreychuk M., Krus O.</i>	
DEVELOPMENT OF MUSICAL SKILLS OF YOUNGER SCHOOL STUDENTS THROUGH THE USE OF BUKOVINIAN FOLKLORE.....	38
<i>Kryzhanovska T., Korystiatynets A.</i>	
DEVELOPMENT OF ARTISTIC COMPETENCE OF HIGH SCHOOL STUDENTS BY MEANS OF REGIONAL ART.....	43
<i>T. Kryzhanovska T., Koreychuk M., Koliadych O.</i>	
THE HISTORY OF KOBZARISM AS A MEANS OF DEVELOPING THE COGNITIVE INTEREST OF BEGINNING BANDURA PLAYERS AT A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL.....	48
<i>Melnychuk S.</i>	
THE MULTI-LAYER OF THE MUSICAL PALETTE IN THE CONTEXT OF THE INTERPETRATION OF FOLK AND WORLD CLASSICAL MUSIC.....	53
<i>Ovsiiuk N., Prokopyuk L., O. Smetana O.</i>	
FEATURES OF SOUND RECORDING OF POP SINGERS IN THE FORMAT OF INSTRUMENTAL ACCOMPANIMENT.....	57
<i>Palazhenko O., Nyarba R.</i>	
PEDAGOGICAL CONDITIONS AS THE MAIN COMPONENT OF THE FORMATION OF INSTRUMENTAL AND EXECUTIVE TRAINING OF TEACHERS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF THE ARTISTIC DIRECTION.....	62
<i>Piddubnyk V.</i>	
TECHNOLOGICAL PROGRESS IN THE MUSIC INDUSTRY AND ITS IMPACT ON THE PROFESSIONAL CONCEPT OF MUSIC CREATION.....	68
<i>Potapchuk T.</i>	
FORMATION OF THE ARTISTIC AND AESTHETIC NEEDS OF HIGHER EDUCATION ACQUIRES BY THE MEANS OF CHOREOGRAPHIC ART.....	75
<i>Prokopchuk V.</i>	
HUMANISM IN THE CREATIVE WORK OF HERMAN ZHUKOVSKY AS A SPIRITUAL CONSTANT OF PROFESSIONAL TRAINING FOR FUTURE MUSIC EDUCATORS.....	80
<i>Svaritseych V., Svaritseych I.</i>	
CREATIVE AND DEVELOPMENTAL POTENTIAL OF MODERN SONG IN PRESCHOOL EDUCATION..	89
<i>Uzhynskiy M., Rokishchuk I., Marynin R.</i>	
DSP-REVERB: SOUND DESIGN FOR POPULAR MUSIC.....	94
<i>Faryna N., Ivchenko G.</i>	
VOCAL TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS: REGIONAL SPECIFICITY AND DYNAMICS.....	100

Kharyton I.

MEANINGS OF THE SACRED IN THE CULT SINGING RITUAL
OF UKRAINIAN ORTHODOXY.....105

Shvydkiv H., Shvydkiv M., Ivchenko H.

AESTHETICS OF THE UKRAINIAN FOLK SONG IN THE FORMATION
OF THE SPIRITUAL PERSONALITY OF THE SINGER.....111

УДК 781:378.3.016

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-1>

МЕТОДИ АКТИВІЗАЦІЇ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Балабан Оксана Ігорівна

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
м. Рівне, Україна
ORCID ID: 0009-0008-6877-544X
e-mail: zmrocoksana@gmail.com

Гумінська Оксана Олексіївна

кандидат педагогічних наук,
доцент Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID: 0000-0001-9845-1958
e-mail: guminska@ukr.net

У статті розглянуто суть поняття «сприймання музики» як різновид естетичного сприймання, як вид художньо-пізнавальної діяльності, як складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, а й духовним світом людини, яка сприймає цей твір, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними особливостями (відчуттями, уявленнями, мисленням).

Систематизовано методи активізації сприймання музики молодшими школярами на уроках музичного мистецтва: налаштування дітей на сприймання музики – прийом «вслуховування в тишу», вступна бесіда, метод емоційного контрасту, діалогізації мономовлення, питання, завдання перед прослуховуванням, обговорення характеру, темпу, динаміки, регістру твору перед слуханням; методи проблемного навчання; наочні методи; методи аналізу: метод вибору підходящих визначень слів – характеристик музики, ігрові прийоми «Викриття шпигунів», «Уявна картина», метод характеристики музики за допомогою LEGO-цеглинок; колективні відповіді на питання аналізу музичного твору за диригентським жестом учителя; методи інтерпретації: метод асоціацій та його творчі прийоми, підбір репродукцій, уривків віршованих чи прозових текстів; «Музична Lego-картина», підспівування мелодій, показ рукою звуковисотних співвідношень, рухи; застосування ігор та ігрових ситуацій; танцювальні, образні, музично-ритмічні, імпровізаційні рухи, імітація гри на музичних інструментах; виконання музично-ритмічного супроводу на музичних інструментах та звучними жестами; візуалізація музики; спів окремих тем з інструментальних творів голосом чи програвання їх на музичних інструментах; створення асоціативних рядів із живописних репродукцій, віршів, виразного руху, пластичного втілення музики, виконання метроритмічного акомпанементу, створення малюнків до музики.

Висвітлено власний досвід активізації сприймання музики молодшими школярами в ігровій та командно-змагальній формах: гра – імітація рухів диригента та учасників оркестру («Я – диригент»); ігрова ситуація вибору дітьми творів, які їм сподобалися, їх повторне слухання («Скарбничка улюблених творів»); ігрове завдання підбору музичних творів для супроводу казок, історій, віршів, а потім – читання їх із музикою («Звукорежисер»); гра на розпізнавання автора, жанру та назви уривка прослуханого твору («Музичний детектив»); змагання двох-трьох команд, які аналізують засоби музичної виразності, виконавців і на швидкість піднімають картки-відповіді.

Ключові слова: сприймання музики, активізація сприймання, особливості сприймання музики молодшими школярами, методи активізації сприймання музики на уроках музичного мистецтва.

METHODS OF ACTIVATING THE PERCEPTION OF MUSIC BY YOUNGER SCHOOL STUDENTS IN MUSICAL ART LESSONS

Oksana Balaban,

Rivne State University of the Humanities

Oksana Huminska,

Rivne State University for the Humanities

The article deals with the essence of the concept of «music perception» as a kind of aesthetic perception, as a kind of artistic and cognitive activity, as a complex multilevel process, caused not only by a musical work, but also by the spiritual world of the person who perceives this work, his/her experience, level of development, psychological characteristics (feelings, perceptions, thinking).

The methods of activating the perception of music by junior schoolchildren at music lessons are systematised: tuning children to perceive music – the method of «listening in silence», introductory conversation, the method of emotional contrast, dialoguing monospeak, questions, tasks before listening, discussing the character, tempo, dynamics, register, etc. of the work before listening; methods of problem-based learning; visual methods; methods of analysis – the method of choosing suitable definitions of words-characteristics of music, game techniques «Exposing spies», «Imaginary picture», the method of characterising music with LEGO bricks; collective answers to the questions of analysing a piece of music by the teacher's conducting gesture; methods of interpretation – the method of associations and its creative techniques selection of reproductions, excerpts of poetic or prose texts; «Musical Lego-picture», singing melodies, showing pitch ratios with the hand, movements; application of games and game situations; dance, figurative, musical and rhythmic, improvisational movements, imitation of playing musical instruments; performance of musical and rhythmic accompaniment on musical instruments and sound gestures; visualisation of music.

The author highlights her own experience of activating the perception of music by younger students in a playful and team-competitive form: a game imitating the movements of the conductor and orchestra musicians «I am the Conductor»; a game situation of children choosing the pieces they liked, listening to them again «A treasure trove of music»; game task of selecting musical pieces to accompany fairy tales, stories, poems, and then reading them with music «The Sound Engineer»; a game for identifying the author, genre and title of a piece of music «Musical Detective»; a competition between two or three teams that analyses the means of musical expression, performers and raise answer cards in a fast-paced manner.

Key words: music perception, activation of perception, peculiarities of music perception by younger pupils, methods of activating music perception at music lessons.

Постановка проблеми. «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї», – писав видатний український педагог В. Сухомлинський. Такий світ почуттів людина відкриває для себе з раннього віку. А під час навчання у початковій школі сприймання музики розширюється, поглиблюється: молодші школярі вчаться емоційно осмисленому сприйманню музики, умінню сприймати та розрізняти засоби музичної виразності, розуміти форму музичних творів, уміти виражати характер музики рухами тощо. Музика впливає на розвиток психічних процесів сприймання, уваги, пам'яті, мислення.

У програмі початкової школи (авт. Р. Шиян) зазначається, що головними завданнями мистецької освітньої галузі є: збагачення духовного світу учня/учениці під час сприймання мистецтва, стимулювання художньо-образного мислення, художніх інтересів, виховання естетичного смаку, розвиток уміння інтерпретувати твори мистецтва, висловлювати враження та особистісне ставлення до них, засвоєння початкових знань про види

мистецтва, особливості їхньої художньо-образної мови, виховання здатності застосовувати мистецтво для отримання задоволення та емоційного самопізнання.

Аналіз досліджень. Питаннями музичного сприймання займалися М. І. Гейченко, Г. С. Дідич, К. В. Завалко, О. Г. Костюк, О. Я. Ростовський та ін. Велика увага організації сприймання музики учнями закладів загальної середньої освіти приділялася у працях Л. С. Аристової, Т. В. Гарбузюк, Л. О. Зарі, О. В. Захарчук, О. С. Моторної, І. А. Мурсамітової, Е. П. Печерської, О. П. Сердюк та ін. Про активізацію музичного сприймання на уроках музичного мистецтва з'являються нова інформація, новий досвід, що потребують свого узагальнення.

Мета статті – систематизувати методи та прийоми активізації сприймання музики молодшими школярами на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Термін «сприймання» має два значення. У першому значенні це образ предмета, що виникає у результаті сприймання, у другому – процес формування цього образу (Шинкарук, 1986, с. 660). У галузі музич-

ної педагогіки використовується цей термін у другому значенні – як процес формування музичного образу у свідомості слухача.

Поняття «сприймання музики» використовується у працях психологів, відображаючи ситуацію впливу музики. Сприймання музики є одним із видів психічної діяльності людини і стає можливим у процесі її активної діяльності, спрямованої на виявлення змісту музичного твору (Ростовський, 1997, с. 7).

Музичне сприймання – це складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, а й духовним світом людини, яка сприймає цей твір, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними особливостями (відчуттями, уявленнями, мисленням) (Ростовський, 1997, с. 11).

О. Г. Костюк виділяє три константи формування музичного образу в процесі сприймання музичного твору: емоційно-естетичний відгук, слухова диференціація звукового потоку, асоціативно-зорова активність. А «формуванню суб'єктивного образу музики у підсвідомості й свідомості, «входженню» її до духовного життя слухача сприяє одночасно активізація його особистого життєвого і передусім естетичного досвіду». Кінцеві враження від прослуханого твору можуть розгортатися як роздуми про музику, як оцінке до неї ставлення. Водночас можуть узагальнюватися або послаблятися власне звукові образи (Костюк, 1989, с. 146).

Завданнями вчителя у процесі музичного сприймання, на думку О. Я. Ростовського, має бути створення ситуацій, коли учні самі можуть установлювати життєві зв'язки музики, переживати й усвідомлювати свої враження, виявляти творчі здібності, осягати ціннісне ставлення композитора до вираженого в музичному творі змісту (Ростовський, 1997, с. 38).

Е. П. Печерська рекомендує використовувати різні прийоми активізації інтересу й уваги учнів під час сприймання, основні з них – емоційний контраст і діалогізація мономовлення, коли вчитель під час розповіді ставить питання, що не потребують відповіді учнів, а розраховані на підвищення емоційності мови і водночас активізації мислення дітей. Перед прослуховуванням твору педагог пропонує ставити учням запитання, на які вони мають відповісти після сприймання твору, але воно повинно бути доступним, не орієнтувати на складні розумові операції (Печерська, 2001, с. 7–8).

У методиці музичного виховання склалася струнка система організації музичного сприймання на уроках музичного мистецтва: вступна бесіда; налаштування дітей на сприймання музики (питання, завдання перед прослуховуванням) або повідомлення про назву твору з пропозицією перед прослуховуванням розповісти про нього (характер, темп, динаміка, реєстр тощо – залежно від навчального завдання

уроку); сприймання та аналіз, інтерпретація (вербальна, пластична, комплексна) (Е. П. Печерська, Л. С. Аристова та ін.).

Л. С. Аристова вважає доцільнішими перед прослуховуванням музики завдання художньо-творчого характеру, які не обмежують діяльність сприймання, а спонукають до уважного слухання музичного твору протягом усього його звучання: «Які почуття виражає музика і як вони розвиваються у творі? У якій формі написаний твір?» (Аристова, 2021, с. 200). Прийом вслуховування у тишу перед початком звучання музики педагогиня використовує безпосередньо перед слуханням, запропонувавши дітям «зайняти зручне положення, нагадати, як треба слухати: «як на концерті», «на одному диханні», поки останній звук не розтане, за повної тиші в класі (обов'язкова умова); можна запропонувати закрити очі, опустити або покласти голову на парту» (Аристова, 2021, с. 202).

Важливою умовою формування музичного сприймання школярів, на думку Л. С. Аристової, є здійснення ними аналізу-інтерпретації музичних творів, коли учні повніше розкривають зміст твору, осягають його художню красу і своєрідність, розширюють мистецький кругозір, поглиблюють емоційні переживання, набувають досвіду художньо-творчої діяльності (Аристова, 2021, с. 204).

На початкових стадіях розвитку музичного сприймання, на думку К.В. Завалко, велику роль відіграє моторно-динамічний досвід (підспівування мелодій, показ рукою звуковисотних співвідношень, рухи й ігри під музику тощо), що сприяє не лише чіткішій жанрово-комунікативній диференціації інструментальної музики, а й виділенню окремих виразних засобів музичного твору. Згідно із загальними закономірностями сприймання, зовнішні практичні дії, поступово вдосконалюючись у внутрішньому плані, переходять у внутрішні дії, які, своєю чергою, також удосконалюються і змінюються: окремі компоненти відпадають або виконуються у більш-менш згорнутому вигляді. За розвинутого музичного сприйняття на основі рефлексії виникає слухацька інтерпретація – тлумачення, пояснення змісту. На основі інтерпретації формується слухацька концепція як вища форма діяльності слухача, що є повноправним складником музичної творчості (Завалко, 2021, с. 81).

Для активізації сприймання музики О. С. Моторна та О. П. Сердюк використовують метод вибору підхожих визначень слів-характеристик музики і їх поєднання з ігровими прийомами «Хто більше?», «Спіймаймо в долоньки», «Викриття шпигунів»; метод характеристики музики за допомогою LEGO-цеглинок (червона – весела й жартівлива; оранжева – енергійна й схвильована; жовта – радісна й ласкава; зелена – бадьора, маршова; блакитна – ніжна, лірична; синя – спокійна, сумна); метод порівняння, що активізує

креативність; метод асоціацій та його творчі прийоми «Уявна картина», підбір репродукцій, уривків віршованих чи прозових текстів, «Музична Lego-картина» з деталей конструктора та домальовування; переживання музики пластично-танцювальними, образними, музично-ритмічними, імпровізаційними рухами, рухами-імітаціями гри на музичних інструментах; створення та виконання музично-ритмічного супроводу на музичних інструментах та звучними жестами; робота над музикограмами та іншими способами візуалізації музики; розучування і спів окремих тем з інструментальних творів голосом чи програвання їх на музичних інструментах (наприклад, металофонах та ін.) (Моторна, Сердюк, 2021, с. 14–18).

Г. Дідич та М. Гейченко трактують музичне сприймання як різновид естетичного сприймання, як вид художньо-пізнавальної діяльності, результат довготривалого суспільно-історичного розвитку особистості. Науковці виділяють його комунікативну функцію як «здатність музичних творів слугувати засобом художнього спілкування завдяки спрямованому впливу музичної структури на процес і результат сприймання» (Дідич, Гейченко, 2012, с. 132).

Об'єкт сприймання (музичний твір) є, на їхню думку, особливим чином настроєною й організованою в єдиному ключі художньою структурою, яка несе в собі мобілізуючий заряд естетичного впливу на почуття, свідомість і волю слухача (Дідич, Гейченко, 2012, с. 135).

Т. В. Гарбузюк та І. А. Мурсамітова для активізації сприймання пропонують учням вслухатися у музику, визначити її характер, зміст (про що вона розповідає), які думки і почуття викликає, за допомогою яких засобів музичної виразності композитор створює образ та характер, колективно відповідати на питання аналізу музичного твору за диригентським жестом учителя (Гарбузюк, Мурсамітова, 2014, с. 133).

Л. О. Заря пропонує такі методи активізації музичного сприйняття молодших школярів на уроках музики: багаторазовість музичного сприйняття, що веде до закріплення у пам'яті музично-слухових уявлень; реалізація на уроці міжпредметних і внутрішньопредметних зв'язків; застосування ігор та ігрових ситуацій; введення методів проблемного навчання; збільшення ролі наочності в навчанні (Заря, 2011, с. 154).

О. В. Захарчук описує метод створення асоціативних рядів із використанням живописних репродукцій, віршів до музичних творів, виразний рух як засіб вираження музичних почуттів. Для розвитку словникового запасу О. В. Захарчук рекомендує гру за принципом «колективного розуму»: кожен із дітей називає одне слово, яке записується вчителем на дошці й обговорюється спільно з учнями (Захарчук, 2021, с. 19).

На набуття навичок слухового спостереження в процесі слухання музики О. В. Захарчук пропонує такі прийоми: «Розфарбовуємо нотний текст» – для прослуховування всіх музичновиразних засобів музичного твору (регістру, мелодійної лінії, фраз, форму); «Виконання ритмічного акомпанементу» – для усвідомлення метру музичного твору; «Малюємо музичні образи» – для активізації мислення, уяви та діяльності під час слухання; прийоми пластичного втілення музики (Захарчук, 2021, с. 19).

У сучасних підручниках «Мистецтво» для початкової школи знаходимо різні методи та прийоми активізації сприймання музики.

Підручники «Мистецтво» пропонують застосування оригінальних видів «хореографічної» діяльності, що активізують процес сприймання музики.

Так, Л. М. Масол у підручнику для першого класу дає завдання: відтворити руками мелодичну лінію пісні (К. Стеценко «Вечірня пісня», С. Людкевич «Стародавня пісня»), передати рухами характер музики дощика (В. Косенко «Дощик»), уявити плавне і спокійне кружляння пухнастих сніжинок (К. Дебюссі «Сніг танцює»).

Для учнів другого класу вона пропонує завдання рухом рук показати, як мелодія хмаринки «подорожує» різними регістрами (М. Чембержі «Хмаринка», Р. Шуман «Порив»), уявити, як керуєш оркестром, та показати це рухами (Б. Бріттен «Путівник по оркестру»), спробувати відтворити оплесками ритм твору (П. Морія «Така-Таката»).

У підручнику «Мистецтво» для 3-го класу О. В. Лобова пропонує завдання: передати характер танцю оплесками або рухами (Лезгинка. Танець народів Кавказу), супроводжувати музику оплесками або рухами (українські народні мелодії), зобразити рухами похід гномів (Е. Гріг «Похід гномів»), диригувати у тридольному розмірі за схемою, відтворити танцювальні рухи (Ф. Шопен «Полонез»).

Автори підручника «Мистецтво» для 4-го класу Г. О. Кізілова та О. А. Шутько дають завдання: показати рухами зміну образів або позначити високі звуки підняттям рук, а низькі – опусканням на коліна (М. Сільванський «Пташка і кицька»), виконати інтерактивну вправу (Ф. Шопен «Великий блискучий вальс»), створити ритмічний супровід під час слухання «Жартівливої п'єси» М. Скорика, відобразити танцювальні рухи, характер української народної коломийки.

Автори підручників для початкової школи Л. С. Аристова, Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, О. М. Колотило, О. В. Лобова, Г. О. Кізілова, О. А. Шутько застосовують хореографічну діяльність під час сприймання музики.

У власному музично-педагогічному досвіді ми застосовуємо ігрові прийоми активізації сприй-

мання музики молодшими школярами: «Я – диригент» – гра-імітація рухів диригента та учасників оркестру (слухання симфонічної музики) чи хору (слухання хорової музики); «Скарбничка улюблених творів» – ігрова ситуація вибору дітьми творів, які їм сподобалися, і вони хочуть їх повторно послухати та відтворити пластично; «Звукорежисер» – ігрове завдання підбору музичних творів як супроводу до казок, історій, віршів, а потім – читання їх із музикою. Улюбленою грою у кінці семестру є «Музичний детектив», завданнями якої є впізнати і назвати автора, жанр та назву уривка прослуханого твору чи мелодії з твору, зіграної вчителем.

У нашому досвіді організації сприймання музики ми використовуємо командні змагання. Так, слухаючи музичний твір, учні двох-трьох команд аналізують засоби музичної виразності, виконавців і на швидкість піднімають картки – відповіді на поставлені вчителем питання після сприймання музичного твору. На картках зображені музичні інструменти, виконавці вокальної та хорової музики, символи темпу (машина, черепаха, людина-пішохід), динаміки (знаки форте, піано, скещендо, дімінуендо), ладу (сонечко, хмарка з дощиком).

Висновки. Таким чином, музичне сприймання трактується як різновид естетичного сприймання, як вид художньо-пізнавальної діяльності, результат довготривалого суспільно-історичного розвитку особистості (Г. С. Дідич, М. І. Гейченко), як складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, а й духовним світом людини, яка сприймає цей твір, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними особливостями (відчуттями, уявленнями, мисленням) (О. Я. Ростовський), у структурі якого виділяють три елементи: емоційно-естетичний відгук, слухову диференціацію звукового потоку, асоціативно-зорову активність (О. Г. Костюк).

Методами активізації музичного сприймання є: метод емоційного контрасту, діалогізації мовлення, постановки запитань перед сприйманням твору (Е. П. Печерська); вступна бесіда, нала-

штування дітей на сприймання музики (питання, завдання перед прослуховуванням), пропозиція перед прослуховуванням розповісти про характер, темп, динаміку, регістр твору для слухання, аналіз, інтерпретація (вербальна, пластична, комплексна) (Е. П. Печерська, Л. С. Аристова та ін.); прийом вслуховування у тишу перед початком звучання музики, аналіз-інтерпретація музичних творів (Л. С. Аристова); підспівування мелодій, показ рукою звуковисотних співвідношень, рухи та ігри під музику (К. В. Завалко); метод вибору підходящих визначень слів-характеристик музики; ігрові прийоми «Викриття шпигунів», «Уявна картина», «Музична Lego-картина»; метод характеристики музики за допомогою LEGO-цеглинок; метод асоціацій та його творчі прийоми; підбір репродукцій, уривків віршованих чи прозових текстів; танцювальні, образні, музично-ритмічні, імпровізаційні рухи, імітація гри на музичних інструментах; виконання музично-ритмічного супроводу на музичних інструментах та звучними жестами; візуалізація музики; спів окремих тем з інструментальних творів голосом чи програвання їх на музичних інструментах (О. С. Моторна, О. П. Сердюк); колективні відповіді на питання аналізу музичного твору за диригентським жестом учителя (Т. В. Гарбузюк, І. А. Мурсамітова); реалізація на уроці міжпредметних і внутрішньо-предметних зв'язків; застосування ігор та ігрових ситуацій; введення методів проблемного навчання; збільшення ролі наочності в навчанні (Л. О. Заря); створення асоціативних рядів із живописних репродукцій, віршів, виразного руху, пластичного втілення музики, виконання метроритмічного акомпанементу, створення малюнків до музики (О. В. Захарчук). Із власного музично-педагогічного досвіду активізації сприймання музики молодшими школярами ми пропонуємо музичні ігри «Я – диригент», «Скарбничка улюблених творів», «Звукорежисер», «Музичний детектив», командні змагання.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у розкритті методики активізації сприймання музики молодшими школярами у процесі творчої діяльності.

Література:

- Філософський словник (1986) / за ред. В.І. Шинкарука. Київ: УРЕ.
- Ростовський О.Я. (1997). Педагогіка музичного сприймання : навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН.
- Костюк О.Г. (1989). Естетичні аспекти сприймання музики. *Проблеми музичної культури*. Вип. 2. С. 143–156.
- Печерська Е.П. (2001). Уроки музики в початкових класах: навчальний посібник. Київ: Либідь.
- Аристова Л.С. (2021). Методика музичного навчання та виховання. Ч. 2: навчально-методичний посібник. Миколаїв: Іліон.
- Завалко К.В. (2021). Психологія музичного сприймання. *Наука та освіта*: зб. пр. XVI Міжнар. наук. конф., м. Хайдусобосло, Угорщина, 4–11 січня 2022 р. Хмельницький: ХНУ. 79–81.
- Моторна О.С., Сердюк О.П. (2021). Музичне сприймання: активні способи «спілкування» з музичним твором. *Мистецтво та освіта*. (101). 3–18.
- Дідич Г.С., Гейченко М.І. (2012). Сутність процесу музичного сприймання. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки»*. Вип. 103. 130–140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2012_103_19.

Гарбузюк Т.В., Мурсамітова І.А. (2014). Формування творчої активності учнів початкової школи у різноманітній музичній діяльності. *Соціокультурні функції мистецтва у музично-естетичному просторі сьогодення: матеріали обласної науково-практичної конференції*, м. Стаханов, 03 квітня 2014 р. Стаханов: ВП «Стахановський навчальний комплекс: Луганського національного університету імені Тараса Шевченка». 129–135.

Заря Л.О. (2011). До проблеми методики формування інтересу до музики в молодших школярів із використанням мультимедійних технологій на уроках музики. *Вісник Луганського НПУ ім. Т. Шевченка*. 8. 150–155.

Захарчук О.В. (2021). Методи активізації музичного сприйняття молодших школярів на уроках музики. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів*, м. Одеса, 04–05 листопада 2021 р. Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського. 17–19. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/15902/1/Sacharchuk%202021.pdf>.

References:

Filosofskyi slovnyk [Philosophical dictionary] (1986) / pid red. V. I. Shynkaruka. Kyiv: URE [in Ukrainian].

Rostovskyi O.Ya. (1997). *Pedahohika muzychnoho spryimannia [Pedagogy of music perception]: navch.-metod. posibnyk*. Kyiv: IZMN [in Ukrainian].

Kostiuk O.H. (1989). Estetychni aspekty spryimannia muzyky [Aesthetic aspects of music perception]. *Problemy muzychnoi kultury. Vyp. 2*. Kyiv: Muz. Ukraina. 143–156 [in Ukrainian].

Pecherska E.P. (2001). *Uroky muzyky v pochatkovykh klasakh [Music lessons in primary school]: navch. posibnyk*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

Arystova L.S. (2021). *Metodyka muzychnoho navchannia ta vykhovannia [Methods of music education and upbringing]*. ch. 2 : navch. metod, posibnyk. Mykolaiv : Ilion. 444 s [in Ukrainian].

Zavalko K.V. (2021). Psykholohiia muzychnoho spryimannia [Psychology of music perception]. *Nauka ta osvita : zb. pr. KhVI Mizhnar. nauk. konf., 4–11 sich. 2022 r., m. Khaidusoboslo, Uhorschchyna. Khmelnytskyi : KhNU*. 79–81 [in Ukrainian].

Motorna O.S., Serdiuk O.P. (2021). Muzychne spryimannia: aktyvni sposoby «spilkuvannia» z muzychnym tvorom [Music perception: active ways of «communicating» with a piece of music]. *Mystetstvo ta osvita. 3 (101)*. 13–18 [in Ukrainian].

Didych H.S., Heichenko M.I. (2012). Sutnist protsesu muzychnoho spryimannia [The essence of the process of musical perception]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriia : Pedahohichni nauky. Vyp. 103*. 130–140. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2012_103_19 [in Ukrainian].

Harbuziuk T.V. Mursamitova I.A. (2014). Formuvannia tvorchoi aktyvnosti uchniv pochatkovoї shkoly u riznomanitnii muzychnii diialnosti [Formation of creative activity of primary school pupils in various musical activities]. *Sotsiokulturni funktsii mystetstva u muzychno-estetychnomu prostori sohodennia: Materialy oblasnoi nauково-praktychnoi konferentsii (m. Stakhanov, 03 kvitnia 2014 r.)*. Stakhanov: VP «Stakhanovskiyi navchalnyi kompleks: Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka». 129–135 [in Ukrainian].

Zaria L.O. (2011). Do problemy metodyky formuvannia interesu do muzyky v molodshykh shkoliariv z vykorystanniam multymediinykh tekhnolohii na urokakh muzyky [To the problem of methods of forming interest in music in primary school students using multimedia technologies in music lessons]. *Visnyk, Luhanskyi NPU im. T. Shevchenka*. 8. 150–155 [in Ukrainian].

Zakharchuk O.V. (2021). Metody aktyvizatsii muzychnoho spryiniattia molodshykh shkoliariv na urokakh muzyky [Methods of activating the musical perception of junior pupils in music lessons]. *Muzychna ta khoreohrafichna osvita v konteksti kulturnoho rozvytku suspilstva: Materialy i tezy VII Mizhnarodnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv (Odesa 04-05 lystopada 2021 r.)*. Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського. 17–19. Retrieved from <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/15902/1/Sacharchuk%202021.pdf> [in Ukrainian].

УДК 378.147:793.3

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-2>

ОЦІНКА ВПЛИВУ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ НА ПРОЦЕС ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ: ВИВЧЕННЯ СУЧАСНИХ СТРАТЕГІЙ ТА МЕТОДИК

Білоусенко Інна Валеріївна

старша викладачка кафедри хореографічного мистецтва
Херсонського державного університету
ORCID ID: 0000-0002-9779-2176
e-mail: ibilousenko@ksu.ks.ua

Васяк Валентин Анатолійович

доцент кафедри хореографічного мистецтва
Херсонського державного університету
ORCID ID: 0000-0001-7851-0068
e-mail: vasyakvalentin@gmail.com

Рехліцька Алла Євгенівна

доцентка кафедри хореографічного мистецтва
Херсонського державного університету
ORCID ID: 0000-0001-5320-4312
e-mail: allarehlickaya@gmail.com

Дистанційне навчання стало невід'ємною складовою частиною підготовки майбутніх фахівців будь-яких галузей, зокрема й мистецької. Це пов'язано з його гнучкістю та доступністю для всіх учасників освітнього процесу, використанням різноманітних технологій та інноваційних методів. Проте, незважаючи на численні позитивні аспекти, підготовка фахівців у хореографічному мистецтві з використанням інноваційних форм навчання потребує детального дослідження. Метою статті є проведення аналізу впливу дистанційного навчання на підготовку майбутніх хореографів. Заклади освіти активно впроваджують численні інновації у процес підготовки майбутніх хореографів, до яких належать методичні принципи, форми викладання та навчання. Окреслено методичні принципи підготовки майбутніх хореографів. Визначено, що дистанційна форма навчання є однією з головних інновацій у системі освіти. Охарактеризовано основні форми організації занять для майбутніх хореографів під час дистанційного навчання: відео– та аудіоконференції, вільне навчання та самоосвіта. Поширеним є використання відеоуроків, вебінарів та інтерактивних платформ, що сприяє доступності навчального матеріалу. Проведення майстер-класів також є ефективним методом підготовки майбутніх хореографів, і в умовах дистанційного навчання цей підхід може бути адаптований за допомогою платформ для проведення відеоконференцій. Водночас ці методи навчання вимагають від здобувачів освіти більшої самостійності та вміння керувати своїм освітнім процесом. Дистанційна форма навчання суттєво впливає на процес підготовки майбутніх хореографів, змінюючи спосіб сприйняття і вивчення матеріалу та вимагаючи більшої самодисципліни й організованості. З одного боку, дистанційне навчання може надати майбутнім хореографам доступ у будь-який час до великої кількості інформаційних ресурсів, вебінарів, інтерактивних платформ. З іншого – воно обмежує фізичну практику та взаємодію між учасниками освітнього процесу. Тому ефективність дистанційного навчання у підготовці хореографів залежить від балансу між інноваційними методами навчання та традиційними, а також від індивідуальних особливостей здобувачів освіти.

Ключові слова: інновації, дистанційне навчання, хореографічна освіта, методичні принципи, інформаційно-комунікаційні технології.

ASSESSMENT OF THE IMPACT OF DISTANCE EDUCATION ON THE PROCESS OF TRAINING FUTURE CHOREOGRAPHERS: STUDY OF MODERN STRATEGIES AND METHODS

Inna Bilousenko

Kherson State University

Valentin Vasyak

Kherson State University

Alla Rekhlytska

Kherson State University

Nowadays, distance education has become an integral part of the training of future specialists in any field, including art. This is due to its flexibility, accessibility for all participants of the educational process, use of various technologies and innovative methods. However, despite numerous positive aspects, the training of choreographic art specialists using innovative forms of education requires careful research and study. The purpose of the article was to analyze the influence of distance learning on the training of future choreographers. Educational institutions actively implement various innovations in the process of training future choreographers, which include methodical principles, forms of teaching and learning. Methodical principles of training future choreographers are outlined. It was determined that distance education is one of the main innovations in the education system. The main forms of organizing classes for future choreographers during distance learning are characterized – video conferences, audio conferences, free learning and self-education. The use of video lessons, webinars and interactive platforms is widespread, which facilitates the availability of educational material. Conducting master classes is also an effective method of training future choreographers, and in the context of distance learning, this approach can be adapted using video conferencing platforms. At the same time, these learning methods require students to be more independent and able to manage their learning. The distance form of education significantly affects the process of training future choreographers, changing the way of perceiving and studying the material and requiring greater self-discipline and organization. On the one hand, distance learning can give future choreographers access at any time to a large number of information resources, webinars, and interactive platforms. On the other hand, it limits physical practice and interaction between the participants of the educational process. Therefore, the effectiveness of distance learning in the training of choreographers depends on the balance between innovative teaching methods and traditional ones, as well as on the individual characteristics of the students.

Key words: *innovations, distance learning, choreographic education, methodological principles, information and communication technologies.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток технологій досить сильно вплинув на сферу освіти, результатом чого стало активне впровадження онлайн-форм навчання. В Україні дистанційне навчання стало одним із ключових майже для всіх закладів освіти з початком повномасштабного вторгнення. У сфері мистецької освіти, зокрема у підготовці майбутніх хореографів, упровадження дистанційного навчання мало як переваги, так і недоліки. Розуміння впливу дистанційної форми навчання на процес підготовки майбутніх хореографів має вирішальне значення для адаптації сучасних стратегій і методів для задоволення мінливих потреб освітньої сфери.

Аналіз останніх досліджень. Питання підготовки майбутніх хореографів в умовах дистанційного навчання є актуальним у сучасній системі освіти України. Основні тенденції та передовий досвід у сучасній хореографічній освіті були розглянуті Г. Бучківською та ін. Автори визначили, що найголовнішою тенденцією сьогодні є те, що

українські заклади вищої освіти, які навчають майбутніх хореографів, активно впроваджують численні інновації у процес їх підготовки (Бучківська та ін., 2024). Однією з головних інновацій у системі вищої освіти України останнім часом стало дистанційне навчання. В. Зінченко, Н. Квітко та Л. Михайлова проаналізували особливості його впровадження в умовах воєнного стану в Україні та визначили, що дистанційною формою навчання є взаємодія між викладачем і здобувачем освіти, що ґрунтується на використанні сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій (Зінченко та ін., 2024, с. 153). Е. Мельник проаналізувала особливості викладання хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти в умовах сьогодення. Авторка зазначила, що комплексний характер професійної підготовки майбутніх фахівців передбачає вивчення студентами цілого спектру хореографічних дисциплін, що спрямовані на формування основних особистісно-професійних якостей (Мельник, 2023). Л. Паньків висвітлила

питання модернізації фахової підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін на основі використання сучасних інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ). Їх упровадження в умовах дистанційного навчання, на думку авторки, сприяє інтерактивності освітнього процесу та забезпечує високу ефективність підготовки майбутніх фахівців мистецької галузі (Паньків, 2023, с. 14).

О. Козачук та Л. Косаковська акцентували на значущості професійно-практичної підготовки педагога-хореографа як багаторівневої та різноцільової системи, де хореографічна освіта нерозривно пов'язана з формуванням загальнопедагогічних компетентностей, актуалізацією розвитку особистісних якостей, інтелектуальної та емоційної сфер у майбутнього фахівця (Козачук, & Косаковська, 2022).

Незважаючи на істотну кількість досліджень щодо питання підготовки майбутніх хореографів у сучасному світі, окремі аспекти впливу дистанційного навчання на освітній процес не є повністю розкритими і вимагають більш ґрунтовного вивчення.

Метою статті є дослідження впливу дистанційної форми навчання, його методик та стратегій на підготовку майбутніх хореографів.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку зі змінами у соціумі, швидким розвитком технологій та інтеграцією України у світовий освітній простір підготовка фахівців-хореографів у мистецько-

педагогічному напрямі починає активно трансформуватися. Культурно-освітні інтеграційні процеси призводять до проникнення у вітчизняну систему освіти європейських норм і стандартів шляхом узгодження положень системи вищої освіти, оновлення змісту та форм організації освітнього процесу (Бучківська та ін., 2024).

Сучасна парадигма хореографічної освіти відповідає науковим та педагогічним теоріям і методам, інноваційним технологіям та модернізованому освітньому середовищу. Вона спрямована на розвиток компетентної й мотивованої особистості та враховує соціокультурні особливості, національні традиції й світові інновації. Професійна хореографічна освіта в Україні на сучасному етапі реагує на цивілізаційні виклики, захищає гуманність і духовність, протистоїть загрозам механізації та роботизації (Мартинів, 2024).

Заклади вищої освіти активно впроваджують різні інновації у процес підготовки майбутніх хореографів, до яких належать нові методичні принципи, форми викладання та навчання. Сучасні методичні принципи в професійній підготовці хореографів проілюстровано на рис. 1.

В умовах, що склалися, відбувається активне впровадження дистанційної форми навчання у процес підготовки майбутніх хореографів, що ґрунтується на застосуванні ІКТ. Дистанційне навчання відрізняється від інших форм технічними вимогами, цілями, змістом, методами, моти-

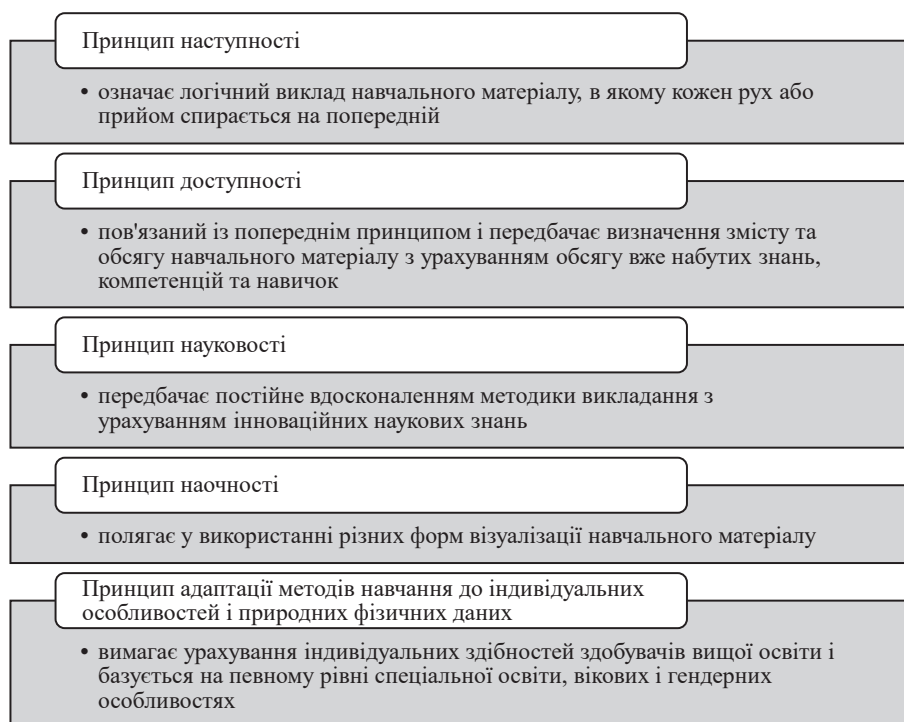


Рис. 1. Сучасні методичні принципи підготовки майбутніх хореографів

Джерело: узагальнено авторами на основі (Бучківська та ін., 2024)

вацією, структурою і термінами, що надає йому статус самостійної форми освіти. Ця організаційна модель дає змогу навчатися без фізичної присутності у закладі вищої освіти та після завершення отримати документи державного зразка, що підтверджують досягнутий освітній або кваліфікаційний рівень (Зінченко та ін., 2024).

У процесі дистанційного навчання ключова роль належить викладачам, які є наставниками та тьюторами, що залучені не лише до проведення занять, а й до організації освітнього процесу. Вони повинні володіти відповідними організаційськими та кваліфікаційними якостями. Тьютори мотивують здобувачів вищої освіти до навчання, передають їм свій практичний досвід та позитивні емоції, а також контролюють хід і результати навчання (Олексюк та ін., 2023, с. 47).

Основними формами організації занять для майбутніх хореографів під час дистанційного навчання є:

1) відеоконференції (форма навчання, де між учасниками освітнього процесу відбувається безпосередній зоровий контакт, комунікація, обмін думками);

2) аудіоконференції (форма навчання, яка здійснюється під час телефонної розмови);

3) вільне навчання (самостійна форма навчання, яка характеризується відсутністю безпосереднього контакту між викладачем і здобувачами освіти);

4) самоосвіта (форма, під час якої здобувач освіти самостійно вдосконалює свої знання).

Під час дистанційного навчання майбутніх хореографів активно використовуються відеоуроки, що сприяють кращому засвоєнню навчального матеріалу. Наприклад, за допомогою платформи Zoom, яка застосовується для організації відеоконференцій, здобувачі освіти можуть вивчати певні елементи хореографії у режимі реального часу. Також викладачі мають змогу записувати свої заняття з фахових дисциплін і поширювати записаний матеріал у своєму виконанні серед здобувачів освіти. До основних переваг цієї платформи належать можливість одночасної участі в онлайн-заняттях до 100 користувачів, демонстрація матеріалів на робочому столі персонального комп'ютера під час онлайн-занять, наявність приватних і загальних чатів для листування та обміну різними навчальними матеріалами (Манелюк, 2023).

Ефективною формою організації підготовки майбутніх хореографів є проведення майстер-класів (Кундис та ін., 2023, с. 891). В умовах дистанційного навчання цей метод підготовки вимагає адаптації традиційної форми організації таких занять до віртуального середовища. Це може бути здійснено через використання спеціальних платформ для відеоконференцій (Zoom, Google Meet,

Skype), де авторитетний викладач або виконавець може проводити заняття та ділитися своїм досвідом зі здобувачами освіти у реальному часі. До того ж відеозаписи майстер-класів можуть бути доступні для перегляду здобувачами освіти у будь-який зручний для них час, що дає змогу самостійно засвоювати матеріал. Такий підхід дає змогу майбутнім фахівцям хореографам набувати творчий педагогічний досвід і вдосконалювати технічну майстерність.

Також важливим складником підготовки майбутніх хореографів у сучасних умовах дистанційного навчання є вебінари. Термін «вебінар» походить від англійського web – мережа, що вказує на його проведення у мережі Інтернет. Вебінари для майбутніх хореографів завжди мають інтерактивний характер, дають змогу здобувачам освіти активно взаємодіяти з викладачами та один з одним. Вони можуть виступати з доповідями, презентаціями, брати участь у дискусіях та обговореннях мистецьких питань (Паньків, 2023, с. 16). Хоча проведення вебінарів вимагає наявності певного технічного обладнання, такого як мікрофон, навушники, вебкамера та відповідне програмне забезпечення, вони мають низку переваг, зокрема:

- незалежність від географічного розташування;
- можливість взаємодії у режимі реального часу через відео– та аудіозв'язок;
- можливість запису для подальшого перегляду та вивчення матеріалу.

Незважаючи на численні переваги дистанційної форми навчання в підготовці майбутніх хореографів, є й певні проблеми, які варто враховувати під час організації освітнього процесу. На основі практичного досвіду викладачів кафедри хореографії можна зробити висновок, що навчальний процес у режимі онлайн продемонстрував низьку ефективність для практичного засвоєння хореографічного матеріалу здобувачами освіти молодших курсів (Єфімова та ін., 2023). Під час пояснення нового матеріалу виникали труднощі як із боку викладача, так і з боку здобувачів. До незначних проблем, з якими стикнулися майбутні хореографи, належить відсутність у смартфоні можливості одночасного відтворення музики та відеозапису. Зазвичай для запису танцювальних фрагментів використовується телефон, проте для прослуховування музики здобувачам освіти потрібно було знаходити інший додатковий пристрій, що у деяких випадках було проблематичним. Іншою проблемою для здобувачів хореографічної освіти в умовах дистанційного навчання є відсутність необхідних побутових умов для виконання танцювальних рухів та атрибутів (станок, дзеркало тощо).

Для поліпшення якості процесу підготовки майбутніх хореографів в умовах дистанційної

форми навчання можуть бути надані такі рекомендації для викладачів:

– створювати відеокурси з докладним поясненням та практичною демонстрацією матеріалу згідно з навчальною програмою на платформі YouTube;

– розвивати вміння цікаво подавати навчальний матеріал, стимулювати активність та самоосвіту здобувачів освіти (наприклад, за допомогою використання дошки Padlet або Canva);

– підтримувати постійний зв'язок зі здобувачами молодших курсів, надаючи консультації та проводячи індивідуальну роботу.

Дистанційне навчання може сприяти вихованню у здобувачів освіти концентрації, уваги, стійкості, технічності, системності та ефективності в сольному виконавстві, а також сприяти розширенню кругозору та наполегливості в отриманні професійних якостей. Проте така форма навчання буде найбільш ефективною у змішаному форматі разом із традиційною освітою через характерні особливості професії хореографа (Мерлянова, 2021).

Процес організації професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців у галузі хореографії у рамках вищої педагогічної освіти є динамічною системою, що потребує постійного оновлення пріоритетів у розвитку змісту, науково-методичного забезпечення та систематичного розширення професійного словника через призму соціальних викликів, напрямів та об'єктів майбутньої діяльності здобувачів хореографічної освіти, а також загальних стратегій розвитку галузі цього напрямку освіти (Козачук & Косаковська, 2022).

Висновки. Освітній процес в Україні постійно трансформується, вдосконалюється та розвивається завдяки впровадженню інноваційних технологій, використанню мережі Інтернет, проведенню нових наукових досліджень. Хоча основним принципом залишається традиційне навчання, яке проводиться у навчальних аудиторіях, останніми роками невід'ємною частиною освітнього процесу стало дистанційне навчання. У зв'язку з уведенням воєнного стану в Україні з 2022 р. воно стало одним із ключових складників освітньої системи. Хореографічні заклади вищої освіти перейшли на дистанційне навчання та адаптували навчальний процес відповідно до вимог сучасності. Вони розширили навчальні програми, додаючи багато Інтернет-ресурсів, нових методичних принципів та технологій. Оцінка впливу дистанційної форми навчання на підготовку майбутніх хореографів має велике значення для розвитку цього напрямку освіти відповідно до сучасних тенденцій і технологічних досягнень. Проаналізувавши основні стратегії та методики дистанційної форми навчання майбутніх хореографів, визначено, що така форма може бути найбільш ефективною у поєднанні з традиційною освітою. Вона може бути додатковим джерелом знань, умінь та навичок, але мистецькі професії найкраще здобуваються через групові практичні заняття, систематичний тренінг та під керівництвом висококваліфікованого викладача.

Перспективним напрямом подальших досліджень може бути порівняльний аналіз різних форматів дистанційного навчання, а саме синхронного та асинхронного, для визначення їх ефективності у навчанні майбутніх хореографів.

Література:

Бучківська Г., Балух М., Єфімчук О., Матушак Г., Циганик М. (2024). Тенденції та передовий досвід у сучасній хореографії: університетська освіта. *Перспективи та інновації науки*, (1(35)), 57–67. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-1\(35\)-57-67](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-1(35)-57-67).

Єфімова О.В., Барабаш О.В., Подкопай Є.Ю., Сидоренко В.А. (2023). Проблеми вивчення хореографічних дисциплін в умовах дистанційного навчання. *Витоки педагогічної майстерності*, (32), 124–127. <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2023.32.292654>.

Зінченко В., Квітко Н., Михайлова Л. (2024). Специфіка й особливості організації дистанційного навчання в умовах воєнного стану: виклики та стратегії подолання. *Перспективи та інновації науки*, (1(35)), 153–165. <http://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/download/8598/8644>.

Козачук О., Косаковська Л. (2022). Підготовка сучасного педагога-хореографа: теоретичні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, (3(117)), 219–226. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21471>.

Кундис Р.Ю., Лавриненко С.О., Никорович І.Ю., Машталер І.І., Тіщенко О.М. (2023). Викладання хореографії у вищій школі в умовах сьогодення. *Вісник науки та освіти*, (4(10)), 885–897. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897).

Манелюк Е.В. (2023). Викладання хореографічних дисциплін в закладах вищої освіти в умовах сьогодення. *Академічні візії*, (15). <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/117>.

Мартинів О.О. (2024). Особливості сучасної професійної хореографічної освіти. *Період трансформаційних процесів в світовій науці: задачі та виклики* (с. 538–539). Вінниця: УКРЛОГОС Груп. <https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/13194/1/50-72-PB.pdf#page=539>.

Мерлянова О. (2021). Роль дистанційного навчання в системі підготовки хореографів. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, (1), 183–188. <https://doi.org/10.31499/2307-4906.1.2021.228839>.

Олексюк О., Теряєва Л., Теряєв В. (2023). Особливості організації освітнього процесу в умовах дистанційного навчання. *Освітологічний дискурс*, (1(40)), 40–58. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2023.13>.

Паньків Л. (2023). Особливості використання сучасних інформаційних технологій у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*, 175(19), 14–18. <https://doi.org/10.58407/231903>.

References:

Buchkivska H., Balukh M., Yefimchuk O., Matushchak H., Tsyhanyk M. (2024). Tendentsii ta peredovyi dosvid u suchasni khoreohrafi: universytetska osvita [Trends and best practices in contemporary choreography: university education]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky – Perspectives and Innovations of Science*, (1(35), 57–67. Retrieved from [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-1\(35\)-57-67](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-1(35)-57-67) [in Ukrainian].

Yefimova O.V., Barabash O.V., Podkopai Ye. Yu., Sydorenko V.A. (2023). Problemy vyvchennia khoreohrafichnykh dystsyplin v umovakh dystantsiinoho navchannia [Problems of studying choreographic disciplines in distance learning conditions]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti – Origins of Pedagogical Skill*, (32), 124–127. Retrieved from <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2023.32.292654> [in Ukrainian].

Zinchenko V., Kvitko N., Mykhailova L. (2024). Spetsyfika y osoblyvosti orhanizatsii dystantsiinoho navchannia v umovakh voiennoho stanu: vyklyky ta stratehii podolannia [The specifics and peculiarities of the organization of distance learning in the conditions of martial law: challenges and coping strategies]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky – Perspectives and Innovations of Science*, (1(35), 153–165. Retrieved from <http://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/download/8598/8644> [in Ukrainian].

Kozachuk O., Kosakovska L. (2022). Pidhotovka suchasnoho pedahoha-khoreohrafa: teoretychni aspekty [Training of a modern pedagogue-choreographer: theoretical aspects]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii – Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, (3(117), 219–226. Retrieved from <https://10.24139/2312-5993/2021.03/219-227> [in Ukrainian].

Kundys R.Yu., Lavrynenko S.O., Nykorovych I.Yu., Mashtaler I.I., Tishchenko O.M. (2023). Vykladannia khoreohrafi u vyshchii shkoli v umovakh sohodennia [Teaching choreography in higher education in today's conditions]. *Visnyk nauky ta osvity – Bulletin of Science and Education*, (4(10), 885–897. Retrieved from [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897) [in Ukrainian].

Maneliuk E.V. (2023). Vykladannia khoreohrafichnykh dystsyplin v zakladakh vyshchoi osvity v umovakh sohodennia [Teaching choreographic disciplines in institutions of higher education in today's conditions]. *Akademichni vizii – Academy Vision*, (15). Retrieved from <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/117> [in Ukrainian].

Martyniv O.O. (2024). Osoblyvosti suchasnoi profesiinoi khoreohrafichnoi osvity [Features of modern professional choreographic education]. In *Period transformatsiinykh protsesiv v svitovii nauzi: zadachi ta vyklyky* [The period of transformational processes in world science: Tasks and challenges] (pp. 538–539). Vinnytsia: TOV «UKRLOHOS Hrup». Retrieved from <https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/13194/1/50-72-PB.pdf#page=539> [in Ukrainian].

Merlianova O. (2021). Rol dystantsiinoho navchannia v systemi pidhotovky khoreohrafi [The role of distance learning in the choreographer training system]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu – Collection of Scientific Works of Uman State Pedagogical University*, (1), 183–188. Retrieved from <https://doi.org/10.31499/2307-4906.1.2021.228839> [in Ukrainian].

Oleksiuk O., Teriaieva L., Teriaiev V. (2023). Osoblyvosti orhanizatsii osvithnoho protsesu v umovakh dystantsiinoho navchannia [Peculiarities of the organization of the educational process in the conditions of distance learning]. *Osvitolohichni diskurs – Educational Discourse*, (1(40), 40–58. Retrieved from <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2023.13> [in Ukrainian].

Pankiv L. (2023). Osoblyvosti vykorystannia suchasnykh informatsiinykh tekhnologii u protsesi pidhotovky maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva ta khoreohrafi [Peculiarities of the use of modern information technologies in the process of training future teachers of musical art and choreography]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Chernihivskiy kolehium» imeni T.H. Shevchenka – Bulletin of the Chernihiv Collegium National University Named after T. G. Shevchenko*, 175(19), 14–18. Retrieved from <https://doi.org/10.58407/231903> [in Ukrainian].

УДК [781:378.016]: 373.011.3-151
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-3>

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КАНОНІВ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Гумінська Оксана Олексіївна

кандидат педагогічних наук,
доцент Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-9845-1958
e-mail: guminska@ukr.net

Тарківська-Нагиналюк Олена Дмитрівна

кандидат педагогічних наук,
старший викладач Кременецької обласної
гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
ORCID ID: 0009-0004-1417-6004
e-mail: lenatiman@ukr.net

У статті розглянуто поняття «канон» як форма імітаційної поліфонії, як музичний твір, частина твору, як засіб композиторського розвитку. Виразні можливості канону криються у максимальній єдності голосів, концентрованому втіленні образу. Але особливим аспектом є питання опрацювання канонів у процесі вивчення курсів фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Автори розглядають канон під різним кутом зору історико-теоретичних дисциплін. Це – історичні, музикознавчі факти, видові ознаки, правила побудови тощо.

Практичні аспекти вивчення канонів майбутніми вчителями музичного мистецтва у статті розкрито з огляду на дисципліни «Поліфонія», «Сольфеджіо», «Методика музичного виховання», «Хоровий клас та практикум роботи з хором» і «Виробнича (педагогічна) практика». Так, у курсі «Поліфонії» студенти вчать писати канони, на заняттях сольфеджіо, хору – сольфеджують їх, виконують із текстом. Виконання канонів розвиває навички поліфонічного слуху, розширює інтонаційний запас музиканта. А канони строгого стилю з дидактичними текстами стають хоровим репертуаром уроків та позаурочних занять.

Висвітлено власний досвід роботи над канонами у курсі «Методики музичної освіти»: аналіз методичної літератури, підбір та систематизація вокальних та інструментальних канонів, вивчення навчального матеріалу підручників «Мистецтво» щодо використання канонів на уроках музичного мистецтва.

Описано етапи опрацювання канону: етап засвоєння ритму канону (речитація тексту, виконання ритму звучними жестами, шумовими інструментами), етап засвоєння мелодії (виконання мелодії унісоном, спів двоголосся з учителем, із солістами), етап ігрового, пластичного виконання канону (виконання образних, ігрових рухів, рухів у просторі, музикування мелодії і супроводу). Ці етапи є не лише прикладом розуміння пісні, роботи над чистотою інтонації, розвитком слухового самоконтролю, навичок слухання своєї та іншої партії, а й зразком виконання ритмічного та мелодичного рисунку у різних формах: через рухи, гру, музикування, творчість.

Підкреслено головний практичний аспект: опрацювання з майбутніми вчителями музичного мистецтва теоретичних, методичних аспектів вивчення канону є основою організації музично-виконавської діяльності з учнями в закладі загальної середньої освіти під час виробничої (педагогічної) практики.

Ключові слова: канон, імітаційна поліфонія, хоровий спів, методика роботи над канонами, виробнича (педагогічна) практика.

PRACTICAL ASPECTS OF LEARNING THE CANONS BY FUTURE TEACHERS OF MUSIC

Oksana Huminska,

Rivne State University for the Humanities

Olena Tarkivska-Nagynaliuk,

Kremenets Regional Taras Shevchenko Humanitarian
and Pedagogical Academy

The article considers the concept of «canon» as a form of imitative polyphony, as a piece of music, a part of a work, and as a means of composer development. The expressive possibilities of the canon lie in the maximum unity of voices, the concentrated embodiment of the image. But a special aspect is the issue of studying the canons in the process of studying courses of professional training of a future music teacher. The authors consider the canon from different perspectives of historical and theoretical disciplines. These are historical and musicological facts, species characteristics, rules of construction, etc.

The practical aspects of studying canons by future music teachers are revealed in the article with reference to the disciplines «Polyphony», «Solfeggio», «Methods of Music Education», «Choir Class and Workshop with Choir» and «Production (Pedagogical) Practice». For example, in the Polyphony course, students learn to write canons, and in the Solfege and Choir classes, they learn to arrange them and perform them with text. Performing canons develops the skills of polyphonic ear; and expands the musician's intonation range. Composing canons of a strict style with didactic texts becomes a choral repertoire for lessons and extracurricular activities.

The author highlights her own experience of working on the canon in the course «Methods of Music Education»: analysis of methodological literature, selection and systematisation of vocal and instrumental canons, study of the educational material of the «Art» textbooks on the use of canons in music lessons.

The stages of working on the canon are described: the stage of mastering the rhythm of the canon (recitation of the text, performing the rhythm with sound gestures, noise instruments), the stage of mastering the melody (performing the melody in unison, singing two-voice with the teacher, with soloists), the stage of playful, plastic performance of the canon (performing figurative, playful movements, movements in space, musicianship of the melody and accompaniment). These stages are not only an example of learning a song, working on the purity of intonation, developing auditory self-control, listening skills for one's own and other parts, but also an example of performing rhythmic and melodic patterns in various forms: through movement, play, music-making, and creativity.

The main practical aspect is emphasised: working with future music teachers on theoretical and methodological aspects of studying the canon is the basis for organising music performance activities with students in a general secondary education institution during industrial (pedagogical) practice.

Key words: canon, imitative polyphony, choral singing, methods of working on the canon, industrial (pedagogical) practice.

Постановка проблеми. Фахова підготовка здобувачів вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» спрямована на оволодіння комплексом психолого-педагогічних, мистецтвознавчих, гуманітарних наук, на оволодіння загальними та спеціальними компетентностями у сфері музичної освіти.

Компетентнісний підхід передбачає не лише оволодіння сумою знань, умінь та навичок, а й розкриття творчих можливостей, вироблення ставлення до майбутньої професії. Він підкреслює значимість практичного оволодіння знаннями історії, теорії музики, методики музичної освіти майбутніми вчителями музичного мистецтва.

Аналіз досліджень. Різні аспекти підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва розкрито у наукових дослідженнях М. Клепар (формування гуманістичної світоглядної позиції майбутніх учителів музики засобами народної пісенної

творчості), П. Косенко (особистісно орієнтоване навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики), О. Ребрової (формування художньо-ментального досвіду вчителів мистецьких дисциплін), Т. Бодрової (підготовка вчителів музики до використання української музично-педагогічної спадщини у професійній діяльності), О. Хоружої (формування етнопедагогічного мислення майбутніх учителів музики), О. Єременко (консолідаційний підхід до музично-фахової, педагогічної і дослідницької підготовки магістрів із музичного мистецтва), Л. Ракитянської (формування морально-естетичної активності студентів музично-педагогічних факультетів в умовах індивідуального навчання), Т. Анікіної (патріотичне виховання майбутніх учителів музики засобами художнього краєзнавства), М. Москальової (моральне виховання особистості майбутнього вчителя музики засобами українського сакраль-

ного хорового мистецтва). Окрім цього, фундаментальні питання підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва піднімають А. Козир (акмеологічні орієнтири), О. Жорнова, О. Лобова (методологічні основи музичної освіти), О. Щолокова, Л. Масол, О. Бузова, О. Соколова та ін. (проблеми культуротворчості та інтеграційних процесів в системі музичного навчання).

Уважаємо важливим підкреслити діяльнісний підхід до формування системи музичних знань майбутніх учителів музичного мистецтва.

Мета статті – розглянути різні погляди на вивчення поняття «канон» у процесі підготовки здобувачів вищої освіти за спеціальністю 014 «Середня освіти (Музичне мистецтво)» та актуалізувати практичні аспекти опрацювання канону на заняттях у ЗВО та під час виробничої практики.

Виклад основного матеріалу. Канон – це форма поліфонічної музики, багатоголосний твір, у якому всі голоси виконують одну й ту саму мелодію, вступаючи по черзі, із запізненням. Виразні можливості канону криються в максимальній єдності голосів, концентрованому втіленні образу.

Б. Фільц називає канonom багатоголосну музику, де всі голоси виконують ту саму мелодію, але вступають не одночасно, а по чергово, з певним часовим зміщенням (на пів такта, такт і більше). Музичний розвиток у каноні заснований на безперервному проведенні імітації мелодії першого голосу – пропости іншим голосом – респостою, який вступає раніше, ніж закінчується мелодія пропости. Залежно від числа імітуючих тем канони можуть бути простими, подвійними тощо; від інтервалу між голосами – у приму, квінту, октаву тощо; від форми імітування – у збільшенні, зменшенні тощо, від кількості голосів – двоголосним, триголосним тощо (Фільц, 2008, с. 311–312).

Починаючи із Середньовіччя до початку XVIII ст. будь-які імітаційні музичні контрапункти називалися фугами, а суворі імітації, яка зараз відома як канон, кваліфікується як *fuga ligata*, що означало «закута fuga» («фуга в кайданах»). Канон у значенні «правило» стосовно поліфонічної музики вживався як пояснення кількості голосів, місця вступу, згідно з яким з однієї написаної мелодичної лінії можуть додаватися повторення теми, змінені та без змін. Це правило зазвичай давалося усно, але могло також доповнюватися спеціальними знаками в партитурі, які іноді самі називалися канонами (Bridge, 1881).

Лише в XVI ст. слово «канон» почали використовувати для опису строгої імітаційної поліфонії. Найдавнішими канонами є англійські раунди, роти («колесо»). *Sumer is icumen in* («Літній канон», «Пісня зозулі») на шість голосів (чотири голоси канonom і два голоси остинато) вважається першим зразком середньовічного англійського раунду, або роти, середини XIII ст. (Sanders, 2001).

В Італії та Франції з XIV ст. писали двоголосні канони, використовуючи для них термін *сассіа* («гонитва»). Форма канону досягла найвищого розвитку у творчості Ж. Дебре, Й. Окегема, Дж. Палестрини та ін. Цикл канонів, фуг та інших поліфонічних творів «на Королівську тему» або «Музичне приношення» Йоганна Баха є вершиною мистецтва поліфонії. Цей цикл базується на одній музичній темі, яку Баху подарував прусський король Фрідріх II. Канони в «Музичному приношенні» представлені короткою одноголосною мелодією у декілька тактів, але супроводжуються загадковою фразою латиною, через що стали називатися «загадковими канонами». Фраза латиною, загадка має бути розгаданою виконавцем і правильно ним виконана. Наприклад, загадка *in augmentationem* (тобто зі збільшенням тривалостей нот) пропонує заграги респосу тривалостями, що є двічі більшими за тривалості пропости. Канон, який має загадку, *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* (і нехай разом із модуляцією вознесеться слава короля) має закінчитися на тон вище, ніж він починався.

В історії музики канон зустрічається як самостійна форма, як частина твору, а також є засобом поліфонічного розвитку та формотворення. У вітчизняній музиці XX ст. канони представлені: Л. Ревуцьким (канони для фортепіано), Б. Фільц (канони для хору – «Чорногуз», «Жук-Жученко», сл. В. Лучука для дитячого хору а *capella*. «Облітав журавель», сл. П. Воронька. «Сонце, хлопчик і обруч», сл. Д. Павличка для дитячого хору з фортепіано), А. Мухом («Два канони» для баяна), О. Станком («Канонічні дуети» для двох скрипок), М. Ластовенським («Канон» для фортепіано), М. Денисенко («Два канони» для сопрано й інструментального ансамблю) та ін. Канон як засіб поліфонічного розвитку використовується у вокальних та інструментальних творах, зокрема в обробках народних пісень: «Ой співаночки мої», «Я в кватиронці сиджу» С. Людкевича, «Болить, болить голівонька» П. Козицького, «Лугом іду, коня веду» Б. Лятошинського, в обробках Є. Козака, М. Вериківського та ін. (Фільц, 2008, с. 312).

З. Кодай є автором багато канонів для хору, а також написав збірник для юного піаніста «24 маленькі канони для чорних клавіш». Метою цього навчального посібника стало поєднання співу з грою на інструменті. Педагог пропонує дитині спочатку вільно співати з ритмічних знаків і позначень сольмізаційних складів мелодію, а потім переносити цю мелодію на фортепіано, причому грати двоголосний канон з одного рядка, пропонує одну мелодію співати, а іншу – грати. Композитор зауважує, що з дворядкового запису часто навіть не усвідомлюється, що обидві руки грають те саме (Kodály, 1946).

Вивчення канону здобувачами вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» пов'язане з дисциплінами музично-теоретичного та музично-історичного циклів. В історичному контексті можуть розглядатися питання походження та етапів розвитку канону як зразка імітаційної поліфонії в епоху Середньовіччя, Відродження, бароко, використання канону чи поліфонічного розвитку в творчості окремих композиторів. Вивчення «Поліфонії» та «Аналізу музичних творів» передбачає розгляд питань імітаційної поліфонії, ознайомлення з різновидами канону (нескінченний, подвійний, дзеркальний, ракоходний), написання двоголосних канонів строгого стилю.

Канони є навчальним матеріалом занять сольфеджіо, гри на фортепіано, баяні, скрипковому ансамблі, хорового класу та практикуму роботи з хором. Як вокально, так і інструментально здобувачі вищої освіти розвивають здатність чути, відстежувати та співвідносити рух мелодичних ліній, зміщений у часі, «горизонтальну багатоскладність» музичної фактури, навички сприймання інтервальних та гармонічних поєднань звуків, які при цьому утворюються, уміння чути другу партію й підлаштовуватися під неї.

Особливе місце займає робота над канонами на заняттях хору, де розширюються можливості опрацювання імітаційної поліфонії за рахунок кількості хорових партій. Виконання канону майбутніми вчителями музичного мистецтва спрямоване на розвиток поліфонічного ансамблю, який А. Мархлевський трактує як стійке та узгоджене звучання голосів за відносної динамічної незалежності кожного з них, продиктованій їх інтонаційною значущістю у загальному контексті. Імітаційна поліфонія, до якої відносять і канон, належить до складних різновидів фактури, пов'язана з послідовним проведенням однієї й тієї ж теми або мелодичного звороту в різних голосах на тлі протискладення інших (Мархлевський, 1986, с. 69).

У поліфонічному творі мелодичний рисунок, темброві, динамічні, ритмічні особливості кожного голосу підпорядковуються завданню єдності звучання. При цьому між партіями виникають різноманітні інтонаційно-мелодичні, динамічні, ритмові співвідношення. Для досягнення поліфонічного ансамблю А. Мархлевський радить звертати увагу на вміння хорової партії, виконавши основну тему, «поступитися» місцем іншій та перенестися у співі на другий або третій план. Головний тематичний матеріал при цьому має звучати динамічніше й чіткіше, ніж протискладення. Педагог також надає значення штриховим засобам: артикуляційно слід виділяти звуки основної теми, а не лише окремі акценти (Мархлевський, 1986, с. 71–72).

Ми пропонуємо приділити увагу майбутніх учителів музичного мистецтва формі канону з погляду хорової роботи з учнями ЗЗСО на виробничій (педагогічній) практиці: знати освітньо-розвивальні можливості канону, знати та володіти відповідним хоровим репертуаром, набути досвіду створення двоголосного канону, володіти методами та прийомами опрацювання канону на уроці музичного мистецтва та на занятті хору в позаурочний час.

Канони використовуються з метою розвитку музичних здібностей та розвитку навичок співу багатоголосся (у початковій школі – двоголосся). На уроці чи хоровому занятті канони виконують роль розспівування, але майбутній учитель має зауважувати на слуховому контролі виконання мелодії-партії, на самооцінці якості співу. Для вирішення партій І. Тимофеев пропонує співати одну партію на нюанс тихіше за іншу; співати один голос із текстом, інший – із закритим ротом тощо (Тимофеев, 2020).

Важливими для роботи з учнями над двоголоссям, на думку В. Коваліва, є підготовчий етап, де найперше розвивають чуття метроритму в унісонному відтворенні метроритмічних фігур, а потім – навчання імітації ритмів, мелодій та спів канонів. Тобто спочатку метроритмічний унісон слугує основою метроритмічного двоголосся, багатоголосся – від простих метроритмічних вправ, використання їх як акомпанементу до пісень, творів для слухання або використання вправ для засвоєння виражальних засобів із метою кращого відчуття метра та ритмічних тривалостей. Під час початкового засвоєння ритмічного двоголосся здійснюється розподіл на два голоси. Далі учні вчать чистого, некрикливого, красивого унісонного співу, об'єднуються у партії і співають двоголосні канони.

Спів канонів В. Ковалів вважає обов'язковим на ранньому етапі музичного виховання: він допомагає долати страх і невпевненість у співі другого голосу, готує дітей до гармонічного співу двоголосних пісень. Педагог пропонує прості канони, які можуть бути використані для двоголосного: «Пугач» М. Анцева, українські народні пісні «Васильок» та «Галя по садочку ходила», естонську народну пісню «Зозуля» та ін. (Ковалів, 1980, с. 74–75).

Т. Крижевська застосовує виконання канонів із назвами нот, голосних звуків або простих, зручних складів, що також сприяє удосконаленню поліфонічного та гармонічного слуху (Крижевська, 2019).

На уроках музичного мистецтва майбутні вчителі можуть скористатися досвідом О. Лобової: використати казку для засвоєння з учнями поняття «канон» і вивчити канон «Колискова для Дряпушка» О. Лобової (Лобова, 2004, с. 28–29).

У підручниках «Мистецтво» для ЗЗСО ми зустрічаємо канони, спеціально написані для учнів,

а також народні пісні, які можуть бути виконані канонами. Прикладом можуть бути: канон «День, день, добрий день» С. Садовенко (4-й клас, авт. І. Стеценко, С. Садовенко), згаданий канон «Колискова для Дряпушка» О. Лобової (4-й клас, авт. О. Лобова). Л. Аристова пропонує співати канонами українську народну пісню «Вийди, вийди, Іванку» (3-й клас, авт. О. Лобова). Л. Кондратова подає для слухання музики канон Й. Пахельбеля та канон Ave Maria В.А. Моцарта (6-й клас, авт. Л. Кондратова), Л. Масол – канон М. Леонтовича (5-й клас, авт. Л. Масол, О. Просіна).

Для роботи з учнями молодших класів корисним є орієнтовний список канонів, запропонований С. Миколінською: Ю. Литовко, сл. народні. «Вербонька»; Ю. Литовко, сл. народні. «Журавель»; музика і слова І. Сусліва. «Ми в дворі будуєм дім»; литовська народна пісня «Деркач»; музика і слова Ю. Литовка. «Веселі жабки»; українська народна пісня «Сіяв мужик просо»; С. Ботяров, сл. К. Алемасової. «Лічилка»; грузинська народна пісня «Яблучко зелене»; музика і слова Ю. Литовка. «Луна»; музика і слова Ю. Литовка. «Дорожній канон»; Г. Струве, сл. В. Вікторова. «Така пісенька»; норвезька народна пісня «Камертон»; Р. Бойко, сл. В. Вікторова. «Годинник»; Л. Керубіні. «Біля річки»; С. Монюшко. «Поїзд»; З. Кодай. «Пташиний хор»; французька народна пісня «Пастуша пісня» (Миколінська, 29, 190).

К. Завалко на основі досвіду Е. Жака-Далькроза пропонує використовувати два типи канонів – перерваний канон та справжній. Перерваний – це канон-луна, коли педагог або учень виконує музичну фразу, а решта у цей час має паузу та слухає, а потім повторює цю фразу. Справжній канон вимагає одночасного сприймання музики та її відтворення, не передбачає паузи (Завалко, 2020, с. 43).

Канони, на нашу думку, водночас із розвивальними функціями можуть виконувати роль ознайомлення учнів із музично-теоретичними поняттями: канон, пропоста, ріспоста, безкінечний канон, канон про співочі голоси (рис. 1–3).

Оксана Гумінська




Рис. 1. «Канон-правило». Авт. О. Гумінська

Оксана Гумінська



Рис. 2. «Пропоста – ріспоста». Авт. О. Гумінська

Оксана Гумінська



Рис. 3. «Безкінечний канон». Авт. О. Гумінська

Оксана Гумінська



Рис. 4. «Канон про співочі голоси». Авт. О. Гумінська

На практичних заняттях із «Методики музичної освіти» здобувачі освіти ознайомлюються з методами вокально-хорової роботи з учнями початкової школи, у тому числі з етапами роботи над канонами, які потім будуть використані під час виробничої практики.

Етап засвоєння ритму канону: перший і другий голоси разом декламують текст канону або читають ритмоскладами; перший голос – учитель декламує текст пісні-канону, другий голос – учні декламують текст канону, і навпаки; перший голос – учні декламують і грають на клавішах, другий голос – учні декламують і грають на бубнах (додають інші голоси з іншими інструментами).

Етап засвоєння мелодії: виконання мелодії партії з ручними знаками, назвами нот, із текстом, доведення до чистого унісону; спів однієї фрази, речення різними партіями по черзі, за принципом «відлуння»; перший голос – учні співають основну мелодію, другий голос – співає вчитель, і навпаки; перший голос – співає вчитель (соліст, група солістів), другий голос – учні грають на ксилофонах чи металофонах, і навпаки; обидві партії виконуються тільки вокально; обидві партії виконуються на ксилофонах чи металофонах. Під час співу двоголосного канону важливо звертати увагу на співзвуччя, які утворюються, на «переплетення» мелодійних ліній, на красу двоголосного звучання. Вивчена мелодія може бути доповнена сольмізаційними жестами Дж. Кервена, або рухами, що позначають звуковисотний рух (показ висоти звуків за рукою-нотноносцем чи зміною висоти рухів рук, витягнутих перед собою).

Інструментальне «розмальовування» мелодії канону може бути творчим завданням: кожна група-партія учнів має підібрати ритмічний, мелодичний інструмент, продумати варіант гри (заграти метр, сильну долю, початок чи кінець фрази, окремі звуки мелодії чи всю мелодію тощо) або зімпровізувати.

Етап ігрового, пластичного виконання канону допомагає тримати партію, «бачити» й усвідомлювати її: мелодію канону можна підтримати танцювальними рухами, рухами партії у просторі (колом, спіраллю, лініями тощо), з образними, ігровими рухами. Наприклад, англійська народна пісня «Равлик» спочатку може бути виконана у двох хороводах, які рухаються у протилежних напрямках, а потім – спіральним рухом, що імітує мушлю равлика. Таке урізноманітнення виконавської діяльності стимулює інтерпретаційні навички учнів.

Висновки. Канон як форма імітаційної поліфонії, як музичний твір, його частина, як засіб композиторського розвитку є предметом вивчення курсів фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Історико-теоретичні дисципліни вивчають історичні, музикознавчі аспекти, видові ознаки, правила побудови.

Практичні аспекти вивчення канонів майбутніми вчителями музичного мистецтва ми пов'язуємо з написанням канонів у курсі «Поліфонія», виконанням канонів на заняттях сольфеджіо, хоровому занятті, опрацюванням методичних та практичних аспектів роботи над канonom у курсі

«Методика музичної освіти» та організацією хорової роботи на уроці музичного мистецтва, занятті дитячого хорового колективу на виробничій (педагогічній) практиці в закладі загальної середньої освіти. «Хоровий клас та практикум роботи з хором» завдяки виконанню канонів розвиває навички поліфонічного слуху, розширює інтонаційний запас музиканта. Написання канонів строгого стилю з дидактичними текстами стає хоровим репертуаром уроків та позаурочних занять.

Знання методики роботи над канonom із дітьми є не лише прикладом розучування пісні, роботи над чистотою інтонації, розвитком слухового самоконтролю, навичок слухання своєї та іншої партії, а й зразком виконання ритмічного та мелодичного рисунку у різних формах: через рухи, гру, музикування, творчість. Дані форми практичного опрацювання канону є основою організації музично-виконавської діяльності з учнями ЗЗСО під час виробничої (педагогічної) практики майбутніх учителів музичного мистецтва.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у розвитку творчих здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі створення канонів.

Література:

- Фільц Б. (2008). Канон. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. 311–312.
- Bridge J. Frederick. (1881). *Double Counterpoint and Canon*. London: Novello & Co., Ltd.; New York: The H. W. Gray Co., Inc.
- Sanders Ernest H. (2001). Rota. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan
- Kodály Z. (1946). *24 kis kánon a fekete billentyűkön*. Budapest, cop. Rózsavölgyi és Társa.
- Мархлевський А.Ц. (1986). Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ: Муз. Україна.
- Організація роботи з дитячими вокально-хоровими колективами: методичні рекомендації (2020) / уклад. І.А. Тимофєєв. Рівне: Волинські обереги. <https://rocnt.com.ua/?p=2475>.
- Ковалів В. (1980). Деякі питання багатоголосного гармонічного хорового співу на уроках музики. *Музика в школі: збірник статей*. Київ: Муз. Україна. 74–81.
- Крижевська Т.Б. (2019). Розвиток гармонічного слуху на уроках сольфеджіо. На урок. <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-na-temu-rozvitok-garmonichnogo-sluhu-na-urokah-solfedzhio-186018.html>.
- Лобова О. (2004). *Музика: підручник для 4-го класу*. Київ: Школяр.
- Миколінська, С.І. (2015). *Музично-слухова увага молодших школярів: теорія та методика формування: навчально-методичний посібник*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Завалко К.В. (2020). Упровадження методики Далькроза в навчання дітей музики. *Мистецтво та освіта*. 1 (95). 39–44.

References:

- Filts B. (2008). Kanon. [Canon]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. U 2 t. T. 2. [E–K] / hol. redkol. H. Skrypnyk. Kyiv : Vydavnytstvo Instytutu mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN Ukrainy, 2008. 311–312 [in Ukrainian].
- Bridge J. Frederick. (1881). *Double Counterpoint and Canon*. London: Novello & Co., Ltd.; New York: The H. W. Gray Co., Inc.
- Sanders Ernest H. (2001). Rota. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.
- Kodály Z. (1946). *24 kis kánon a fekete billentyűkön*. [24 little canons on black keys]. Budapest, cop. Rózsavölgyi és Társa [in Hungarian].
- Markhlevskiy A. Ts. (1986). *Praktychni osnovy roboty v khorovomu klasi* [Practical basics of work in the choral class]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
- Orhanizatsiia roboty z dytyachymy vokalno-khorovymy kolektyvamy: metod. rekomendatsii* (2020) [Organization of work with children's vocal and choral groups]. / Uklad. Tymofieiev I.A. Rivne: Volynski oberehy. Retrieved from <https://rocnt.com.ua/?p=2475> [in Ukrainian].

Kovaliv V. (1980). Deiaki pytannia bahatoholosnoho harmonichnoho khorovoho spivu na urokakh muzyky [Some issues of polyphonic harmonic choral singing in music lessons]. *Muzyka v shkoli: zb. statei*. Kyiv: Muz. Ukraina. 74–81 [in Ukrainian].

Kryzhevska T.B. (2019). Rozvytok harmonichnoho slukhu na urokakh solfedzhio. [Development of harmonic hearing in solfeggio lessons]. *Na urok*. Retrieved from <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-na-temu-rozvitok-garmonichnogo-sluhu-na-urokah-solfedzhio-186018.html> [in Ukrainian].

Lobova O. (2004). *Muzyka* [Music] : pidruchnyk dlia 4 klasu. Kyiv: Shkoliar.

Mykolinska S.I. (2015). Muzychno-slukhova uvaha molodshykh shkoliariv: teoriia ta metodyka formuvannia [Musical and auditory attention of younger schoolchildren: theory and methods of formation]: navch.-metodych. posibn. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M.P. Drahomanova [in Ukrainian].

Zavalko K.V. (2020). Vprovadzhennia metodyky Dalkroza v navchannia ditei muzyky [Implementation of the Dalcroze method in teaching children music]. *Mystetstvo ta osvita*. 1 (95). 39–44 [in Ukrainian].

УДК 784.087.68:373.3.091.32

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-4>

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Гуцал Аліна Сергіївна

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0205-7193

e-mail: alinagutsal2001@gmail.com

Крусь Оксана Петрівна

кандидат педагогічних наук,

доцент Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного

університету

ORCID ID: 0000-0003-0205-7193

e-mail: oksanakrusop@gmail.com

У статті розкрито значення творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в початковій школі. Творча діяльність молодшого школяра трактується як процес створення нового, оригінального продукту, у якому учень реалізує творчі здібності, розкриває свої уяву, образне мислення, комбінаторні здібності, виявляє ініціативність, варіативність дій, самостійний пошук.

Автори систематизували форми творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в початковій школі на інтелектуальні, емоційно-пластичні, музично-виконавські, музично-образотворчі, музично-літературні та ігрові.

До інтелектуальної форми творчої діяльності віднесено: формулювання власних думок та вражень про прослухані твори; унікальне трактування музичних творів.

Емоційно-пластичні форми: демонстрація емоцій через рухи під музику; використання жестів, пантоміми, танцю для передачі характеру персонажів, героїв казки або образів у музиці, самостійна інсценізація пісні.

Музично-виконавські форми представляють: експериментування з різноманітними звуками; створення ритмічного тла для композицій; створення ритмічного супроводу до вивчених пісень, танків, ігор; ритмічні імпровізації «питання – відповідь», ритмізація слів, словосполучень, віршів; мелодичні імпровізації на заданих звуках, на заданий ритм; створення вправ для вокального розспівування, власних мелодій та варіацій мелодій; розспівування імен, слів, звернень; створення продовження чи закінчення музичної фрази поспівки, пісні; завершення фрази (побудови); створення вступу, закінчення; наслідування світу природи та механізмів; створення звуко-шумових п'єс, музичної фрази чи мелодії з тактів, ритмічного чи звукового (шумового) оповідання тощо.

До музично-образотворчих форм віднесено: графічне відображення мелодійних ліній різною формою; підбір кольорів, які відповідають музичним тембрам, образам або емоціям; зображення музичних форм через графіку або аплікації; використання кольору та форми для вираження драматургії музичного твору; композицію мелодій до віршів або створення віршів до музичних мотивів; розроблення та візуалізацію костюмів для персонажів музичних творів; створення ілюстрацій до дитячих пісень чи казок; оформлення програми, афіши концертів, музичних спектаклів, створення ескізів костюмів для дійових осіб опер, балетів, мюзиклів, фрагментів декорацій.

Музично-літературними формами є: підбір або написання віршів до музики, творів-вражень про музику, творів на музично-естетичні теми; створення казок, легенд, які учні виразно читають у класі; створення сюжетів музичних творів.

Ігровими формами творчої діяльності автори назвали: «Трансформер», «Питання – відповідь», «Мелодизуємо діалог», «Співацькі переклички», «Додай підголосок», «Придумай мелодію», «Допоміжні рухи», «Ставаймо композиторами» тощо.

Ключові слова: творча діяльність, форми творчої діяльності, урок музичного мистецтва, початкова школа, творчий розвиток молодших школярів, творчі завдання.

CREATIVE ACTIVITIES IN MUSIC LESSONS IN PRIMARY SCHOOL

Alina Hutsal

Rivne University for the Humanities

Oksana Krus

Rivne State University for the Humanities

The article reveals the importance of creative activity in primary school music lessons. Creative activity of primary school pupils is interpreted as the process of creating a new, original product, in which the pupil realises creative abilities, reveals his imagination, imaginative thinking, combinatorial abilities, shows initiative, variability of actions, independent search.

The authors have systematised the forms of creative activity in primary school music lessons into intellectual, emotional and plastic, musical and performing, musical and visual, musical and literary, and game activities.

The intellectual form of creative activity includes: formulating one's own thoughts and impressions of the listened to pieces; unique interpretation of musical works.

Emotional and plastic forms include: demonstration of emotions through movements to music; use of gestures, pantomime, dance to convey the character of characters, fairy tale heroes or images in music, independent staging of a song.

Musical performance forms include: experimentation with various sounds; creation of a rhythmic background for compositions; creation of rhythmic accompaniment to learnt songs, dances, games; rhythmic improvisations «question – answer», rhythmicisation of words, phrases, poems; melodic improvisations on given sounds, to a given rhythm; creation of exercises for vocal singing, own melodies and variations of melodies; chanting names, words, addresses; creating a continuation or ending of a musical phrase of a chant, song; completing a phrase (construction); creating an introduction, ending; imitating the natural world and mechanisms; creating sound and noise plays, a musical phrase or melody from beats, a rhythmic or sound (noise) story, etc.

Musical and visual forms include: graphic representation of melodic lines in various shapes; selection of colours that correspond to musical timbres, images or emotions; depiction of musical forms through graphics or applications; use of colour and shape to express the drama of a musical work; composition of melodies to poems or creation of poems to musical motifs; designing and visualising costumes for characters in musical works; creating illustrations for children's songs or fairy tales; designing programmes, posters for concerts, musical performances, creating costume sketches for characters in operas, ballets, musicals, and fragments of scenery.

Musical and literary forms include: selecting or writing poems to music, compositions-impressions about music, compositions on musical and aesthetic themes; creating fairy tales, legends that students read expressively in class; creating plots for musical works.

The authors named the following game forms of creative activity: «Transformer», «Question – Answer», «Melodise the dialogue», «Singing roll call», «Add a sub-voice», «Come up with a melody», «Auxiliary movements», «Let's become composers», etc.

Key words: *creative activity, forms of creative activity, music lesson, primary school, creative development of primary schoolchildren, creative tasks.*

Постановка проблеми. Творча діяльність на уроках музичного мистецтва відіграє велику роль у повноцінному розвитку дитини, викликаючи інтерес до мистецтва, підтримуючи музичну обізнаність та розвиваючи творчі здібності, сприяє розвитку емоційного інтелекту, творчого самовираження. Музична творчість також розвиває важливі якості, такі як емпатія, толерантність, співпраця та взаємодія з іншими, соціалізує учнів у творчій взаємодії.

Аналіз досліджень. Питанням дитячої музичної творчості велику увагу приділяли Г. Костюк, О. Лазаревська, С. Матвієнко, С. Науменко, К. Стеценко, О. Олексюк, О. Ростовський та ін. Їхні роботи розкривають різноманітні аспекти використання музики як засобу стимулювання творчого розвитку дитини – від теоретичних основ до практичних методик викладання. Дослідженням творчості молодших школярів, аналізом

особливостей розвитку творчих здібностей у дітей молодшого шкільного віку займалися В. Мартинова, В. Моляко, К. Тейлор, С. Лавренко.

Тема використання творчих завдань на уроках музики отримала висвітлення у роботах І. Боднарук, О. Гумінської, І. Денисюк, В. Лебедева, М. Назаренко, Е. Печерської, О. Прищепи, О. Ткачук та ін. Ці автори наголошують на значенні музичного та загального розвитку учнів у процесі виконання творчих завдань.

Незважаючи на значний обсяг досліджень, проблема творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в початковій школі залишається актуальною, що зумовлено зміною освітніх парадигм, сучасними викликами цифровізації освіти, інтеграцією інноваційних технологій у навчальний процес.

Мета статті – систематизувати форми творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в початковій школі.

Виклад основного матеріалу. Творча діяльність є важливим засобом пізнання та самовираження учнів, розкриває їхні уяву, образне мислення, комбінаторні здібності, стимулює ініціативність, варіативність дій, самостійний пошук та відкриття.

Творча діяльність молодшого школяра, на думку М. Шутя, є процесом створення нового, орієнтованого на оригінальність продукту, у якому учень реалізує творчі здатності (креативні, практичні, оцінно-рефлексивні) (Шуть, 2012, с. 70)

Ключовим чинником, що стимулює розвиток творчих здібностей школярів, на думку І. Бондарук, є отримання ними задоволення від творчого процесу, а також урахування їхніх інтересів, смаків, побажань, вікових та особистісних характеристик кожного учня. Педагогиня підкреслює, що діти відрізняються за своїми потребами в самовираженні, рівнем соціальної активності, наявністю лідерських якостей, музичними здібностями, пам'яттю, здатністю до сприйняття та виконання музичних творів (Бондарук, 2021, с. 8).

І. Бондарук зазначає, що творчий потенціал молодших школярів розкривається через різноманітні музичні активності під час навчання: спів, виконання простих мелодій; демонстрацію емоцій через рухи під музику; створення ритмічного тла для композицій; формулювання власних думок та вражень про прослухані твори; а також розуміння та персональне втілення пісень, включаючи елементи оригінального викладу (Бондарук, 2021, с. 8).

Упровадженню різноманітних творчих завдань, що сприяють інтеграції знань на уроках музичного мистецтва, приділяє увагу О. Олексюк. На її переконання, такі завдання можуть включати: графічне відображення мелодійних ліній різною формою (наприклад, у вигляді хвиль, стрибків або сходинок); підбір кольорів, які відповідають музичним тембрам, образам або емоціям; зображення музичних форм (наприклад, варіації, фуги, канону, рондо) через графіку або аплікації; використання кольору та форми для вираження драматургії музичного твору; композицію мелодій до віршів або створення віршів до музичних мотивів; розроблення та візуалізацію костюмів для персонажів музичних творів; створення ілюстрацій до дитячих пісень чи казок; використання жестів, пантоміми або танцю для передачі характеру персонажів, героїв казки або образів у музиці (Олексюк, 2006, с. 31).

О. Лазаревська та С. Науменко пропонують забезпечувати участь учнів у художньо-творчих проєктах, розбивши процес на три основні стадії: демонстрація вчителем імпровізованого розв'язку задуманої проблеми; поетапне перефокусування ініціативи на учня з використанням методу наведених підказок для вирішення завдань; обережне

направлення учнів до незалежного виконання творчих проєктів (Лазаревська, Науменко, 1994, с. 17).

На думку О. Ростовського, ефективними для мотивації та активізації творчого потенціалу учнів є упровадження проблемних ситуацій, ігрових, інтерактивних методик, проєктної діяльності в галузі музичного мистецтва, а також позитивне підкріплення, створення умов для відчуття успіху, презентації прикладів дитячої творчості (Ростовський, 2011, с. 467).

С. Матвієнко наголошує на тому, що одним з основних імпульсів до творчості є мотивація дітей до створення індивідуальних варіантів музичного твору: це може бути самостійна інсценізація пісні, розроблення простого інструментального супроводу, винахід вправ для вокального розпізування, унікальне трактування музичних творів, створення власних мелодійних ліній та варіацій мелодій (Матвієнко, 2017, с. 134).

На думку О. Гумінської, до творчої діяльності на уроках музичного мистецтва учнів можуть стимулювати віршованій чи прозовий текст, його зміст, звукові фарби й інтонації, сама музика, глибоке проникнення в її світ: навчивши розрізняти в загальному потоці звучання окремі «музичні слова», «фрази», цілі «розповіді», учні відчують потребу самим «заговорити» цією тепер уже близькою і зрозумілою їм «музичною мовою»; оточуючий дитину світ звуків: цокіт копит, щебетання птахів, стукіт падаючих крапель, вигуки голосів, дзенькіт дзвонів тощо; програмно-ілюстративні завдання; ритми рухів, у тому числі танцювальних, образних (Гумінська, 2003, с. 54).

Учнівську творчість педагогиня пропонує спрямувати у різних напрямках: літературному, образотворчому, театральнo-драматичному та музичному. Вона навидить зразки літературних творчих завдань: підбір або написання віршів до музики; творів-вражень про музику, творів на музично-естетичні теми; створення казок, легенд, які учні виразно читають у класі. Прикладом є такі завдання: підібрати вірші про природу, написати оповідання про любов українського народу до пісні, написати легенду, казку, де б головними героями були музичні інструменти, музиканти, сама музика (Гумінська, 2003, с. 55).

О. Гумінська пропонує творчі образотворчі завдання: намалювати сюжети музичних творів, виліпити з пластиліну персонажів музичних казок, п'єс, пісень, оформити програму та афішу концертів, музичних спектаклів, створити ескізи костюмів для дійових осіб опер, балетів, мюзиклів, фрагментів декорацій. А під час ознайомлення з програмними музичними творами («Дощик» В. Косенка, «Ранок» із сюїти Е. Гріга «Пер Гюнт» тощо) вона пропонує учням підібрати кольори, тло, лінії, штрихи, які б допомогли розкривати стани природи й душі людини, намалю-

вати пейзаж, що відповідає музичному образу (Гумінська, 2003, с. 55).

Музичні творчі завдання О. Гумінська систематизує на ритмічні, мелодичні, мовні, вокальні, інструментальні, комплексні. Вона наводить приклад завдань для ритмічних імпровізацій: «луна» – один учень плескає ритмічний рисунок (РР), а інший – повторює ритмічний рисунок і додає новий; «питання – відповідь» – учень плескає РР-питання, а інший – РР-відповідь; ритмізація слів, словосполучень, віршиків, загадок, лічилок, примовок, приказок тощо; підбір слів до заданого РР; «пропущений такт» – виконання РР як доповнення ритмічної вправи з пропущеними тактами; створення ритмічних канонів; імпровізація на основі ритмічної вправи – змінити початок, певні такти, кінець, метр (дводольність на тридольність чи навпаки); створення ритмічного супроводу до вивчених пісень, танків, ігор (Гумінська, 2003, с. 57).

Для створення мелодичних імпровізацій О. Гумінська радить дати завдання: створити мелодію до слів, словосполучень, віршів (наприклад, «сильний вітер», «легенький вітерець»; «сонечко сходить», «сонечко заходить»); зімпровізувати на заданих звуках, у заданому ритмі; домислити вступ, закінчення; зімпровізувати діалог учителя й учнів; «співацькі переклички»: учень чи вчитель співає мелодію (фразу, інтонацію), а інший повторює, змінивши темп, тембр, динаміку, РР; «запитання – відповідь»: учень чи вчитель співає мелодію-питання, відповідь має чітко завдання – на одному звуці, на стійких звуках, із поступовим рухом мелодії угору, вниз, зі збереженням РР, із новим ритмом (Гумінська, 2003, с. 58).

В. Мартинова пропонує займатися творчою діяльністю в ігровій формі. Для експериментування зі звуками з молодшими школярами вона застосовує ігри: «Музичний гребінець» – грати, наспівувати мелодії; «Граємо на дзвонах» – грати на уявних дзвонах мелодії пісень й одночасно співати їх числовими позначеннями щаблів ладу, назвами нот, словами; «Граємо на том-томі» – грати по уявній мембрані том-тома (парта, стіл, книжка) кінцями усіх п'яти пальців (зібравши-заокругливши їх як під час гри на фортепіано); «Граємо дзьобиком горобчика» – грати мелодії на німій клавіатурі фортепіано (Мартинова, 2019, с. 51).

Пізніше вона дає ігрові творчі завдання: «Імпровізуємо супровід» – плескаємо різноманітні ритми, імпровізуємо супровід на бубнах, трикутниках, дзвіночках тощо; «Мелодизуємо діалог» – учитель співає речення-запитання, закінчуючи мелодію нестійким щаблем, а учень співає-імпровізує речення-відповідь, закінчуючи мелодію тонікою; «Додай підголосок» – клас тихенько співає одноголосну пісню, а один учень імпровізує підголосок; «Придумай мелодію» – вигадання мелодії до віршів; «Допоміжні рухи» – вигадання рухів до пісні; «Ставаймо композиторами» –

аналіз запропонованих мелодій-поспівок про звуки до-мажорного звукоряду та їх доповнення, змінення (Мартинова, 2019, с. 52–58).

Найпоширенішим видом імпровізації на уроках музичного мистецтва І. Денисюк вважає вокальну. Для неї педагогиня пропонує такі творчі завдання: запитання-відповідь, музичний діалог, музичну бесіду між учителем та учнями, учнем і учнем (у парах, трійках); завдання на продовження чи закінчення музичної фрази поспівки, пісні; музичну гру-діалог, де вчитель співатиме початок відомої мелодії, а учень відгадає і продовжує. Інструментальні імпровізації на рівні загальної середньої освіти І. Денисюк пов'язує з використанням на уроці музичного мистецтва найпростіших музичних інструментів: шумових, ударних. Творчістю стають створення ритмічного супроводу пісень, поспівок, супровід музичних казок для створення музичних фонів (шум лісу, шелест листя, дзюрчання струмочка тощо), створення власноруч виготовлених шумових інструментів (Денисюк, 2016, с. 20).

На думку В. Лебедева, ударні інструменти відкривають широкий простір для експериментів із темпом, динамікою та ритмічними фігурами, що допомагає учням відчутти основи музичного супроводу та важливість ритму в музиці. Коли є в наявності лише ударні інструменти, педагог радить їх застосовувати для створення ритмічного супроводу – ритмічного акомпанементу до пісень, музичних творів, музичних казок чи розмовних імпровізацій (Лебедев, 2004, с. 32).

О. Ткачук пропонує учням створювати власні шумові інструменти з підручних матеріалів: пластикових пляшок, картонних коробок, зернят, експериментувати з різноманітними звуками та текстурами, розвиваючи розуміння того, як різні матеріали впливають на звучання інструментів (Ткачук, 2012, с. 47).

Для формування творчих умінь молодших школярів М. Шуть пропонує «імпровізаційно-імітаційні» ігри, які сприяють активізації творчої інтуїції, уяви, розвитку інтонаційної природи учнів; «композиторські» ігри, що напрацьовують уміння долати етапи творчого процесу – від виникнення ідеї до її реалізації.

До імпровізаційно-імітаційних ігор педагог відносить імпровізаційні (без підготовки): розспівування (імен, слів, звернень); виразну декламацію та мелодекламацію; озвучування прямої мови діалогів; завершення фрази (побудови); звукоімітаційні: наслідування світу природи (звуків птахів, звірів, вітру), світу механізмів (годинників, метроному, побутових приладів).

До композиторських конструкторських М. Шуть додає створення нових назв музичного твору; реконструкцію музичного твору (як би ви писали цей твір?); створення літературних сюже-

тів за музичним твором; створення звуко-шумових п'єс; складання з тактів фрази (трансфомер). Композиторські композиційні: ритмічні оповідання; звукові (шумові) оповідання, ілюстрації. Композиторськими конверсійними (перетвореннями на музичні) є: рефрени дитячих немусичних ігор; римовані елементи дитячого фольклору; авторські віршики (дитяча творчість) (Шуть, 2018, с. 5–6).

Висновки. Таким чином, творча діяльність молодшого школяра є процесом створення нового, оригінального продукту, у якому учень реалізує творчі здібності, розкриває свою уяву, образне мислення, комбінаторні здібності, виявляє ініціативність, варіативність дій, самостійний пошук та є важливим засобом пізнання та самовираження учнів.

На уроках музичного мистецтва в початковій школі є ефективними різні форми творчої діяльності:

- інтелектуальні: формулювання власних думок та вражень про прослухані твори; унікальне трактування музичних творів;

- емоційно-пластичні: демонстрація емоцій через рухи під музику; використання жестів, пантоміми, танцю для передачі характеру персонажів, героїв казки або образів у музиці, самостійна інсценізація пісні;

- музично-виконавські: створення власноруч виготовлених шумових інструментів; експериментування з різноманітними звуками та текстурами; імпровізація супроводу на бубнах, трикутниках, дзвіночках тощо; створення ритмічного тла для композицій; створення ритмічного супроводу до вивчених пісень, танків, ігор; ритмічні імпровізації «питання – відповідь», ритмізація слів, словосполучень, віршів; виразна декламація та мелодекламація; мелодичні імпровізації на заданих звуках, на заданий ритм; створення вправ для вокального розспівування, створення власних мелодійних ліній та варіацій мелодій; створення вступу, закінчення; створення мелодій до слів,

- словосполучень, віршів у заданому ритмі; розспівування імен, слів, звернень; створення продовження чи закінчення музичної фрази поспівки, пісні; озвучування прямої мови діалогів; завершення фрази (побудови); наслідування світу природи (звуків птахів, звірів, вітру), світу механізмів (годинників, метроному, побутових приладів); створення звуко-шумових п'єс, музичної фрази чи мелодії з тактів, ритмічного чи звукового (шумового) оповідання, рефренів дитячих немусичних ігор; римованих елементів дитячого фольклору;

- музично-образотворчі: графічне відображення мелодійних ліній різною формою; підбір кольорів, які відповідають музичним тембрам, образам або емоціям; зображення музичних форм через графіку або аплікації; використання кольору та форми для вираження драматургії музичного твору; композиція мелодій до віршів або створення віршів до музичних мотивів; розроблення та візуалізація костюмів для персонажів музичних творів; створення ілюстрацій до дитячих пісень чи казок; оформлення програми, афіши концертів, музичних спектаклів, створення ескізів костюмів для дійових осіб опер, балетів, мюзиклів, фрагментів декорацій;

- музично-літературні: підбір або написання віршів до музики; творів-вражень про музику, творів на музично-естетичні теми; створення казок, легенд, які учні виразно читають у класі; створення сюжетів музичних творів;

- ігрові: «Трансформер», «Питання – відповідь», «Мелодизуємо діалог», «Співацькі переключки», «Додай підголосок», «Придумай мелодію», «Допоміжні рухи», «Ставаймо композиторами» тощо.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у дослідженні того, як творча діяльність впливає на емоційний розвиток дітей, зокрема на їхню здатність розуміти та виражати емоції, співпереживати та встановлювати міжособистісні зв'язки.

Література:

- Шуть М.М. (2012). Основи організації навчання творчої діяльності молодших школярів. Педагогічний альманах. Вип. 16. 70–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pedalm_2012_16_13
- Боднарук І. (2021). Організація художньо-творчої діяльності учнів на уроках музичного мистецтва. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Вип. 101. 6–13.
- Олексюк О.М. (2006). Музична педагогіка: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ.
- Лазаревська О.М., Науменко, С.І. (1994). Творчість дитини і музичне виховання. Початкова школа. 11. 16–18.
- Ростовський О.Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Матвієнко С.І. (2017). Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навчальний посібник. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Гумінська О.О. (2003). Уроки музики в загальноосвітній школі: методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Мартинова В.П. (2019). Мистецтво: особливості викладання в початковій школі: навчально-методичний посібник. Харків: Друкарня «Мадрид».
- Денисюк І.С. (2016). Музична імпровізація: від учителя до учня. Мистецтво та освіта. 2. 18–21.
- Лебедев В.К. (2004). Використання народних музичних інструментів у загальноосвітній школі: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова книга.

Ткачук О. (2012). Використання дитячих саморобних музичних інструментів на уроках музики. Рідна школа. 10. 47–48.

Назаренко М.П. (2011). Музично-ритмічне виховання молодших школярів на уроках музичного мистецтва. Наукові записки КДПУ. Педагогічні науки. Вип. 101. 216–223.

Шуть М.М. (2018). Класифікація музичних ігор як педагогічного інструментарію формування творчих умінь молодших школярів. Мистецтво та освіта. 2. 2–7. http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2018_2_2

References:

Shut M.M. (2012). *Osnovy orhanizatsii navchannia tvorchoi diialnosti molodshykh shkoliariv*. [Fundamentals of organising the teaching of creative activity of junior schoolchildren]. *Pedahohichnyi almanakh*. Vyp. 16. 70–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pedalm_2012_16_13 [in Ukrainian].

Bodnaruk I. (2021). *Orhanizatsiya khudozhn'o-tvorchoyi diyal'nosti uchniv na urokakh muzychnoho mystetstva* [Organization of artistic and creative activities of students in music lessons]. *Dukhovnist' osobystosti: metodolohiya, teoriya i praktyka*. Vyp. 101. 6–13 [in Ukrainian].

Oleksyuk O.M. (2006). *Muzychna pedahohika* [Musical pedagogy]: navch. posibnyk. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

Lazarevs'ka O.M., Naumenko S.I. (1994). *Tvorchist' dytyny i muzyчне vykhovannya* [Child's creativity and musical education]. *Pochatkova shkola*. 11. 16–18 [in Ukrainian].

Rostovs'kyi O.Ya. (2011). *Teoriya i metodyka muzychnoyi osvity* [Theory and methodology of music education]: navch.-metod. posibnyk. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan [in Ukrainian].

Matviyenko S.I. (2017). *Teoriya ta metodyka muzychnoho vykhovannya ditey doshkil'noho viku* [Theory and methods of musical education of preschool children: study]: navch. posibnyk. Nizhyn: NDU im. M. Hoholya [in Ukrainian].

Humins'ka O.O. (2003). *Uroky muzyky v zahal'noosvitniy shkoli* [Music lessons in a secondary school]: metod. posibnyk. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan [in Ukrainian].

Martynova V.P. (2019). *Mystetstvo: osoblyvosti vykladannya v pochatkoviy shkoli* [Art: peculiarities of teaching in primary school]: navch.-metod. posibnyk. Kharkiv: Drukarnya Madryd [in Ukrainian].

Denysyuk I.S. (2016). *Muzychna improvizatsiya: vid uchytelya do uchnya* [Musical improvisation: from teacher to student]. *Mystetstvo ta osvita*. 2016. 2. 18–21 [in Ukrainian].

Lebedyev V.K. (2004). *Vykorystannya narodnykh muzychnykh instrumentiv u zahal'noosvitniy shkoli* [Use of folk musical instruments in a secondary school]: navch.-metod. posibnyk. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].

Tkachuk O. (2012). *Vykorystannya dytyachykh samorobnykh muzychnykh instrumentiv na urokakh muzyky* [Use of children's homemade musical instruments in music lessons]. *Ridna shkola*. 10. 47–48 [in Ukrainian].

Nazarenko M.P. (2011). *Muzychno-rytmichne vykhovannya molodshykh shkolyariv na urokakh muzychnoho mystetstva* [Musical and rhythmic education of younger schoolchildren in music lessons]. *Naukovi zapysky KDPU*. Pedahohichni nauky. Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka. Vyp. 101. 216–223 [in Ukrainian].

Shut M.M. (2018). *Klasyfikatsiia muzychnykh ihor yak pedahohichnoho instrumentarii formuvannia tvorchykh umin molodshykh shkoliariv*. [Classification of musical games as a pedagogical tool for the formation of creative skills of junior pupils]. *Mystetstvo ta osvita*. 2. 2–7. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2018_2_2 [in Ukrainian].

УДК 780.8(07)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-5>

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ ДМШ

Залюбівець Степан Миколайович

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0000-5880-3576
e-mail: step.syntora@gmail.com

Гумінська Оксана Олексіївна

кандидат педагогічних наук,
доцент Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-9845-1958
e-mail: guminska@ukr.net

У статті розглянуто суть поняття «технічні навички» як сукупність форм рухів, прийомів гри на ударних інструментах, які дають змогу вільно, упевнено та стабільно виконувати ігрові завдання, ритмічні послідовності, музичні твори.

Систематизовано технічні навички гри на ударних інструментах учнів-початківців у чотири групи: навички готовності ігрового апарату (поставка, посадка, положення корпусу і рук відносно паличок, інструментів), слухові навички (чуття темпу, метру, ритму, навички вслухатися у власну гру, у гру іншої партії); інтелектуальні навички (концентрація уваги, розуміння та називання рухових операцій, дій, знання алгоритму (послідовності) дій, навички читання нот); виконавські навички (вільність, свобода рухів, доцільність, спритність, керованість рухами: координованість гри руками та ногами, просторова точність удару, звукова рівність); навички виконання різних прийомів гри (удар, дріб); навички копіювання (уміння повторювати за викладачем ігрові рухи, прагнення покращувати власний ударний звук, вдосконалювати стабільне та впевнене виконання).

Описано досвід навчання учнів у класі ударних інструментів. Виділено групи методів: словесні (пояснення, бесіда, розповідь); наочно-слухові (показ, спостереження, демонстрування прийомів гри на ударних інструментах викладачем); практичні (робота учнів на інструменті, вправи); аналітичні (порівняння та узагальнення, розвиток логічного мислення); емоційні (підбір асоціацій, асоціативних рядів образів, художніх вражень, ігор); інтегровані.

Запропоновано власний метод розвитку навичок читання нот із листа та розуміння нотного тексту за допомогою спеціального способу запису нот для ударної установки. Цей метод дає змогу учням-початківцям швидко записувати ритмічний матеріал, переходити та різні елементи барабанної техніки, сприймати, розпізнавати, розуміти і виконувати ритмічні послідовності на барабанній установці.

Ключові слова: *технічні навички, класифікація технічних навичок гри на ударних інструментах, методи навчання гри на ударних інструментах учнів-початківців, запис нот для ударної установки.*

METHODS OF DEVELOPING TECHNICAL SKILLS OF PLAYING PERCUSSION INSTRUMENTS FOR BEGINNERS

Stepan Zaliubivets

Rivne State University for the Humanities

Oksana Huminska

Rivne State University for the Humanities

The article considers the essence of the concept of «technical skills» as a set of forms of movements, techniques of playing percussion instruments, which allow to perform game tasks, rhythmic sequences, musical pieces freely, confidently and stably.

The technical skills of playing percussion instruments for beginners are systematised into four groups:

skills of readiness of the playing apparatus (posture, position, position of the body and hands relative to sticks, instruments), auditory skills (sense of tempo, meter, rhythm, skills of listening to one's own playing, to the playing of another party); intellectual skills (concentration of attention; understanding and naming of motor operations, actions; knowledge of the algorithm (sequence) of actions; skills of reading notes); performance skills (fluency, freedom of movement, expediency, dexterity; movement control – coordination of playing with hands and feet; spatial accuracy of the blow, sound evenness; skills of performing various playing techniques (blow, fraction); copying skills (ability to repeat playing movements after the teacher), the desire to improve one's own percussive sound, to improve stable and confident performance).

The experience of teaching students in the classroom of percussion instruments is described. The following groups of methods are distinguished: verbal methods (explanation, conversation, storytelling); visual and auditory methods (demonstration, observation, demonstration of percussion techniques by the teacher); practical methods (students' work on the instrument, exercises); analytical (comparison and generalisation, development of logical thinking); emotional (selection of associations, associative series of images, artistic impressions, games); integrated.

The authors propose their own method of developing the skills of reading music from a sheet and understanding the musical text using a special method of recording notes for a drum kit. This method allows beginner students to quickly record rhythmic material, transitions and various elements of drumming technique, perceive, recognise, understand and perform rhythmic sequences on a drum kit.

Key words: *technical skills, classification of technical skills of playing percussion instruments, methods of teaching percussion instruments to beginners, writing notes for a percussion set.*

Постановка проблеми. Ударні інструменти – найстародавніше сімейство з усіх музичних інструментів і найчисленніше. Вони, незважаючи на свою видиму простоту, вирізняються великою різноманітністю. Це забезпечує їх важливість у творах різних музичних жанрів, епох, стилів. Ритмічна основа, яку вони створюють у музиці, є важливим виразним елементом. Ударні інструменти здатні розвинути координацію рухів, відчуття ритму і мозкову активність.

Навчання гри на ударних інструментах сьогодні набуло неабиякої популярності в системі початкової мистецької освіти. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» ставить за мету: залучення учня/учениці до музичної культури, прищеплення інтересу і любові до музики; раннє виявлення та розвиток творчого потенціалу учня/учениці; формування, розвиток та вдосконалення початкових навичок гри відповідної технічної складності на ударних інструментах; застосування засобів музичної виразності під час відтворення музичних творів; опанування навичок колективного музикування та гри в ансамблях та оркестрах ритмічних форм та стилів; вироблення мотивації до самостійного навчання шляхом залучення до пошуку, прослуховування, вивчення та виконання творів музичного мистецтва для гри на ударних інструментах (Дудник, Зінченко, 2020, с. 4).

Аналіз досліджень. Мистецтво гри на ударних інструментах представлено в науково-методичній літературі у працях Г. Бертон, С. Димченка, М. Ковалевського, В. Котоньського, Дж. Майєра, С. Макієвського, Л. Стівенса, Дж. Чапіна та ін. Питання методики навчання гри на ударних інструментах розкрито у посібниках Б. Гребя, В. Горохова, К. Купинського, В. Снегір'ова, Г. Кізанта, М. Пекарського, В. Грішина, Л. Філатова.

Новаторством вирізняються науково-методичні праці С. Макієвського, який створив перший вітчизняний посібник та методику навчання гри на ударній установці (1989–1991 рр.), адаптував рудиментальну систему навчання, класифікував західноєвропейську термінологію у вітчизняний освітній простір, створив цілісну навчально-методичну концепцію виховання музикантів-барабанщиків (Рябцев).

С. Димченко пише про класифікацію ударних інструментів, досліджує історію та розвиток методики гри на них, зупиняючись на досвіді Джима Чапіна та Фредді Ірюбера (Димченко, 2021).

Про розвиток учнів ДМШ у класі ударних інструментів пишуть Є. І. Дудник і В. Зінченко, які є авторами типової програми «Ударні інструменти», В. Конаков, що є автором сучасного підручника для учнів ДМШ, І. Рябцев, який упроваджує методику С. Макієвського у навчання дітей та дорослих. Але питанням розвитку технічних навичок учнів-початківців приділяється незначна увага.

Мета статті – систематизувати технічні навички гри на ударних інструментах учнів-початківців, окреслити окремі методи їх розвитку в класі спеціального інструменту ДМШ.

Виклад основного матеріалу. Навички, на думку С. Гончаренка та В. Радул, є автоматизованими діями, що формуються повторенням і характеризуються високою мірою засвоєння, не потребують регулювання та контролю (Гончаренко, с. 147). У контексті нашої теми важливо визначити поняття «навички у навчання». Про них С. Гончаренко говорить як про навчальні дії, які набувають автоматизованого характеру внаслідок багаторазового виконання (Гончаренко, 1997, с. 221).

У музичному виконавстві та педагогіці досить часто йдеться про техніку виконання, тобто «мистецтво виконання», «майстерність виконання».

Техніка у словниках трактується як сукупність прийомів, навичок, що застосовуються у певній діяльності, певному ремеслі, мистецтві (Русанівський, 2010).

М. Давидов виділяє у техніці спортивно-притосовний аспект – це фізичні слухо-моторні навички, уміння, форми рухів, прийоми, що сприяють доцільності, спритності, координованості музично-ігрових рухів (Давидов, 2004, с. 153).

Типова програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» елементарного підрівня початкової мистецької освіти рекомендує спрямовувати розвиток технічних навичок учнів за такими напрямками: формування та розвиток виконавського апарату (загальна постава учня/учениці), розуміння залежності якісного звуковидобування від правильної постави апарату; розміщення пальців на паличці в «замку» та положення рук щодо інструменту, робота над корпусом під час гри на звуковисотних інструментах (ксилофон, вібрафон, маримба), робота над артикуляцією за допомогою вправ; формування самоконтролю над м'язовими відчуттями, формування уявлень про якісний звук під час гри на ударних інструментах із визначеною висотою звука (ксилофон, вібрафон, дзвіночки, маримба) та з невизначеною висотою звучання (барабанах); відпрацювання ігрових рухів, розвиток координації рухів, розміщення пальців на паличці, якісного звуковидобування, чіткого звуку (як на мембранних, так і на звуковисотних ударних інструментах); розвиток навичок читання нот із листа – практичне використання знань, вмінь і навичок із музичної грамоти, формування вміння точно відтворювати на інструментах нотний текст, штрихи, динаміку; розвиток уміння підбирати стиль та ритм на слух; опанування навичок сольного виконавства та навичок гри в ансамблях та оркестрах (Дудник, Зінченко, 2020, с. 4–5).

Водночас Типова програма вказує на реалізацію вчителем та учнем/ученицею низки завдань «у психомоторній сфері – формування здатності учня/учениці до концентрації уваги; оволодіння ключовими навичками гри на ударних інструментах із вільною поставою, якісним звуком та чистою інтонацією за допомогою усвідомлення зв'язку правильно сформованих ігрових рухів і якісного звуковидобування; формування вміння повторювати за викладачем ігрові рухи (навички копіювання), покращувати власний ударний звук, удосконалювати навички для стабільного та впевненого виконання» (Дудник, Зінченко, 2020, с. 6).

Є. Дудник та В. Зінченко пропонують використовувати такі методи навчання: мовний (пояснення, бесіда, розповідь); наочно-слуховий (показ, спостереження, демонстрування прийомів гри на ударних інструментах викладачем); практичний (робота учнів на інструменті, вправи); аналітичний (порівняння та узагальнення, розвиток логіч-

ного мислення); емоційний (підбір асоціацій, асоціативних рядів образів, художніх вражень, ігор); інтегрований (Дудник, Зінченко, 2020, с. 6–7).

Для результативного проведення занять із навчальної дисципліни «Ударні інструменти» програмою рекомендується використання обов'язкових базових інструментів (мінімальний набір): малий барабан, ксилофон, ударна установка, великий барабан, трикутник, оркестрові тарілки. Учитель також може використати розширений набір ударних інструментів: малий барабан, ксилофон, дзвіночки, фіпса (тренажер), ударна установка, набір оркестрової перкусії (шейкер, тамбурін, ковбел, вудблок, шекерере, вібротон, клавіс, концертні томи та ін.), конги, бонги, джамби, набір маршових барабанів (малі барабани, томи, великі барабани, тарілки) (Дудник, Зінченко, 2020, с. 7).

У Типовій програмі наголошується на розвитку навичок учнів у класі ударних інструментів за роками навчання. Метою першого року навчання є ознайомлення з інструментами (базового рівня) класики: малий барабан, ксилофон, оркестрові інструменти, перкусія (за наявності); естрадні – малий барабан, ударна установка, перкусія (за наявності) (Дудник, Зінченко, 2020, с. 11). У кінці першого класу учні повинні продемонструвати правильне тримання паличок, правильну поставу, початкові навички гри основним способом звукоутворення – ударом (на малому барабані, на ксилофоні, на ударній установці), відтворення елементарних ритмів, ритмічних вправ із цілими, половинними, чвертними, восьмими, шістнадцятими тривалостями; читання елементарних вправ із листа; навички гри з акомпанементом; навички читання нот для ударної установки; навички виконання ритмів кожною рукою окремо та по черзі (Дудник, Зінченко, 2020, с. 14).

Метою другого року навчання, згідно з Типовою програмою, є робота над постановкою рук, тулуба, ніг під час гри на малому барабані, ксилофоні; робота над технікою гри, розвитком рухливості; гра вправ, застосування простих рудиментів (ролів, парадідлів) під час гри на установці; вивчення динамічних відтінків та їх позначень, видів ритмічного поділу (септолі, секстолі, октолі), штрихів (тремоло, staccato, legato); ознайомлення з музичними жанрами «марш», «вальс», «полька»; використання різноманітних форм музикування (Дудник, Зінченко, 2020, с. 14).

У кінці другого року навчання учні демонструють правильну постановку рук, тулуба, ніг під час гри на малому барабані; навички виконання різних видів ритмічного поділу (секстолі, септолі, октолі); навички виконання вправи (двійки, парадідли, рудименти); навички гри різними динамічними відтінками (forte, piano, mezzo-forte, crescendo, diminuendo), у розмірах 3/8, 6/8, із пунктирним ритмом, синкопою, базовими «мар-

шовими» прийомами; навички традиційної асиметричної постановки рук на малому барабані; навички читання з листа; навички гри на ударній установці окремо кожною рукою; навички гри основних ритмів та вправ по черговою руками; навички гри вправ із долученням великого барабану, хету на 2 та 4 долю та вправ різного характеру під метроном; навички гри простих рудиментів (ролів, парадідлів) під час гри на установці; навички гри твори в супроводі фонограми «мінус» у різних музичних стилях (rock, disco), музичних жанрах «марш», «вальс», «полька» (Дудник, Зінченко, 2020, с. 18–19).

Типова програма третього року навчання визначає таку мету: робота над симетричною постановкою рук на малому барабані; удосконалення постановки рук, тулуба, ніг на ксилофоні; ознайомлення з постановкою рук на інструментах чотирма паличками (маримба, вібрафон), удосконалення посадки за ударною установкою; продовження роботи над виконавською технікою (відповідно до рівня складності поточного етапу навчання); розбір «техніки Меллера» (Sanford A. Moeller); вивчення різних варіантів аплікатури; робота над відчуттям метроритму; використання рудиментів; ознайомлення з інструментами (бонго, бубон, гуїро, дарбука, дерев'яна коробочка, дзвіночки, кабаца, камесо, ковбели, конг, кастаньети, маракаси, пандейра, табла, тамбурин, трикутник, тріскачка, чокало, шейкери та ін.); вивчення прийомів гри на них, а також на малому барабані («дріб» на piano та forte), оркестрових інструментах (на оркестрових тарілках, на дзвіночках тощо), латиноамериканських інструментах – перкусії (прийоми гри руками (конги, бонги); прийом звуковидобування на клавесі; гра восьмих та шістнадцятих на шейкері тощо) (Дудник, Зінченко, 2020, с. 19–20).

У кінці третього року навчання учні-ударники повинні продемонструвати навички гри різними постановками рук на інструменті; навички гри з використанням видів ритмічного поділу (тріолей, шістнадцятих, квінтелей та секстолей) на малому барабані, починаючи вправи з різних рук; навички гри рудиментів правильною аплікатурою; навички гри ритмічних вправ із синкопованим та пунктирним ритмами; навички гри дробом, «техніку Меллера» (Sanford A. Moeller) (прийом «рух батога»); навички гри у розмірах 9/8, 12/8, 5/8, поліметрію 3x2, 2x3; навички гри зі змінами темпів та змінною опірністю рук (ліва права), з акцентами на сильну долю (восьмі, тріолі, шістнадцяті, квінтолі, секстолі, синкопи); навички «маршової техніки рук» під час застосування гри на маршових барабанах; навички гри двійок (положення рук пальців передпліччя); навички гри традиційною (асиметричною) постановкою рук прийомами дідли, флейми; навички збалансованої гри рук та

ніг на ударній установці; навички гри латиноамериканської музики, стиль Samba, джазовий стиль Swing; навички гри правої ноги (великий барабан) та лівої (хет); навички гри соло та в супроводі фонограми «мінус», навички гри на перкусії (за наявності) (Дудник, Зінченко, 2020, с. 23–24).

У практиці нашої роботи на уроках ударних інструментів Гоцанської школи мистецтв (м. Гоца Рівненської області) накопичений чималий досвід розвитку технічних навичок учнів-початківців. Так, ми звертаємо увагу на розвиток навичок читання нот із листа, розуміння нотного тексту. Для цього ми винайшли власний спосіб запису нот для ударної установки. Такий спосіб запису нот для ударної установки з'явився не одномоментно, а напрацьовувався багаторічним досвідом.

На початковому етапі навчання учнів у класі ударних інструментів є потреба у зрозумілішому і доступнішому способі позначення звуків. І наш спосіб запису нот виник як аналог стандартної системи нотного запису для ударної установки. Наш запис є спрощенням стандартної системи запису для більш швидкого розуміння учнями та для покращення навичок читки нот із листа.

Якщо для стандартної системи запису нот для інструментів із визначеною висотою звуків використовується 5-лінійний нотоносець (ця система підходить для абсолютної більшості музичних інструментів, різних ключів (скрипковий, басовий, баритоновий тощо)), то для інструментів із невизначеною висотою звуків, тобто барабанів, шумових інструментів та іншої перкусії, достатньо однієї лінійки для кожного інструменту (рис. 1).



Рис. 1. Приклад запису партитури для інструментів із невизначеною висотою звуків

На однолінійному нотному стані пишуться виключно ритмічні послідовності і побудови. Позначенням для даних інструментів, а саме різних видів барабанів, слугують стандартні овальні зображення нот.

Для інших шумових інструментів позначеннями слугують різні символи. Наприклад, звуки тарілок позначаються так (рис. 2).

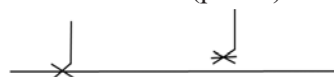


Рис. 2. Приклад запису партитури для тарілок

Запис партитури для ударної установки здійснюється на п'ятилінійному нотному стані. І кожен інструмент, що входить до її складу, має власне позначення. Перелік усіх інструментів матиме такий вигляд (рис. 3).

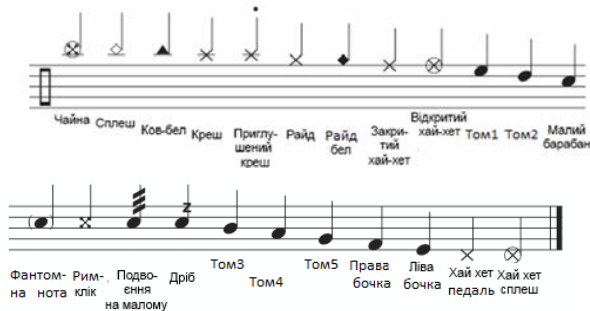


Рис. 3. Приклад запису партитури для ударної установки

Зазвичай у музичних школах використовується мінімальний набір інструментів ударної установки, а саме: хай-хет, бас бочка, малий барабан, креш, райд, том 1, том 2, том 3. Їх позначення мають такий вигляд.

Розвиток сучасних жанрів музики вплинув на особливості komponування ударної установки. І ми у своїй практиці використовуємо барабанну установку з відсутністю барабана «Том 2». У такому разі Райд ставиться ближче, на місце барабана «Том 2», що допомагає учням-початківцям із більшою легкістю змінювати положення рук (Ride – Нет).

Відомо що основними інструментами в ударній установці є бас бочка, малий барабан та хет. Тому на перших заняттях з учнями-початківцями ми використовуємо тільки малий барабан, відпрацьовуємо на ньому правильну постановку рук, посадку за інструментом та удари. Поступово вводимо ритмічні вправи для малого барабана: чотири тактові послідовності з остинатним ритмом. На таких послідовностях ознайомлюємо учнів-початківців із записом ритму на одній лінійці (рис. 4).



Рис. 4. Приклад запису ритмічної вправи для малого барабана

Поступово включаємо у музично-виконавський процес хет. Тоді учні відпрацьовують не лише вправи на хеті чи малому барабані, а й переходи від одного до іншого інструменту. Це

розвиває координацію рухів та слугує чинником запам'ятовування учнями аплікатурних нюансів. При цьому вдосконалюється і навичка читання нотного тексту: для запису ми додаємо ще одну лінійку для ритму хета (рис. 5).



Рис. 5. Приклад запису ритмічної вправи для малого барабана і хету

На наступних заняттях учні опановують гру на великому барабані та його поєднання з малим барабаном і хетом. Це поєднання допомагає учням відпрацювати безліч ритмічних побудов у різних розмірах і жанрах музики. Для запису партитури для трьох інструментів додаємо ще одну лінійку для великого барабану, яка розміщується нижче попередніх (рис. 6).

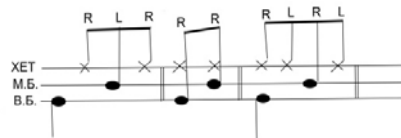


Рис. 6. Приклад запису ритму для великого, малого барабанів, хету

Учні-початківці, граючи за подібними партитурами, також слідкують за позначеннями аплікатури. І для швидшого розуміння та кращої навички читання таких графічних зображень ми використовуємо позначення R – права рука, L – ліва рука (західний стандарт).

Зазвичай у другому півріччі навчання учні-початківці починають ознайомлюватися з різними переходами між ритмічними темами, що ускладнює аплікатурні навички, навички звуковидобування, навички читання нотного тексту.

Поступово задіюємо інші інструменти: Том 1, Том 3 (бас том), які різняться за висотою звучання, тарілки (Cresh і Ride).

Відповідно, змінюється вигляд партитури: ритми для Том 1, Том 3 записуються на міжлінійками, а позначення звуків тарілок записуються традиційно, як у стандартних записах для ударних інструментів (рис. 7).

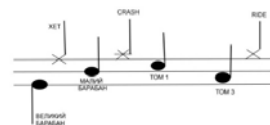


Рис. 7. Приклад позначення звуків інструментів ударної установки для учнів-початківців

Розроблена нами схема запису дає змогу на будь-якому аркуші паперу швидко записувати ритмічний матеріал, переходи та різні елементи барабанної техніки (окремі такти, вправи, послідовності, твори). А учням-початківцям – швидше сприймати, розпізнавати, розуміти ноти для інструментів барабанної установки. Робота з таким нотним записом стимулює не лише розвиток навичок читання з листа, а й технічних навичок.

Висновки. Таким чином, поняття «технічні навички» ми будемо трактувати як сукупність форм рухів, прийомів гри на ударних інструментах, які дають змогу учневі/учениці вільно, упевнено та стабільно виконувати ігрові завдання, ритмічні послідовності, музичні твори.

Систематизація технічних навичок гри на ударних інструментах учнів-початківців дала нам змогу об'єднати їх у групи: навички готовності ігрового апарату (поставка, посадка, положення корпусу і рук відносно паличок, інструментів), слухові навички (чуття темпу, метру, ритму, навички вслухатися у власну гру, у гру іншої партії); інтелектуальні навички (концентрація уваги, розуміння та називання рухових операцій, дій, знання алгоритму (послідовності) дій, навички читання нот); виконавські навички (вільність, свобода рухів, доцільність, спритність, керованість рухами – координованість

гри руками та ногами, просторова точність удару, звукова рівність, навички виконання різних прийомів гри (удар, дріб); навички копіювання (уміння повторювати за викладачем ігрові рухи), прагнення покращувати власний ударний звук, удосконалювати стабільне та впевнене виконання.

У методиці гри на ударних інструментах описано певний досвід навчання, у якому можна виділити такі методи: словесні (пояснення, бесіда, розповідь); наочно-слухові (показ, спостереження, демонстрування прийомів гри на ударних інструментах викладачем); практичні (робота учнів на інструменті, вправи); аналітичні (порівняння та узагальнення, розвиток логічного мислення); емоційні (підбір асоціацій, асоціативних рядів образів, художніх вражень, ігор); інтегровані (Є. Дудник, В. Зінченко).

Ми пропонуємо власний метод розвитку навичок читання нот із листа та розуміння нотного тексту за допомогою спеціального способу запису нот для ударної установки, який дає змогу учням-початківцям швидко записувати ритмічний матеріал, переходи та різні елементи барабанної техніки, сприймати, розпізнавати, розуміти і виконувати ритмічні послідовності на барабанній установці.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у розробленні комплексної методики навчання учнів-початківців гри на ударних інструментах.

Література:

- Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. (2020) / уклад. Є.І. Дудник, В.М. Зінченко. Київ. https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/02/tnp_udarni-instrumenty.pdf.
- Рябцев І. (2023). Навчання гри на барабанах за методикою С.О. Макієвського. Студія Paratriplet. Уроки гри на барабанах. <https://paratriplet.pro/methodology/>.
- Димченко С.С. (2021). Історія та розвиток методик гри на ударних інструментах. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 13. 150–154.
- Соціолого-педагогічний словник (2004) / уклад. С.У. Гончаренко та ін. ; за ред. В.В. Радула. Київ: ЕксОб.
- Гончаренко С.У. (1997). Педагогічний словник. Київ: Либідь.
- Словник української мови у 20-ти томах (2010). / гол. наук. редак. В.М. Русанівський. Київ: Наук. думка. <https://slovaronline.com/browse/37269679-ea86-3e60-b205-4aae8b3f4d18/%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B0>.
- Давидов М.А. (2004). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: підручник. Київ: Муз. Україна.

References:

- Typova navchalna prohrama z navchalnoi dystsypliny «Udarni instrumenty» elementarnoho pidrivnia pochatkovoї mystetskoї osvity [Model curriculum for the discipline «Percussion instruments» of the elementary sub-level of primary art education]. (2020). Uklad. Ye.I. Dudnyk, V.M. Zinchenko. Kyiv. 32 s. Retrieved from https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/02/tnp_udarni-instrumenty.pdf [in Ukrainian].
- Riabtsev I. (2023). Navchannia hri na barabanakh za metodykoiu S. O. Makieivskoho. [Learning to play the drums according to the method of S. O. Makievsky]. Studii Paratriplet. Uroky hry na barabanakh. Retrieved from <https://paratriplet.pro/methodology/> [in Ukrainian].
- Dymchenko S.S. (2021). Istoriia ta rozvytok metodyk hry na udamykh instrumentakh. [History and development of percussion techniques]. *Istoriia stanovlennia ta perspektivy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*: zb. nauk. prats. Vypusk 13 / Uporiad. S.D. Tsiuliupa. Rivne: Volynski oberehy. 150–154 [in Ukrainian].
- Sotsiolo-ho-pedahohichnyi slovnyk. [Sociological and pedagogical dictionary]. (2004) / uklad. S.U. Honcharenko, V.V. Radul ta in. ; za red. V.V. Radula. Kyiv : EksOb [in Ukrainian].
- Honcharenko S.U. (1997). *Pedahohichnyi slovnyk*. [Pedagogical dictionary]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
- Slovnyk ukraїnskoї movy u 20-ty tomakh*. [Dictionary of the Ukrainian language in 20 volumes]. (2010). / hol. nauk. redak. V.M. Rusanivskiy. Kyiv: Nauk. dumka. Retrieved from <https://slovaronline.com/browse/37269679-ea86-3e60-b205-4aae8b3f4d18/%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B0> [in Ukrainian].
- Davydov M.A. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maїsternosti baiianista* [Theoretical bases of forming the performing skills of an accordionist]: pidruchnyk dlia vyshch. i serednikh muz. navch. zakladiv Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

УДК 78:398(477.85):373.3.015.311

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-6>

БУКОВИНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Каланча Олексій Дмитрович

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0000-1378-3989
e-mail: alexei.calancea@ukr.net

Корейчук Микола Павлович

заслужений працівник культури України, професор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-1570-5655
e-mail: mykolakorejchuk1947@gmail.com

Крუსь Оксана Петрівна

кандидат педагогічних наук, доцент Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9746-5554
e-mail: oksanakrusop@gmail.com

У статті висвітлено важливість вивчення буковинського музичного фольклору у розвитку музичних здібностей молодших школярів. Визначено, що народнописенна творчість володіє великим педагогічним значенням завдяки своїй здатності реагувати на ключові події народного життя, високій художності та доступності. Виділено важливість ролі вчителя у виборі належних прикладів для учнів, відповідних їхньому віку та рівню музичного розвитку. Зазначено, що уроки музичного мистецтва надають можливість учителю адаптувати завдання, включаючи різноманітні творчі елементи, такі як спів із метричною пульсацією, танцювальні рухи, створення супроводів та імпровізацію.

Автори наголошують, що буковинський фольклор має своєрідність і колорит, які можуть розширити музичний досвід учнів, зробити їх розуміння музики більш насиченим та глибоким. У статті детально розглядаються жанри буковинського музичного фольклору та наводяться приклади колядок, щедрівок, коломийок, жартовливих, ліричних, побутових пісень, веснянок-хороводів, веснянок-ігор, які можна застосувати на уроках музичного мистецтва в початковій школі. Основний акцент зроблено на методичних аспектах використання буковинського музичного фольклору. Використання ритмів та мелодій у поєднанні з елементами народної хореографії вчить учнів виразно передавати текст, засвоювати метро-ритмічні поняття, звуковисотність, опановувати ритмічні, танцювальні, образні рухи, випробувати різні варіанти виконавської інтерпретації пісні. Таким чином, здійснюється цілеспрямований розвиток музичних здібностей молодших школярів на уроках музичного мистецтва.

Окремий акцент зроблено на використанні мовно-рухових вправ під час вивчення буковинських музичних фольклорних творів. На початковому етапі після прослуховування фольклорного твору учням пропонується відтворити ритмічний рисунок мелодії за допомогою плескання у долоні, виконують мовно-ритмічні вправи на окремих словосполученнях із тексту пісні, вивчають мелодію та слова першого куплету пісні. На другому етапі учні пригадують мелодію, вивчають слова нових куплетів, проспівають пісню під музичний супровід. На третьому етапі роботи автори пропонують упроваджувати рухові елементи як ритмопластичну інтерпретацію пісні: плескання у долоні, тупотіння, рухи пальців, кистей рук, кулачків, елементарні танцювальні кроки, а також гру на дитячих музичних інструментах.

Ключові слова: буковинський музичний фольклор, музичні здібності, музичний розвиток молодших школярів, урок музичного мистецтва.

DEVELOPMENT OF MUSICAL SKILLS OF YOUNGER SCHOOL STUDENTS THROUGH THE USE OF BUKOVINIAN FOLKLORE

Oleksiy Kalancha

Rivne State University for the Humanities

Mykola Koreychuk

Rivne State University of the Humanities

Oksana Krus

Rivne State University of the Humanities

The article highlights the importance of studying Bukovinian musical folklore in the development of musical abilities of primary schoolchildren. It is determined that folk song creativity is of great pedagogical importance due to its ability to respond to key events of national life, high artistry and accessibility. The importance of the teacher's role in choosing appropriate examples for students, appropriate to their age and level of musical development, is highlighted. It is noted that music lessons provide an opportunity for the teacher to adapt the tasks, including various creative elements, such as singing with metrical pulsation, dance movements, creating accompaniments and improvisation.

The authors emphasize that Bukovinian folklore has a distinctive character and colour that can broaden students' musical experience and make their understanding of music richer and deeper.

This article examines in detail the genres of Bukovinian musical folklore and provides examples of carols, shchedrivkas, kolomyikas, humorous, lyrical, household songs, vesnianky-round dances, vesnianky-games that can be used in primary school music lessons. The main emphasis is placed on the methodological aspects of using Bukovinian musical folklore. The use of rhythms and melodies in combination with elements of folk choreography teaches students to expressively convey the text, master metro-rhythmic concepts, pitch, master rhythmic, dance, figurative movements, and try out different variants of the song's performance interpretation. Thus, the targeted development of junior schoolchildren's musical abilities in music lessons is carried out.

A special emphasis is placed on the use of speech and movement exercises in the study of Bukovinian musical folklore. At the initial stage, after listening to a folklore piece, pupils are asked to reproduce the rhythmic pattern of the melody by clapping their hands, perform speech and rhythmic exercises on individual phrases from the song's text, learn the melody and words of the first verse of the song. At the second stage, students recall the melody, learn the words of new verses, and sing the song to musical accompaniment. At the third stage, the authors propose to introduce motor elements as a rhythmic interpretation of the song: clapping, stomping, finger, hand and fist movements, basic dance steps, and playing children's musical instruments.

Key words: Bukovinian musical folklore, musical abilities, musical development of junior pupils, music lesson.

Постановка проблеми. В умовах гуманізації та демократизації суспільства зростає соціальна роль творчої особистості. Така особистість виступає носієм нових моральних якостей і ціннісних орієнтацій, володіє високим рівнем духовності й загальної культури, здатністю до саморозвитку і самовдосконалення. Розвиток творчих сил учнів стає важливим у контексті росту матеріальних і духовних потреб людини, гармонізації її відносин з оточуючим середовищем.

Важливим аспектом творчого розвитку дитини є її музичний розвиток, який розпочинається у дошкільному віці. Особливого значення набуває розвиток музичних здібностей початкової школі, які є основою різноманітної музичної діяльності на уроках музичного мистецтва. Найприродніший розвиток музичних здібностей здійснюється на основі залучення молодших школярів до народної пісні.

Аналіз досліджень. Проблему використання музичного фольклору для різнобічного вихо-

вання розкрито в педагогічних працях М. Вовк, Я. Кушки, С. Садовенко та О. Суховерської, які мають велике значення для організації освітньої діяльності за допомогою народно-музичної спадщини в сучасний період. Особливості використання музичного фольклору в навчальній та виховній роботі з молодшими школярами описуються у працях І. Шередько. Про виховний потенціал українського музичного фольклору пише М. Вацьо.

Але розвивальний естетичний потенціал буковинського музичного фольклору досі не отримав усебічного наукового дослідження, а лише окремі його аспекти були об'єктом уваги вчених.

Мета статті – обґрунтувати значення використання буковинського фольклору для розвитку музичних здібностей молодших школярів

Виклад основного матеріалу. Музичний фольклор вважається перевіраним засобом залучення учнів до прекрасного, оскільки він увібрав

у себе естетичний, моральний та світоглядний досвід багатьох поколінь. Водночас, як зазначає М. Вацьо, народна практика музичного виховання виробила різноманітні методи розширення естетичного та художнього досвіду учнів, стимулювання творчих здібностей у різних видах музичної діяльності. Це різноманітні жанри, такі як утішки, колядки, коліскові, жартівливі пісні, пестушки, забавлянки, казки, щедрівки, веснянки та ін. Із часом ці жанри разом з ігровими та обрядовими піснями перейшли до репертуару для учнів, утративши у творчості дорослих своє первісне значення (Вацьо, 2015). Найкращі зразки народної пісні сприяють формуванню в учнів високих моральних якостей, розвитку музичної пам'яті та художнього смаку, а також пробуджують інтерес та любов до прекрасного. Уже з першого класу учні починають виконувати різноманітні народні пісні, які знайомлять їх із навколишнім оточенням, природою, тваринами та рослинами, передають найтепліші почуття щирої материнської любові (наприклад, українські народні пісні «Ходить сон коло вікон», «Ладки-ладусі» та ін.) (Вацьо, 2015, с. 67).

Великого значення І. Ройченко приділяє вивченню народної пісні, адже її властивість реагувати на ключові події народного життя, висока художність і доступність набувають великого педагогічного значення у музично-виховній роботі з молодшими школярами (Ройченко, 2016, с. 5).

У контексті нашого дослідження звернемо увагу на значення буковинського музичного фольклору для розвитку музичних здібностей молодших школярів. Земля Буковини завжди привертала увагу своєю віковою історією, розвиненими літературними та мистецькими традиціями, високим рівнем освіти і науки, видатними творчими особистостями, а також самобутнім музичним фольклором.

Дослідниця музичного фольклору Буковини І. Ярошенко зазначає, що в силу історичних обставин він зазнав певних впливів із боку інших національностей. Буковина була частиною Молдови, королівства Румунії, Австрії, зазнала турецького, болгарського, польського, німецького культурного впливу. Але серед українського та молдавського населення часто були мандрівні музики, співаки, так звані лаутари – кобзарі, які мандрували по весіллях, ярмарках, співаючи народні пісні. Найпоширенішими музичними інструментами Буковини були трембіта, дрімба, сопілка, скрипка, цимбали, бас, які супроводжували танці та співи. Музика румунів базується переважно на меланхолійних, сумних мелодіях – дойнах, характер яких створювався за рахунок використання «гармонічного мінору». Румуни збагатили Буковину танцями хорою, арканом, корабіаскою, сирбу. Колядки також є частиною народної румунської музики.

У народній музиці рутенів (українців) відчувається вплив Константинополя та Болгарії. Їхні мелодії розповсюджувалися мандруючими музикантами, які виконували історичні пісні, думи, танці гуцулів Черемошу (гуцулка, коломийки, аркан, гайдук і волошка), грали на гусях, бандурах, скрипках, цимбалах (Ярошенко, 2015, с. 10–12). Троїсті музики займають провідне місце у збереженні та примноженні традицій народно-інструментальної музикування на Буковині.

Вивчення буковинського музичного фольклору з молодшими школярами допоможе учням пізнати стародавні мотиви культур різних народів, що проживали у цій місцевості, збагатити музичний досвід, культурний багаж, розширити знання про культуру і традиції рідного краю, розвинути музичні та творчі здібності.

Традиційні пісні та мелодії, на нашу думку, є засобом не лише розширення музичного репертуару, вивчення різноманітних жанрів народної музики, а й способом розвитку ладового, звуковисотного та ритмічного чуття, вокально-хорових навичок.

Буковинські колядки і щедрівки, такі як «Добрий вечір, щедрий вечір», «Прилетіла ластівочка», «Ой в петрівочку нічка маленька», «Ой учора з вечора» (Ященко, 1963, с. 43–49), відзначаються своєрідністю мелодій, багатством слів і символіки. Вони несуть у собі глибокий зміст, пов'язаний зі звичаями, обрядами та традиціями.

Використання буковинських коломийок на уроках музичного мистецтва в початковій школі збагачує навчальний процес, адже буковинські коломийки мають виразну місцеву ідентичність, вражають своєрідністю мелодій та ліричною спрямованістю, мають яскравий ритмічний характер. Це робить їх чудовим матеріалом для вивчення регіональної культури, розвитку вокальних навичок, ритмічного чуття, пластичних здібностей, формуванню патріотичних почуттів, розкриттю творчого потенціалу учнів.

Окрім того, буковинський фольклор може стати основою для вивчення елементів традиційного танцю та рухових ігор. Використання ритмів та мелодій у сполученні з елементами народної хореографії дає змогу розвивати чуття ритму, координацію рухів.

Основними принципами успішного використання буковинського музично-ігрового дитячого фольклору для розвитку музичних здібностей молодших школярів, зокрема ритмічно-мовно-рухових навичок, є впровадження підходу, спрямованого на формування ритмічно-мовно-рухового компоненту музично-естетичного розвитку учнів. Важливим елементом є відбір відповідного репертуару, який включає різноманітні види та форми музично-ігрового дитячого фольклору, такі як хороводи, танці, музичні ігри, пісні, обряди та ін.

Учні ознайомлюються з фольклорними традиціями через створення спеціальних умов, які спрямовані на їх вивчення та засвоєння. Це досягається шляхом залучення учнів до музичної діяльності, яка включає імпровізаційні та творчі елементи, використання ритмічно-мовно-рухового розвитку через забави, ігри, етюди та вправи. Окрім того, використовуються методи та прийоми, які вбудовані в український дитячий музичний фольклор під час музичної ритмічно-рухової діяльності учнів (Вовк, 2014, с. 142).

Ураховуючи природну потребу учнів шкільного віку у рухах та їхнє бажання брати участь у рухливих іграх, ефективним методом для розвитку музичних здібностей школярів є використання різноманітних видів українських хороводів та співу з танцювальними рухами (Кушка, 2007, с. 67). Учням початкової школи можна запропонувати вивчення буковинських весняних пісень-хороводів «Огірчики зелененькі, завивайтеся» (Яценко, 1963, с. 34), «Ой весно, весно та веснянко» (Яценко, 1963, с. 41) та «Бігали дикі кози» (Яценко, 1963, с. 40), а також побутових пісень «Гаю, гаю ти зелений» (Яценко, 1963, с. 155), «Ой ви, вівці мої, вівці» (Яценко, 1963, с. 193), до яких можна включити танцювальні елементи.

Водночас слід старатися виховати в учнів загальне розуміння понять, таких як «український хоровод», «український танець» та «українська гра», спрямовуючи молодших школярів на розуміння і вивчення музичних особливостей та основних рухів, що є характерними для українського музичного фольклору (Шередько, 2019, с. 262).

Фольклорні пісенно-танцювальні та пісенно-ігрові зразки включають учнів у систему асоціативних, виразних, ігрових, традиційних танцювальних та імпровізаційних рухів, що здійснює суттєвий вплив на музичні здібності, емоційну виразність та виконавські навички: вокально-хорові, пластичні, акторські.

Буковинські дитячі пісні-забави, пісні-хороводи можуть стати основою мовно-рухових вправ, які дають змогу відпрацювати дикцію, розвинути ритмічне чуття, навички злагоджених рухів різних частин тулуба, танцювальної координації рухів учнів, навички музично-творчого виконавства (Садовенко, 2008, с. 41).

Роботу над мовно-руховими вправами під час вивчення буковинських фольклорних творів доцільно проводити поетапно. На початковому етапі після прослуховування фольклорного твору можна запропонувати учням відтворити ритмічний рисунок мелодії за допомогою плескання у долоні, виконати мовно-ритмічні вправи на окремих словосполученнях із тексту пісні, вивчити мелодію та слова першого куплету пісні. На дру-

гому етапі учні пригадують мелодію, вивчають слова нових куплетів, проспівують пісню під музичний супровід. На третьому етапі роботи впроваджують рухові елементи як ритмопластичну інтерпретацію пісні: плескання у долоні, тупотіння, рухи пальців, кистей рук, кулачків, елементарні танцювальні кроки, а також гру на дитячих музичних інструментах, «шумовий оркестр».

Наприклад, перед розучуванням забави «Вийду на горбочок» (Яценко, 1963, с. 441) учні спочатку слухають її. На наступному етапі проводиться робота над вивченням тексту пісні – виразне читання у ритмі з плесканням, що сприяє розвитку ритмічного чуття. Далі фразами вивчається мелодія, при цьому рух мелодії кожної фрази показується рукою, що сприяє розвитку звуковисотного чуття. Коли вивчений текст усіх куплетів, опрацьовується емоційне виконання пісні під ритмічний супровід із використанням дитячих музичних інструментів (ложки, бубні, свистки, дзвіночки). Пізніше дітям пропонується виконувати цю забаву, додаючи ритмічні рухи рук, такі як стискання обома кулачками одночасно (позиція «кулак – кулак»), розтягування пальців однієї руки та притискання руки до кулачка (позиція «рука – кулак»), і навпаки (Суховерська, 2007, с. 48).

Висновки. Дослідження вказує на те, що використання буковинського фольклору у навчальному процесі допомагає значно розширити музичний репертуар та покращити розвиток музичних здібностей молодших школярів. Музичний фольклор Буковини не лише збагачує музичний досвід учнів, а й дає їм змогу ознайомитися з культурою свого регіону; є основою для вивчення елементів традиційного танцю та рухових ігор. Використання ритмів та мелодій у поєднанні з елементами народної хореографії допомагає розвивати не лише музичні, а й рухові навички учнів.

Виконання буковинських колядок, щедрівок, коломинок, пісень-хороводів, пісень-ігор учить дітей виразно передавати текст, засвоювати метро-ритмічні поняття, звуковисотність, опановувати ритмічні, танцювальні, образні рухи, випробовувати різні варіанти виконавської інтерпретації пісні.

Таким чином, здійснюється цілеспрямований розвиток музичних здібностей молодших школярів на уроках музичного мистецтва, а водночас завдяки буковинському музичному фольклору – утвердження національної ідентичності та виховання патріотичних почуттів.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у дослідженні буковинських народних інструментів, народних колективів, видатних представників буковинської музичної творчості з метою використання на уроках музичного мистецтва в початковій школі.

Література:

- Вацьо М.В. (2015). Український дитячий музичний фольклор у художньому розвитку молодших школярів: навчально-методичний посібник. Вінниця: ВДПУ.
- Ройченко І.В. (2016). Використання фольклору на уроках музичного мистецтва в початкових класах: навчально-методичний посібник. Вінниця: ММК. 54 с.
- Ярошенко І.В. (2015). Музичне краєзнавство Західної України XIX–XX століть: професійно-хорове мистецтво Буковини: навчальний посібник. Київ: Білий Тигр.
- Буковинські народні пісні (1963). / упоряд., вступ. ст., прим. Л. Ященка. Київ: Вид-во АН УРСР.
- Вовк М.В. (2014). Розвиток музично-інструментального виконавства учнів молодшого шкільного віку. Гірська школа Українських Карпат. 11. 141–144.
- Кушка Я.С. (2007). Методика музичного виховання учнів: навчальний посібник. Вінниця: Нова книга.
- Шередько І.Г. (2019). Потенціал українського музичного фольклору у вихованні молодших школярів. Сучасний виховний процес: сутність та інноваційний потенціал : матеріали звітної науково-практичної конференції Інституту проблем виховання НАПН України (за 2018 рік). Івано-Франківськ: НАІР. 260–264.
- Садовенко С. (2008). Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору: навчально-методичний посібник. Київ: Шкільний світ.
- Суховерська О. (2007). Рухливі забави та ігри з мелодіями та примовками. Львів: Свічадо.

References:

- Vats'o M.V. (2015). *Ukrayins'kyu dytyachyy muzychnyy fol'klor u khudozhn'omu rozvytku molodshykh shkolyariv* [Ukrainian children's musical folklore in the artistic development of younger schoolchildren]. navch.-metod. posibnyk. Vinnytsia: VDPU [in Ukrainian].
- Roychenko I.V. (2016). *Vykorystannya fol'kloru na urokakh muzychnoho mystetstva v pochatkovykh klasakh* [Use of folklore in music lessons in elementary grades]: navch.-metod. posibnyk. Vinnytsya : MMK [in Ukrainian].
- Yaroshenko I.V. (2015). *Muzychne kraieznavstvo Zakhidnoi Ukrainy KhIKh–KhKh stolit: profesiino-khorove mystetstvo Bukovyny* [Musical local lore of Western Ukraine of the nineteenth and twentieth centuries: professional choral art of Bukovyna] : navch. posibnyk. Kyiv: Bilyi Tyhr [in Ukrainian].
- Bukovynski narodni pisni* [Bukovinian folk songs] (1963) / uporiad., vstap. st., prym. L. Yashchenka. Kyiv: Vyd-vo AN URSR [in Ukrainian].
- Vovk M.V. (2014). *Rozvytok muzychno-instrumental'noho vykonavstva uchniv molodshoho shkil'noho viku* [Development of musical-instrumental performance of elementary school students]. *Hirs'ka shkola Ukrayins'kykh Karpat*. 11. 141–144 [in Ukrainian].
- Kushka Ya.S. (2007). *Metodyka muzychnoho vykhovannya ditey* [Methodology of musical education of children]: navch.-metod. posibnyk. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].
- Shered'ko I.H. (2019). *Potentsial ukrayins'koho muzychnoho fol'kloru u vykhovanni molodshykh shkolyariv* [The potential of Ukrainian musical folklore in the education of younger schoolchildren]. *Suchasnyy vykhovnyy protses: sutnist' ta innovatsiynyy potentsial* : materialy zvitnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi Instytutu problem vykhovannya NAPN Ukrayiny (za 2018 rik). Ivano-Frankivs'k : NAIR. 260–264 [in Ukrainian].
- Sadovenko S. (2008). *Rozvytok muzychnykh zdibnostey zasobamy ukrayins'koho fol'kloru* [Development of musical abilities by means of Ukrainian folklore]: navch.-metod. posibnyk. Kyiv: Shkil'nyy svit [in Ukrainian].
- Sukhovers'ka O. (2007). *Rukhlyvi zabavy ta ihry: Z melodiyamy ta prymovkamy* [Moving fun and games: With melodies and sayings]. L'viv: Svichado. 124 s [in Ukrainian].

УДК 7:373.5.016 (07)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-7>

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАСОБАМИ РЕГІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Крижановська Тетяна Ігорівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9072-5288
e-mail: kryzhanovska.tetyana@gmail.com

Користятинець Аліна Олегівна

магістрантка кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання
Рівненського державного гуманітарного університету
e-mail: kilyadich17@gmail.com

У статті досліджуються методичні аспекти розвитку художньої компетентності школярів юнацького віку засобами мистецького краєзнавства. Формулюється авторська позиція: мистецтво рідного краю – це важливий засіб поєднання світової, національної та регіональної художніх культур; регіональне мистецтво може бути важливим чинником розвитку художньої компетентності старшокласників, що особливо актуально у переддень початку самостійної діяльності випускників закладів загальної середньої освіти.

Стосовно категорії «компетентність» автори вважають, що це активований особистісний досвід (знання, уміння, навички), який набуває нового практичного змісту як основа самостійної діяльності індивіда.

Обґрунтовується структура художньої компетентності як інтелектуально-емоційно-діяльній комплекс-потенціал, що забезпечує здатність особистості розуміти мистецтво, емоційно реагувати на нього, брати участь у художньо-творчій діяльності. На думку авторів, виділення вказаних складників дає змогу диференціювати вектори педагогічного впливу у процесі розвитку художньої компетентності учнів старших класів. Узагальнено прийоми та методи розвитку художньої компетентності: «відкриття», тематичних запитань, «мистецького шифру», «знайди спільності» (інтелектуальний складник); «сенсації, інтриги, таємниці», «перевтілення», рольової гри (емоційний складник); репортажне фото, драматизації, драматичного етюд, імпровізації тощо (діяльній складник).

На прикладах доведено: опора на принцип мистецького краєзнавства забезпечує гнучкий, варіативний зміст, впливає на інтелектуальний складник художньої компетентності через сприймання учнями мистецьких зразків зі свого життєвого середовища, викликає емоційно позитивний інтелектуальний стан «впізнання», «відкриття», особливої уваги до звичного мистецького явища. Присутність мистецького зразка рідного краю серед видатних світових творінь викликає позитивне емоційне реагування, збагачує високі (інтелектуальні, моральні) почуття, активує творчий потенціал школярів.

Ключові слова: *художня компетентність, учні юнацького віку, урок мистецтва, регіональне мистецтво, принцип художнього краєзнавства.*

DEVELOPMENT OF ARTISTIC COMPETENCE OF HIGH SCHOOL STUDENTS BY MEANS OF REGIONAL ART

Tetyana Kryzhanovska

Rivne State University of the Humanities

Alina Korystiatynets

Rivne State University of the Humanities

The article investigates the methodological aspects of the development of artistic competence of adolescent students by means of artistic local history. The author's position is formulated: the art of the native land is an

important means of combining world, national and regional artistic cultures; regional art can be an important factor in the development of artistic competence of high school students, which is especially important on the eve of the beginning of independent activity of graduates of general secondary education institutions.

Regarding the category of «competence», the authors believe that it is an activated personal experience (knowledge, skills, abilities) that acquires new practical content as the basis for an individual's independent activity.

The article substantiates the structure of artistic competence as an intellectual-emotional-activity complex-potential that ensures the ability of a person to understand art, react emotionally to it, and participate in artistic and creative activities. According to the authors, the identification of these components allows differentiating the vectors of pedagogical influence in the process of developing the artistic competence of senior pupils. The following techniques and methods of developing artistic competence are generalized: «discovery», thematic questions, «artistic cipher», «find commonalities» (intellectual component); «sensation, intrigue, mystery», «reincarnation», role-playing (emotional component); reportage photo, dramatization, dramatic sketch, improvisation, etc. (activity component).

The examples prove that relying on the principle of artistic local history provides flexible, variable content, affects the intellectual component of artistic competence through students' perception of artistic examples from their living environment, causes an emotionally positive intellectual state of «recognition,» «discovery,» and special attention to a familiar artistic phenomenon. The presence of an artistic example of the native land among the world's outstanding creations evokes a positive emotional response, enriches high (intellectual, moral) feelings, and activates the creative potential of students.

Key words: artistic competence, youthful students, art lesson, regional art, principle of artistic local history.

Постановка проблеми. Сучасне вітчизняне освітнє середовище, активізоване орієнтирами Нової української школи, переживає суттєве оновлення. НУШ – це школа, яка надає учням не лише знання, а й уміння застосовувати їх у житті (Нова українська школа). Це означає, що важливими сучасними освітніми підходами мають бути практичний, інтегративний, компетентнісний. Зокрема, метою мистецької освіти є формування у здобувачів системи ключових, міжпредметних естетичних і предметних мистецьких компетентностей як цілісної єдиної основи світогляду, а також здатності до художньо-творчої самореалізації і культурного самовираження (Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти. Освітня галузь «Мистецтво»). Дослідження провідних сучасних учених виявляють значний науковий інтерес щодо змісту та структури компетентності (Г. Данилова, І. Зязюн, О. Кучай, Г. Халаш та ін.), окремих різновидів та методик їх розвитку (М. Головань, С. Лейко, О. Ситник та ін.), зокрема художньо-естетичної (О. Гайдамака, Л. Масол, Т. Сотська та ін.) Отже, активне педагогічне опанування шкільного курсу «Мистецтво, 8–11 класи» робить проблему розвитку художньої компетентності старшокласників нагальною і потребує оновлення методичних шляхів її розв'язання. Серед останніх передбачаємо ефективність принципу художнього краєзнавства. Змістові та жанрово-видові глибини мистецтва розмаїтих українських регіонів зумовлюють необхідність обґрунтування основних методичних підходів до інтеграції його зразків у процес шкільної мистецької освіти.

Дослідження окремих аспектів розвитку художньої компетентності старшокласників у курсі «Мистецтво» засобами краєзнавства є метою запропонованої статті.

Щодо змісту поняття «компетентність», то довідкові видання пропонують таке визначення: обізнаність, поінформованість, авторитетність; коло питань, із яких дана особа має певні знання, досвід, повноваження (Словник іншомовних слів, 2000). Наприклад, дослідниця О. Пометун зазначає, що це поєднання знань, умінь і навичок, які дають змогу ефективно розв'язувати певні проблеми і завдання у конкретному виді діяльності (Пометун, 2004). Водночас це особистісний потенціал, що проявляється у прагненні й здатності до постійного зростання (Масол, 2012). Отже, сучасні науковці акцентують на системності змісту даної категорії, говорячи про взаємодію набутих знань, умінь, навичок і здатність особистості ефективно використовувати їх у реальній практичній діяльності. З огляду на проблему, порушену у нашому дослідженні, вважаємо: компетентність – це активований особистісний досвід (знання, уміння, навички), який набуває нового практичного змісту як основа самостійної діяльності індивіда.

Компетентність має кількісну (рівневу) та якісну (видову) характеристики, може набувати кількісного виміру, зокрема шляхом виокремлення рівнів. Аналогічним є шлях визначення якості: соціальної, методологічної, технологічної та ін. (Зязюн, 2000). Щодо видового розмаїття компетентностей, то у полі нашої уваги знаходиться художня, або мистецька, компетентність. Дослідники О. Гайдамака та Л. Масол розуміють її як певну досвідченість особистості у царині мистецтва, здатність до самоорганізації у галузі мистецької діяльності на основі ціннісних естетичних орієнтацій і з метою розвитку власного художньо-творчого потенціалу (Масол, Гайдамака, 2010). Науковці звертають увагу на особистісно-діяльнісну та інтегративну природу художньої компетентності, оскільки

вона – багатогранний показник результативності мистецької освіти і самоосвіти, що об'єднує змістовий (знання), процесуальний (уміння), аксіологічний (цінності, орієнтації), самореалізаційний (активність, самостійність), креативний (творчість) компоненти (Масол, Гайдамака, 2010).

Отже, структуру художньої компетентності становить інтелектуально-емоційно-діяльнісний особистісний комплекс-потенціал, що забезпечує здатність особистості розуміти мистецтво, емоційно реагувати на нього, насолоджуватися досконалістю художнього відображення, брати участь у художньо-творчій діяльності. На нашу думку, виділення вказаних складників дає змогу диференціювати вектори педагогічного впливу у процесі розвитку художньої компетентності, зокрема учнів старших класів.

Зазначимо, що йдеться про школярів юнацького віку (15–17 (14–18) років), яким притаманна низка психологічних передумов, педагогічне урахування яких впливатиме на результативність мистецько-освітнього процесу. Зокрема, це дуже важливий період визначення індивідуумом свого місця у світі (Лозниця, 2000); формування системи стійких поглядів на світ та своє місце в ньому, особистісного, зокрема професійного, самовизначення (Заброцький, 2002). Особливо відзначимо, що знання школяра юнацького віку систематизуються, «трансформуються у когнітивну модель світу – основу світогляду»; відбувається формування індивідуального стилю розумової діяльності (Заброцький, 2002). Стосовно емоційно-ціннісного складника, то це період здатності до емпатії, збільшення емоційної чутливості. Юнаки демонструють високу пізнавальну активність, тому їх зорієнтовування на пошук у мистецько-краєзнавчому контенті, без сумніву, активізує навчальний інтерес, отже, і розвиток художньої компетентності.

Наша увага принципу мистецького краєзнавства пояснюється його гармонічним, гнучким, варіативним змістом, що передбачає можливість знаходити зв'язки між світовими, національними і локальними етнографічними мистецькими явищами. Формуючи інтелектуальний складник художньої компетентності у безпосередньому сприйманні учнями мистецьких зразків зі свого життєвого середовища, забезпечуємо емоційно позитивний інтелектуальний стан «впізнання», «відкриття», інтересу та особливої уваги до звичного мистецького явища. Отже, сприяємо позитивному емоційному реагуванню, включеності у обговорення, інтерпретацію, співтворчість, адже вчитель та учні перетворюються на рівноправних партнерів діалогу, обізнаних із предметом. Водночас у школярів розвивається відчуття власної участі у творенні (сприйманні, обговоренні, популяризації та ін.) національного та світового мистецтва через регіональні зразки, отже, відповідаль-

ності за його долю. Передбачаючи даний принцип як одного з провідних у інтегрованому викладанні шкільного курсу «Мистецтво», Л. М. Масол наголошує на важливості «органічного поєднання універсального (загальнолюдського), національного (державного) і регіонального (етнолокального, краєзнавчого) компонентів змісту освіти та виховання», що дає змогу спрямувати освітній процес «...на формування національної свідомості, патріотизму, полікультурної компетентності» (Масол, 2019).

Зупинимося на деяких особливостях реалізації принципу використання елементів мистецького краєзнавства у процесі розвитку художньої компетентності старшокласників. Дослідниця В. Прокочук цілком справедливо вважає: «Краєзнавство, поєднуючи минуле, сучасне й майбутнє, досліджує пракоріння української духовності, ментальності, зберігає історичний досвід покоління» (Прокочук, 2019) та долучає до них покоління сучасні. Оскільки художнє краєзнавство орієнтується на дослідження творчості митців певного регіону, то дидактичне трактування його елементів у шкільній мистецькій освіті дає змогу долучити школярів до процесу збереження та примноження мистецького спадку регіону. Освітня практика доводить, що доцільна реалізація даного принципу сприяє не лише досягненню навчальних та розвиваючих завдань. Це також ефективний виховний інструмент, оскільки виховує у здобувача почуття причетності до регіонального мистецтва, яке є невід'ємним складником культурної спадщини людства. У курсі «Мистецтво, 8–11 класи» нами було змодельовано декілька варіантів «мистецьких перехресть», де перетнулися художні явища світового та регіонального рівнів. Водночас ми орієнтувалися на структурну модель художньої компетентності, диференціюючи дидактичні завдання відповідно до виділених нами компонентів, зокрема інтелектуального, емоційно-ціннісного, діяльнісного.

Наприклад, знайомлячи учнів із первісним мистецтвом (8-й клас, тема: «Мистецтво у культурі минулого»), ми повідомили «сенсаційну» новину: «На околиці м. Рівне, в урочищі Бармаки, українські та німецькі археологи відкрили стоянку палеолітичної людини і виявили численні старожитності, серед яких – прикраси, тобто предмети ужитково-декоративного мистецтва...». В умовах уроку «запитань та відповідей», звернувшись до ілюстрацій чеського живописця З. Буріана (до книги «Життя давньої людини» Й. Ауґусти, З. Буріана), разом з учнями ми відповіли на п'ять тематичних запитань: що таке мистецтво, де, коли, як, чому воно виникло? Археологічні артефакти з Рівного дали змогу спрямувати освітній пошук старшокласників Україною, Західною Європою. Школярі досліджували питання «Пам'ятки пер-

вісного мистецтва у європейському просторі», готуючи повідомлення, зображення до газетного листа «Новини від первісних митців».

На уроці, присвяченому мистецтву східних слов'ян, ми розповіли про наших пращурів, що мешкали у VI–VII ст. на території Волині. Це об'єднання племен дулібів та волинян, що з часом увійшло до складу Київської Русі. Північна Рівненщина – скарбниця давніх язичницьких наспівів, що супроводжували обряди поклоніння численним богам. Так, веснянки-заклички на Поліссі співали від Стрітіння до початку літа. Дівчата у лісах зустрічали весну, виконуючи місцевий наспів «Весно, весно, весняночко». Популярними серед молоді були поліські музичні ігри «Жур-жур, журавель», «Володар» (Ковальчук, 1994), хороводи «Кривий танець», «Ой, стреліла стрела», що є знайомими і співаними навіть сьогодні. Слухове сприймання обрядових пісень у виконанні фольклорних гуртів Рівненщини («Веснянка», «Горина»), аутентичної виконавиці Р. Цапун дало змогу проаналізувати музично-поетичні особливості цих творів, виділити їхні самобутні риси. Фольклорну образність збагатили графічні роботи рівненського письменника-художника В. Войтовича, присвячені міфології давніх українців. Сприймання та виконання обрядових пісень, моделювання фрагментів старовинних дійств (метод імпровізації, зокрема прийоми ритмізування остинатного тексту, звучних жестів, колективної декламації), виконання давньоукраїнських міфів (метод драматизації), розгадування символічного змісту графічних творів (метод «мистецький шифр») – це ті різновиди освітньої діяльності, що дають змогу відчути та осмислити зміст мистецтва східних слов'ян через особливості поліської творчості.

Є на території Рівного мистецькі явища, що «ведуть» учнів до культури Античності. Наприклад, споруда Рівненського академічного українського музично-драматичного театру дала змогу сприяти розумінню поняття «храм-периптер» (метод «знайди спільності»). Ознайомившись з особливостями давньогрецької та давньоримської архітектури, учні здійснили прогулянку вулицями рідного міста у пошуках «архітектурних нащадків» Античності, підготували фоторепортаж «Привіт з Античності» (методи «артпошуківець», «репортажне фото»).

Під час вивчення основних мистецьких стилів середньовічної Європи на уроці-мандрівці Рівненщиною ми приділили увагу спорудам Свято-Воскресенського кафедрального собору, Костела Святого Антонія (м. Рівне), Богоявленської церкви (м. Острог), Троїцької церкви (м. Межиричі). Це дало змогу безпосередньо в умовах уроку узагальнити провідні риси сакральних будівель Візантії, середньовічної Європи. У руслі реалізації проекту «Таємниці мистецької Рівненщини» були запропоновані оповіді «Легенда про сліпого музику», «Легенда про Межирицьку Богородицю», «Прокляття Богоявленського собору» та ін. (Бендюк, 2012). Частина учнів охоче відгукнулася на практичне завдання щодо створення мистецьких силуетів середньовічної Рівненщини, які слугували у подальшому логотипами відповідних тем курсу «Мистецтво».

«Зустрічі» світового та регіонального мистецтва набули продовження у таких темах, як «Барокова Рівненщина», «Видатний класицист Т. О. Сосновський», «М. Лисенко і Рівненщина», «Таємничий Г. Косміаді», «Урок мистецтва від митців Рівного», «Знайомі незнайомці: мурали Рівного» та ін.

Теми, до розкриття яких залучаються зразки мистецтва Рівненщини, дають змогу доповнити дещо «далекі», абстрактні мистецькі зразки світового мистецтва знайомою, цікавою дидактичною інформацією та наочністю, повсякденними враженнями від безпосереднього споглядання творів рідного краю. Уведення у тематичний контекст відомої учням мистецької пам'ятки активізує їхній пізнавальний потенціал. Осмислення причини присутності місцевого мистецького зразка серед видатних світових творінь викликає позитивне емоційне реагування, збагачує інтелектуальні, моральні почуття, активує особистісний творчий потенціал. Таким чином, відбувається різнобічний і водночас цілісний вплив на процес розвитку художньої компетентності старшокласника.

Перспективним щодо розвитку художньої компетентності старшокласників, на нашу думку, є дослідження дієвості інших методичних засобів. Зокрема, викликає науковий інтерес результативність активних, творчих, проблемних, інтерактивних та інших методів впливу на вказану особистісну якість.

Література:

- Нова українська школа. <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>.
 Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти. Освітня галузь «Мистецтво». <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-%D0%BF>.
 Словник іншомовних слів. (2000) / уклад. С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. Київ: Наукова думка.
 Пометун О. (2004). Теорія та практика послідовної реалізації компетентнісного підходу в досвіді зарубіжних країн. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи. Київ: К.І.С., 16–33.
 Масол Л. (2012). Методика навчання мистецтва в основній школі: методичний посібник для вчителів. Київ: Шк. світ.
 Зязюн І. (2000). Педагогіка добра: ідеали і реалії: науково-методичний посібник. Київ: МАУП.

- Масол Л., Гайдамака О. (2010). Художня культура. 10 клас: Тематичні розробки уроків. Харків: Ранок.
- Лозниця В. (2000). Психологія і педагогіка: навчальний посібник. Київ: ЕксОб.
- Заброцький М. (2002). Основи вікової психології: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Масол Л. (2019). Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 1–2 класах на засадах компетентнісного підходу. Київ: Генеза.
- Прокопчук В. (2019). Мистецьке краєзнавство як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх педагогів. *Молодь і ринок*, 12 (179). 64 – 69.
- Ковальчук В. (1994). Календарно-обрядові пісні Рівненщини. Рівне: Державне редакційно-видавниче підприємство.
- Бендюк М. (2012). Історія та легенди давнього Острога. Острого.

References:

- Nova ukrainska shkola [New Ukrainian school]. Retrieved from <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>.
- Derzhavnyi standart bazovoi i povnoi zahalnoi serednoi osvity. Osvitnia haluz «Mystetstvo» [State standard of basic and complete general secondary education. Educational field «Art»]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-%D0%BF>.
- Slovnnyk inshomovnykh sliv [Dictionary of foreign language words]. (2000). Ukladachi S.M. Morozov, L.M. Shkaraputa. Kyiv: Naukova dumka.
- Pometun O. (2004). Teoriia ta praktyka poslidovnoi realizatsii kompetentnisnogo pidkhodu v dosvidi zarubiznykh krain [Theory and practice of consistent implementation of the competence approach in the experience of foreign countries]. *Kompetentnisnyi pidkhid u suchasni osviti: svitovyi dosvid ta ukraïnski perspektyvy*. Kyiv: K.I.S, 16–33.
- Masol L. (2012). Metodyka navchannia mystetstva v osnovnii shkoli: metodychi posibnyk dlia vchyteliv [Methods of teaching art in primary school]. Kyiv: Shk.svit.
- Ziazun I. (2000). Pedagogika dobra: idealy i realii: nauk.-metod. posib [Pedagogy of the Good: Ideals and Realities]. Kyiv: MAUP.
- Masol L., Haidamaka O. (2010). Khudozhnia kultura. 10 klas: Tematychni rozrobky urokiv [Artistic culture 10th grade]. Kharkiv: Vyd-vo «Ranok».
- Loznytsia V. (2000). Psykholohiia i pedahohika: navchalnyi posibnyk [Psychology and pedagogy]. Kyiv: EksOb.
- Zabrotskyi M. (2002). Osnovy vikovoi psykholohii: navchalnyi osibnyk [Fundamentals of age psychology]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan.
- Masol L. (2019). Nova ukrainska shkola: metodyka navchannia intehrovanoho kursu «Mystetstvo» u 1–2 klasakh na zasadakh kompetentnisnogo pidkhodu [The New Ukrainian School: Methods of Teaching the Integrated Course «Art» in Grades 1–2 on the Basis of Competency-Based Approach]. Kyiv: «Henezа».
- Prokopchuk V. (2019). Mystetske kraieznnavstvo yak chynnyk natsionalno-patriotychnoho vykhovannia maibutnykh pedahohiv [Artistic local history as a factor of national-patriotic education of future teachers]. *Molod i ryнок*, 12 (179). 64–69.
- Kovalchuk V. (1994). Kalendarno-obriadovi pisni Rivnenshchyny [Calendar and ceremonial songs of Rivne region]. Rivne, Derzhavne redaktsiino-vydavnyche pidpriemstvo.
- Bendiuk M. (2012). Istoriia ta lehendy davnoho Ostroha [History and legends of ancient Ostroh]. Ostroh.

УДК 37.015.31-053.6]:[37.018.54:78+780.614.13]
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-8>

ІСТОРІЯ КОБЗАРСТВА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ БАНДУРИСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

Крижановська Тетяна Ігорівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9072-5288
e-mail: kryzhanovska.tetyana@gmail.com

Корейчук Микола Павлович

заслужений працівник культури України,
професор кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-1570-5655
e-mail: mykolakorejchuk1947@gmail.com

Колядич Оксана Вікторівна

магістрантка кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання
Рівненського державного гуманітарного університету
e-mail: kilyadich17@gmail.com

Статтю присвячено методичним аспектам розвитку пізнавального інтересу бандуристів-початківців, зокрема засобами елементів історії кобзарства. Оскільки мистецтво кобзарів – самобутній складник культури українського народу, автори вважають: історія кобзарства-бандурництва може стати важливим чинником вирішення проблеми розвитку пізнавального інтересу учнів музичних шкіл.

Зазначено, що інтерес забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети її діяльності, тобто сприяє ознайомленню з новими фактами та більш повному і глибокому відображенню дійсності. Доведено, що наявність інтересу забезпечує мотивацію освітньої діяльності особистості. Інтерес суттєво активізує пізнавальні процеси, включаючи в них емоційний та вольовий компоненти. Пізнавальний інтерес у вузькому сенсі стосується здобування знань, умінь із певної навчальної дисципліни, у широкому – передбачає наявність постійного інтересу до різних проявів життя, що спонукає особистість до діяльності.

Автори доводять: учителю важливо використовувати комплексний методичний інструментарій, спрямований на розвиток пізнавального інтересу у його цілісності. В умовах дисципліни «Музичний інструмент бандура», що передбачає багатовекторну мету, важливо постійно підтримувати пізнавальний інтерес учня-бандуриста, зокрема як до предмета названого курсу, так і до світу бандурництва у своїй подальшій самостійній післяшкільній діяльності. Автори вважають: використання елементів історії бандурництва як відправних інформаційних пунктів у реалізації завдань уроку сприяє розвитку стійкого пізнавального інтересу учнів-бандуристів. Передбачено такі підходи: урізноманітнення видів музично-навчальної діяльності; виконавське ілюстрування теоретичних положень учителем; використання нетрадиційних для дитячої музичної школи уроків бандури; залучення музичного репертуару, який стимулює навчальну діяльність; забезпечення опори на полімистецький комплекс із домінуванням музичного мистецтва.

***Ключові слова:** історія кобзарства-бандурництва, дитяча музична школа, бандурист-початківець, уроки бандури, пізнавальний інтерес.*

THE HISTORY OF KOBZARISM AS A MEANS OF DEVELOPING THE COGNITIVE INTEREST OF BEGINNING BANDURA PLAYERS AT A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL

Tetyana Kryzhanovska

Rivne State University of the Humanities

Mykola Koreychuk

Rivne State University of the Humanities

Oksana Koliadych

Rivne State University of the Humanities

The article is devoted to the methodological aspects of developing the cognitive interest of beginner bandura players, in particular, by means of the beginnings of the history of kobzarism. Since the art of kobzars is an original component of the culture of the Ukrainian people, the authors believe that the history of kobzarism and bandura playing can be an important factor in solving the problem of developing the cognitive interest of music school students.

It is noted that interest ensures that an individual is directed to the realization of the purpose of his or her activity, i.e., it contributes to familiarization with new facts and a more complete and deeper reflection of reality. It is proved that the presence of interest provides motivation for the educational activity of the individual. Interest significantly activates cognitive processes, including their emotional and volitional components. Cognitive interest in the narrow sense refers to the acquisition of knowledge and skills in a particular discipline, in the broad sense it implies the presence of a constant interest in various manifestations of life, which motivates the individual to activity.

The authors prove that it is important for teachers to use a comprehensive methodological toolkit aimed at developing cognitive interest in its integrity. In the context of the discipline "Musical Instrument Bandura", which provides for a multi-vector goal, it is important to constantly maintain the cognitive interest of the bandura player. In particular, both to the subject matter of the course and to the world of bandura playing in their further independent after-school activities. The authors believe that the use of elements of the history of bandura making as starting points in the implementation of lesson objectives contributes to the development of a sustainable cognitive interest of bandura players. The following approaches are envisaged: performing illustration of theoretical provisions by the teacher; use of bandura lessons that are non-traditional for a children's music school; involvement of musical repertoire that stimulates learning activities; ensuring support for a multiartistic complex with the dominance of musical art.

Key words: *history of kobzarism-bandura, children's music school, beginner bandura player bandura lessons, cognitive interest.*

Постановка проблеми. «...Народ завжди має протестувати проти гніту...», – ці промовисті слова П. Орлика доводять: українці – нація вільних людей, що завжди відстоюють власну незалежність. У віковій боротьбі нації сформувалися потужні духовні опори, які зростили важливу рису українського характеру – волелюбність. Зокрема, йдеться про музично-поетичний епос, творений українськими кобзарями-бандуристами. Як символи героїчного українського менталітету кобза та бандура привертають широкий інтерес і науковців-класиків (М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича та ін.), і сучасних дослідників (Є. Бортник, Н. Брояко, С. Захарець, І. Зінків, М. Іваницький, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Сідлецька, Н. Супрун-Яремко, Л. Черкаський, І. Шрамко та ін.). Серед них – чимало присвячених історії цього вітчизняного музичного феномена (С. Грица, В. Клапчук, Т. Сідлецька, О. Трофимчук, Г. Хоткевич, Л. Яценко та ін.).

Водночас педагогічний потенціал історії кобзарства-бандурництва є невичерпним, зокрема він

може стати важливим чинником результативності освіти особистості, наприклад вирішення такої вічної та важливої проблеми, як розвиток пізнавального інтересу учнів ДМШ.

Метою статті є дослідження педагогічного потенціалу історії бандурництва, зокрема її впливу на розвиток пізнавального інтересу учнів-початківців, у контексті дисципліни ДМШ «Музичний інструмент бандура».

Виклад основного матеріалу. Інтерес – важливий об'єкт психолого-педагогічних досліджень (Т. Браніцька, В. Буряк, С. Буцкіна, С. Ілляш, Г. Лапіна, К. Стельмах, Т.В. Танасюк, Г. Щукіна та ін.). Зокрема, психологія вважає інтерес позитивним емоційно забарвленим процесом, в основі якого – потреба дізнатися про щось нове щодо об'єкта інтересу, підвищена увага до нього (за О. Леонтьєвим). Педагогіка визначає його як форму прояву пізнавальної потреби, забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності, тобто сприяє ознайомленню з новими

фактами та більш повному і глибокому відображенню дійсності (Гончаренко, 1997). Доведено, що наявність інтересу забезпечує мотивацію освітньої діяльності особистості. Інтерес суттєво активізує пізнавальні процеси, включаючи у них емоційний компонент, виявляючи вплив на вольову сферу особистості. Зокрема, науковець С. Ілляш убачає у даному складному психічному утворенні єдність пізнавальної, емоційної та вольової сфер психіки людини (Ілляш, 2012).

Педагогіка стверджує: пізнання – це процес цілеспрямованого активного відображення об'єктивного світу у свідомості людей (Гончаренко, 1997). Очевидно, що будь-який інтерес до предмета пізнання є пізнавальним інтересом (Буряк). Водночас необхідно підкреслити вибірково спрямованість особистості на сферу її пізнання, зокрема на її предметний бік і безпосередній процес оволодіння знаннями.

Близьким пізнавальному, але ширшим у значенні є інтелектуальний інтерес, що проявляється у потребі особистості у розумовому і духовному розвитку, у пізнанні навколишнього світу. Як синонім дефініції «пізнавальний», «навчальний інтерес» уживається поняття «інтерес до навчання», адже пізнавальні інтереси виникають в умовах різноманітної діяльності, передусім – навчальної. Знаходимо підтвердження у сучасній дослідниці С. Буцкіної: пізнавальний інтерес є потужним мотивом, стимулом розумової діяльності (Буцкіна, 2000).

Визначимо специфічні прояви пізнавального інтересу. Насамперед це його інтелектуальний характер, тобто спрямованість на виявлення причинно-наслідкових залежностей, нових якостей та сутності об'єкта пізнавального інтересу. Вольова спрямованість пізнавального інтересу – ще одна його суттєва риса, пояснюється необхідністю вольових зусиль у процесі оволодіння знаннями. Так, дослідниця Т. Браницька підкреслює думку про особливу роль емоційно-вольового компоненту в загальній структурі пізнавального інтересу (Браницька, 2003).

Пізнавальний інтерес у своєму розвитку зазнає певної динаміки. Близькими, але різними щодо інтенсивності є такі його форми: зацікавленість, допитливість, заглибленість, спрямованість (Коберник, Коберник, 1999). Зокрема, ситуативність, нестійкість, довільність проявів, непостійна активність є ознаками зацікавленості, яку можна вважати початковим рівнем розвитку пізнавального інтересу. Наступний різновид – допитливість, яка являє собою інтелектуальний стан, пов'язаний із прагненням особистості до набуття знань про довколишній світ і саму себе, до самостійного розв'язання пізнавальних проблем (Гончаренко, 1997). Для позначення інтересу як усвідомленої потреби у вивченні певного предмета, значущості особистісної активності на занятті використовується термін «заглибленість». Спрямованість

засвідчує високий ступінь розвитку інтересу до предмета. Його особливостями є спонукання до навчальної діяльності, зокрема тривалість самостійної пізнавальної діяльності учня, прояви самостійної творчої пізнавальної активності та ін. Отже, пізнавальний інтерес у вузькому сенсі стосується здобування знань, умінь із певної навчальної дисципліни, у широкому він є особистісною характеристикою – наявність постійного інтересу до різних проявів життя, що спонукає особистість до діяльності.

Щодо структури пізнавального інтересу, то за сформованості різних підходів значна кількість дослідників (Т. Браницька, С. Ілляш, Н. Морозова В. Мясіщев та ін.) говорить про її трикомпонентність, куди входять, зокрема, позитивна емоція щодо діяльності, пізнавальна основа цієї емоції, діяльнісний мотив (Н. Морозова); свідомість, почуття, воля (В. Мясіщев); емоційно-пізнавально-вольовий комплекс (Т. Браницька). Виходячи із зазначеного вище, учителю важливо використовувати комплексний методичний інструментарій, спрямований на розвиток кожного зазначеного структурного компонента. Ідеться про дисципліну ДМШ «Музичний інструмент бандура», який викладається для учнів-початківців.

У типовій навчальній програмі даної дисципліни з приводу її мети зазначено: «...формування в учнів базових навичок гри на бандурі, співу в поєднанні із супроводом бандури, розвиток рівня музично-виконавської майстерності, залучення до бандурного мистецтва загалом...» (Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент бандура», 2021). Така комплексна мета може ефективно реалізовуватися лише за умови сформованості в учнів-бандуристів як інтересу до предмету названого курсу, так і до світу бандурництва у своїй подальшій самостійній післяшкільній діяльності. Таким чином, важливим вектором педагогічного впливу є пізнавальний інтерес учня-бандуриста. Наші спостереження дають змогу припустити: використання елементів історії бандурництва як відправних інформаційних пунктів у реалізації завдань уроку сприяє розвитку стійкого пізнавального інтересу учнів класу бандури. З огляду на вище сказане, у методиці освіти учня-бандуриста перших років навчання передбачаємо такі підходи.

Урізноманітнення видів музично-навчальної діяльності. Оскільки ми працюємо з учнями-початківцями переважно молодшого шкільного віку, пам'ятаємо: школярі цього віку швидко стомлюються, увага є мимовільною та нестійкою. Особливо це проявляється в умовах одноманітної діяльності. Тому поряд із традиційними підготовчими, технічними, виконавськими (вокальними, інструментальними), ознайомлювальними видами роботи ми практикуємо додаткові: вербальну, вербально-вокальну (казки, загадки, роз-

повіді з вокальним супроводом), елементарно-виконавську (музикування на елементарних музичних інструментах, за допомогою звучних жестів, вокальне, поза вокальне ритмізування та ін.), слухову (сприймання музичних творів у виконанні старших учнів, викладача класу) гру та гру-спів у ансамблі (початкові елементарні види), ігрові, творчі та інші форми роботи.

Наприклад, твір М. Дейчаківського «Бандурна розмова» у виконанні старших учнів був використаний слухового сприймання як основа теми «Перше знайомство». Даний твір цікавий яскравими образними контрастами. Ми запропонували учням «розповісти» бандурі про себе, заспівати їй улюблену пісню, адже це «розмова», у якій беруть участь співбесідники. У відповідь «розповідає бандура». Учні слухають частини твору і діляться враженнями: «гордий, мужній, величний образ», «неначе розповідь про важливі події» (I розділ-вступ); «радісний, спритний, оптимістичний, танцювальний образ» (основна частина). Викладач надає доповнення, пояснення: «Бандура та її родичка кобза – це народні інструменти, що народилися завдяки мужньому українському народу серед відважних воїнів-козаків – героїв-патріотів, що боронили свій народ. Вони надзвичайно розумні, винахідливі, дотепні, сміливо воюють, спритно танцюють, душевно грають на кобзі-бандурі. Саме тому цей інструмент сьогодні розповідає нам такі різні за настроєм історії».

Серед цих історій збереглася одна про козака Вовгуру, який уславився своєю хитрістю, кмітливостю. Він був дуже вправним воїном, але переважно долав ворога розумом. За це його прозвали Вовгура-Лис... Його діти, внуки, правнуки живуть і сьогодні. Вони успадкували прізвище, розум, талановитість. У майбутньому ми познайомимося з творчістю одного з його нащадків – видатним українським композитором Миколою Лисенком.

Із метою відображення образності твору ми використали метод творення ритмічних фраз-символів, що відображають ритмічний малюнок мелодій п'єси. Наприклад, для вступного розділу – «Кобза дзвінка кличе у похід»; для основного розділу – «Кобза виграє, душу звеселяє».

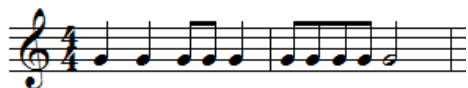
Рухи, які учні вибирають для пластичної інтерпретації образу, за нашими спостереженнями, поглиблюють розуміння ними змісту твору. Тут переважають елементи танцю, імітація гри на кобзах, литаврах, бубнах, сурмах тощо. Таким чином, дидактична інформація з історії кобзарства у поєднанні з різноманітною діяльністю, зокрема творчою, викликає зацікавленість учнів, формує

у них бажання опанувати інструмент, отже, стає основою розвитку пізнавального інтересу бандуристів-початківців.

Виконавське ілюстрування теоретичних положень учителем. Цей принцип широко застосовував М.В. Лисенко, викладаючи фортепіано та теорію музики у своїй музично-драматичній школі. У роботі, особливо з учнями молодшого шкільного віку, важливо уникати надмірної теоретизації та абстрагування, переводячи їх у конкретну образність. Наприклад, говорячи про українську думу, порівнюємо уривок із «Думи про козака Голоту» з українською народною піснею «Ой на горі та жінці жнуть» (обробка М. Лобка). Порівнюємо особливості тексту, музики, виділяємо спільності та відмінності.

Опановуючи пунктирний ритм, викладач розповідає історію про «кобзарську сотню», її часто вирішальне значення у битвах козаків із ворогом. Ритмізуємо з використанням пунктирних ритмічних малюнків фрази: «Кличе в бій козацький марш», «Кобзи гучно виграють, кобзарі-герої йдуть», «Нас веде одна дорога – перемога, перемога» та ін.

Використання нетрадиційних для дитячої музичної школи уроків бандури. Особливо цікавими для молодших школярів є уроки-казки, легенди, мандрівки, зустрічі, бувальщини, уроки, що проводяться від імені Козака, Бандури тощо, оскільки вони дають викладачу можливість у невимушеній формі залучити до освітнього процесу інформацію з історії бандурного мистецтва. Так, на одному з початкових уроків бандура «розповіла» історію про своє народження з «чарівного лука з музичними тативами-струнами». Разом із викладачем учень створив музичне вітання бандури та свою відповідь. У доступній формі учень познайомився з її будовою, порівняв якість звучання її різних струн, а також виразові можливості інструменту. Дізнався, що бандура може виражати різні настрої (у виконанні вчителя звучать фрагменти творів «Веселий настрій», «Сумна мелодія» Р. Лісової), здатна копіювати звуки природи: шелест вітру, дзюрчання води, спів птахів (В. Шлючик, Г. Шатківська «Зозуля», К. Черні, С. Герасимчук «Пташка і жабка»). Бандура вміє співати пісні («Ой за гаєм-гаєм» варіації В. Іщенко), а іноді кличе на свято («Український козачок» в обробці А. Бобиря, «Троїсті музики» Л. Колодуба, перекладення В. Іщенко). Дома учень створює історію про бандуру на основі запропонованого для прослуховування музичного твору («Наспів» А. Маціяки), розповідає її, імпровізує звуковий супровід-ілюстрацію на басових струнах та приструнках.



Кб-за дзвінка кличе у похід



Кб-за вигра-ва-є, ду-шу зве-се-ля-є

Залучення музичного репертуару, який стимулює пізнавальну діяльність. Задля цього дидактичні твори повинні відповідати таким критеріям, як доступність, цікавість змісту, доцільність, тобто відповідність темі, меті, завданням уроку. Важливо, щоб вибрані твори несли у собі інформаційний потенціал щодо історії бандурництва-кобзарства. Серед таких зразків назвемо «Йшли з походу козаки», муз. С. Бриліна, сл. З. Ружин, «Марш молоденьких козаків», муз. В. Лича, сл. Є. Лещук, «Моя бандура», муз. В. Биченка, сл. З. Ружин, обр. Л. Мандзюк, «Танок» В. Таловирі, «Козачок» В. Войта, «Козачок» В. Бобиря та ін.

Опора на полімистецький комплекс. До нього ми включили українські казки, легенди про музичні інструменти, оповіді про українських кобзарів, живописні твори, наприклад: народні картини «Козак Мамай», О. Сластіон «Портрет миргородського кобзаря», В. Віхтинський «Кобзар», З. Айдукевич «Лірник», Л. Жемчужников «Кобзар на шляху», Я. Матейко «Вернигора» та ін.; скульптурні зразки, зокрема «Пам'ятник кобзарю» у м. Канів, «Козак Мамай» у м. Рівне, роботи на козацьку тематику В. Лупійчука; елементарні танцювальні рухи, типові козачкам, гопакам та іншим українським народним танцям; зразки віртуального мистецтва (м/ф «Це наше і це – твоє.

Незламний дух кобзарства – наш») тощо. Водночас комплексний мистецький підхід передбачає поліхудожню творчість на базі основних видів художньої діяльності на теми кобзарства: музичної (створення та відтворення на інструменті та голосом мелодій до поетичних рядків), вербальної (вокалізація та поетичне озвучення мелодії-теми музичного твору, що опрацьовується), образотворчої (малюнок, замальовка, ліпка, аплікація, витинанка тощо), пластичної (образні та понятійні рухи, елементи танцю, пантоміми), драматичної (драматичні етюди, інсценізації, рольові ігри на основі музичного твору) тощо.

Висновки. Отже, використання дидактичної інформації на теми історії кобзарства-бандурництва як самобутнього атрибуту української національної культури у поєднанні з традиційними та нетиповими видами освітньої діяльності в класі бандури сприяє примноженню та систематизації знанневої компоненти, активізації пізнавальних процесів, стимулюванню емоційних та вольових проявів, тобто результативному розвитку всіх складників структури пізнавального інтересу учнів-бандуристів.

Зазначена проблема має перспективи щодо подальших наукових студій, зокрема це стосується розширення предмета дослідження від пізнавального інтересу до сфери інтелектуальних почуттів.

Література:

- Гончаренко С. (1997). Педагогічний словник. Київ: Либідь.
 Ілляш С. (2012). Педагогічні умови формування пізнавального інтересу до навчання в учнів початкових класів. *Молодь і ринок*, 6, 81–84.
 Буряк В.К. Пізнавальний інтерес та способи його формування. <http://surl.li/qrgur>.
 Буцкіна С. (2000). Проблема формування мотиваційної готовності дітей до навчання в школі. *Вісник наукових досліджень*, 2, 69–72.
 Браніцька Т. (2003). Формування у молодших школярів інтересу до музикування на народних інструментах в позакласній роботі: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.
 Коберник О., Коберник Г. (1999). Активізація навчально-пізнавальної діяльності школярів. *Рідна школа*, 12, 55–60.
 Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент бандура» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. (2021) / уклад. О.І. Мозгова та ін. Київ.

References:

- Honcharenko S. (1997) *Pedahohichniy slovnyk* [Pedagogical dictionary]. Kyiv: Lybid.
 Illiash S. (2012). Pedahohichniy umovy formuvannya piznavalnoho interesu do navchannya v uchniv pochatkovykh klasiv [Pedagogical conditions for the formation of cognitive interest in learning in primary school students]. *Molod i rynek*. 6, 81–84.
 Buriak V. *Piznavalnyi interes ta sposoby yoho formuvannya* [Cognitive interest and ways to form it]. Retrieved from <http://surl.li/qrgur>.
 Butskina S. (2000). Problema formuvannya motyvatsiinoi hotovnosti ditei do navchannya v shkoli [The problem of forming children's motivational readiness for school]. *Visnyk naukovykh doslidzhen*. 2, 69–72
 Branitska T. (2003) *Formuvannya u molodshykh shkoliariv interesu do muzykuvannya na narodnykh instrumentakh v pozaklasnii roboti* [Formation of junior schoolchildren's interest in playing folk instruments in extracurricular activities]. Avtoreferat dys.... na zdobuttia naukovoho stupenia kand. ped. nauk . Kyiv.
 Kobernyk, O., Kobernyk, H. (1999). Aktyvizatsiia navchalno – piznavalnoi diialnosti shkoliariv [Activation of educational and cognitive activity of schoolchildren]. *Ridna shkola* . 12. 55–60
 Typova navchalna prohrama z navchalnoi dystsypliny «Muzychnyi instrument bandura» serednoho (bazovoho) pidrivnia pochatkovoï mystetskoï osvity z muzychnoho mystetstva pochatkovoho profesiinoho spriamuvannya, instrumentalni klasy. (2021). [Typical curriculum for the discipline «Musical instrument bandura» of the secondary (basic) sublevel of primary art education in the field of musical art of the initial professional direction, instrumental classes]. Ukladachi O.I. Mozghova, O.V. Tovpeko, M.A. Liashenko ta in. Kyiv.

УДК 7.072.2

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-9>

БАГАТОШАРОВІСТЬ МУЗИЧНОЇ ПАЛІТРИ В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ НАРОДНОЇ ТА СВІТОВОЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Мельничук Святослав Філімонович

народний артист України, заслужений діяч мистецтв України,
професор, завідувач кафедри народних інструментів
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9638-7136
e-mail: hirow@ukr.net

У науковій розвідці ми зануримося в історію цього взаємозв'язку і розглянемо деякі способи впливу народного мелосу на класичну музичну культуру. Одним із найбільш цікавих аспектів нашого дослідження є вивчення зв'язків у ракурсі поліфонізму музичних жанрів та їх взаємовпливу у фокусі часової трансформації. Зауважено, що прикладом може служити вплив народної музики на композиторів-класиків. Адже від Середньовіччя до наших днів композитори-класики надихалися з етномелодик різних культур і включали елементи народної музики у свої власні композиції.

Автор експлікує, що один із найбільш ранніх прикладів впливу народної музики на композиторів-класиків можна знайти в епоху Середньовіччя. У цей період композитори часто запозичували низку елементів із народних пісень і танців, які були популярною формою розваги в ракурсі європейських міст. Ці народні мелодії та ритми можна почути в музиці таких композиторів, як Хільдегард фон Бінген і Гійом де Машо, які включили елементи народної музики у свої літургійні твори світового масштабу.

У статті зацентровано, що класична музика розвивалася протягом століть, а вплив народної музики можна почути у творах різноманітних композиторів світової класики. Наприклад, в епоху романтизму відродився інтерес до народної музики: такі композитори, як Франц Шуберт та Роберт Шуман, надихалися естетикою народних мелодій і танців.

Зауважено, що в XIX і на початку XX ст. низка європейських класиків підтримувала більш науковий підхід до народної музики, збираючи і вивчаючи народні мелодії своїх країн і включаючи їх у свої композиції.

У висновках презентовано, що вплив народної музики на композиторів класиків продовжується навіть у контексті сучасності. Адже багато сучасних композиторів-класиків, наприклад Арво Пярт і Освальдо Голіхов, включили у свої твори елементи народної музики різних культур, використовуючи традиційні інструменти і музичні стилі для створення унікального звучання. Вплив народної музики на композиторів-класиків – це цікавий і стійкий аспект класичного жанру. У контексті історичних мистецьких трансформацій композитори надихалися фолковою музикою, що робило їхні твори, які зайняли чільні місця у світовій класичній музичній культурі, багатшими, наповненішими, духовнішими.

Ключові слова: мелодика, класична музика, народне музичне мистецтво, народні традиції, музичні композиції.

THE MULTI-LAYER OF THE MUSICAL PALETTE IN THE CONTEXT OF THE INTERPETRATION OF FOLK AND WORLD CLASSICAL MUSIC

Sviatoslav Melnychuk

Rivne State University of the Humanities

In our research, we will delve into the history of this relationship and consider some of the ways folk melos influenced classical music culture. One of the most interesting aspects of our research is the study of connections in the perspective of polyphony of musical genres and their mutual influence in the focus of temporal transformation. It was noted that the influence of folk music on classical composers can serve as an example. After all, from the Middle Ages to the present day, classical composers were inspired by ethnic melodies of various cultures and included elements of folk music in their own compositions.

The author explains that one of the earliest examples of the influence of folk music on classical composers can be found in the Middle Ages. At that time, composers often borrowed a number of elements from folk songs and dances, which were a popular form of entertainment in European cities. These folk melodies and rhythms can be heard in the music of composers such as Hildegard von Bingen and Guillaume de Machaut, who incorporated elements of folk music into their world-class liturgical works.

The article emphasizes that classical music has developed over the centuries, and the influence of folk music can be heard in the works of various composers of world classics. For example, in the era of romanticism, interest in folk music was revived: such composers as Franz Schubert and Robert Schumann were inspired by the aesthetics of folk melodies and dances.

It is noted that in the 19th and early 20th centuries, a number of European classics supported a more scientific approach to folk music, collecting and studying the folk melodies of their countries and including them in their compositions.

The conclusions show that the influence of folk music on classical composers continues even in the context of modernity. After all, many modern classical composers, such as Arvo Pärt and Osvaldo Golikho, have included elements of folk music from different cultures in their works, using traditional instruments and musical styles to create a unique sound. The influence of folk music on classical composers is an interesting and enduring aspect of the classical genre. In the context of historical artistic transformations, composers were inspired by folk music, which made their works, which occupied prominent places in the world classical music culture, richer, fuller, and more spiritual.

Key words: *melody, classical music, folk musical art, folk traditions, musical compositions.*

Постановка проблеми. Музичне мистецтво, народне та класичне, безумовно, має низку суттєвих відмінностей; вони мешкають у різних світах, мають різні соціальні функції, різні методи навчання. У традиційній фолк-мелодії, безперечно, є прості структури у вигляді мелодій, їхніх форм та режмів. Однак простота цього основного матеріалу дає виконавцю значну свободу «персоналізувати» виконання за допомогою прикрас та варіацій – по суті, це форма імпровізації. Досвідчений виконавець може переплітати мелодію, роблячи її власною у своєму індивідуальному стилі. Орнамент відзначається рідко і додається на розсуд виконавця (Василенко, 2016). Ще одна поширена помилка про народну музику – її передбачувана ритмічна простота. На перший погляд, традиційні мелодії діляться на тактові розміри з регулярними бітами, що відбивають їхню функцію танцювальної музики. Однак варто лише поглянути на ритмічні поштовхи і натяги як в орнаментативній танцювальній мелодії, так і неметричному стилі співочої традиції, щоб зрозуміти, наскільки складні ритми, що лежать в основі. Саме екзегеза відмінностей та ідентичностей, що презентують появу нових музичних платформ і палітр, пробуджують живий інтерес у ракурсі наших наукових шукань.

Одним із завдань нашої наукової розвідки є аналіз особливостей взаємовпливів, взаємодоповнень класичного музичного мистецтва та мистецтва народної музики в ракурсі світової класики. Також маємо на меті дослідити елементи народної музики у класичних музичних композиціях та їх сприйняття з позиції нового соціуму метамодерну. Ми маємо на меті експлікувати, що класична та народна музика з часом синтезувалася композиторами різних країн, у результаті було отримано унікальні за своєю природою твори, що увійшли до скарбниці світової музичної культури.

Аналіз досліджень. Здійснення екзегези впливу музичної культури на духовну наповненість соціуму в ракурсі стрімких, метамодернових трансформацій культурних цінностей у фокусі

бурхливих подій сьогодення набуває з кожним роком усе більшої актуальності. Науковий інтерес до проблем популяризації класичного музичного мистецтва, його взаємовпливу з мистецтвом народним відображався у наукових дослідженнях З. Василенко, А. Іваницького, Т. Слюсаренко, О. Середюка, А. Боннета, Дж. Поттера та багатьох інших культурологів і мистецтвознавців. Результати асиміляції та синтезу класичного музичного мистецтва та фолк-музики в ракурсі метамодернових трансформацій у фокусі світової культури ми маємо на меті презентувати у своїй науковій розвідці.

Вклад основного матеріалу. Нездатність зрозуміти ці тонкощі справила величезний вплив. У XIX ст. вчені та композитори, бачачи втрату музичних традицій, робили різні зусилля для збереження народної музики. Такі колекціонери, як Бантінг, Петрі, Чайлд та Шарп, працювали над збереженням величезної кількості традиційних пісень, музики та танців. Хоча ці колекції, безперечно, були цінними для збереження традиційного матеріалу, вони водночас знищили і гомогенізували більшу частину культури через велику кількість правок і маніпуляцій із матеріалом. Ці колекціонери підсвідомо обмежували зібраний ними матеріал своїми музичними знаннями та досвідом (Melnychuk, 2023).

Ще одним наслідком цих збірок стало поступове ухвалення рівного темпераменту у традиційній музиці. Аранжування мелодій для фортепіано або іншого клавішного інструменту було однією з найбільш руйнівних дій, ужитих для збереження традиційної музики. У поєднанні з уведенням у традиційне середовище різних «нових» інструментів, таких як банджо та акордеон, а також «сучасним» винаходом рівної температури традиційна музика поступово була віднесена до цього нового темпераменту, стираючи нюанси інтонації, які були унікальними для такої музики.

Композитори західної класичної традиції часто включали у свої твори традиційні народні елементи. «Фольклорний вплив» у класичній музиці зазви-

чай приймає одну з трьох форм. Іноді композитори писали твори, які прагнуть відтворити традиційну, народну чи націоналістичну атмосферу, не цитуючи справжні традиційні мелодії. В інших випадках відомі народні мелодії включаються до більших творів. А також композитори просто робили обробку народних мелодій для класичних інструментів чи ансамблів, не розвиваючи їх особливо.

Використання народних впливів у музиці було важливим аспектом, який ознаменував зростання уваги до національного компоненту музики по всій Європі наприкінці XIX – початку XX ст. Композитори більше не задовольнялися тим, що писали у ширшому «міжнародному» стилі, як це було до 1800 р. Навіть на початку XIX ст. такі композитори, як Шопен, писали музику, яка була безсоромно націоналістичною і виражала це в термінах народної культури у написанні мазурок (фортепіанні твори з урахуванням традиційного польського танцю). Але саме наприкінці XIX ст. композитори, особливо у Центральній та Східній Європі, безсоромно використовували музику своїх національних традицій в інших «серйозних» творах (Melnychuk, 2023).

Антонін Дворжак писав твори, що ґрунтуються на народних стилях, але насправді не цитують народні мелодії, але в інших творах його мелодії явно запозичені з народних пісень. Наприклад, у першій зі своїх п'яти *Bagatelles* Дворжак цитує чеську народну пісню, назва якої перекладається як «У Попуді грали волинки». Навіть у озвучуванні Багачів є елемент народності: дві скрипки та віолончель з'єднані фісгармонією (їх також можна виконати на фортепіано, якщо фісгармонії немає). Фісгармонія (свого роду очеретяний орган, який вимагає від виконавця накачування хутра педалями) відіграє цікаву і часто недооцінювану роль у музиці деяких із найгучніших імен у музиці, але в її звучанні, безперечно, відчувається доморощеність, особливо коли йдеться про народні пісні (Іваницький, 2019).

Також багато композиторів написали музику для танцювальних рухів, що відображають національні традиції, такі як «Норвезькі танці» Едварда Гріга або «Слов'янські танці» Дворжака. Угорські композитори теж писали музику, яка відбиває їхні національні особливості. Однією з найважливіших постатей не лише в угорській музиці, а й у міжнародному музичному освіті є Золтан Кодай (1882–1967). Кодай був під впливом угорської народної музики у своїх композиціях; він провів більшу частину свого життя, досліджуючи та записуючи традиційну угорську музику та використовуючи її принципи як основу системи музичної освіти, яка не тільки зробила революцію у викладанні музики в Угорщині, а й викладається у всьому світі, включаючи Австралію (Melnychuk, 2023).

Усвідомлюючи важливість співу у сільській музиці, яку він вивчав, Кодай вірив у його силу, але не лише як освітній інструмент. Наприкінці свого життя він писав: «Наш вік механізації веде дорогою, що закінчується самою людиною як машиною; тільки дух співу може врятувати нас від цієї долі». Це відбито у тому факті, що хоча сьогодні Кодая, мабуть, найкраще пам'ятають за його оркестрові твори, такі як сюїта з його опери «Гарі Янош» або «Танці Галанти», більшість його творів є хоровими. Він підтримував Бенджаміна Бріттена як одного з небагатьох композиторів XX ст., який присвятив так багато своєї творчості музиці для хору. Багато хорової музики Кодая ґрунтується на угорській народній музиці чи поезії. У *Mátra Pictures* 1931 використовуються пісні з регіону Матра в Угорщині, а п'ять її частин розташовані так, щоб забезпечити безперервне оповідання.

В оркестрових творах Кодая також достатньо свідчень захоплення народною музикою своєї країни. Танці Галанти, засновані на гібридній циганській музиці, а не на справжній угорській, мають широку популярність. Рідше виконуються Танці Марошека, що датуються 1929 р. Вони засновані на тому, що Кодай уважав справжньою угорською народною музикою. Співвітчизник Кодая – Бела Барток, безумовно, є одним із найважливіших імен у європейській музиці XX ст. Як і Кодай, він провів величезну частину своєї кар'єри, досліджуючи та розшифровуючи традиційну угорську музику. Барток дуже поважав Кодая як композитора, і музика Бартока також демонструє сильний вплив народної музики з різних регіонів.

Румунські народні танці Бартока були спочатку написані для соло фортепіано в 1915 р. й аранжовані композитором для оркестру в 1917 р. Вони ґрунтуються на реальних мелодіях, записаних Бартоком. Він зберігає самі мелодії такими, якими він їх знайшов, але додає витончені та захоплюючі акомпанементи для створення чарівних мініатюр.

На початку XX ст. серед британських та ірландських композиторів був популярний рух за те, щоб аналогічним чином включати традиційні мелодії або аспекти традиційної музичної культури в «серйозні» твори. Ральф Воан Вільямс досліджував англійську народну пісню майже так само, як Кодай та Барток досліджували її угорський еквівалент. Фантазія Воана Вільямса на тему англійських народних пісень 1910 р., на жаль, утрачена, але сюїта англійських народних пісень військового оркестру, датованого 1923 р., є еталоном репертуару оркестру і який на відміну від звичайної практики був аранжований. У цій роботі Воан Вільямс безсоромно торкається двох сфер, на які знавці традиційно дивляться зверхньо: народні пісні та військові оркестри. У результаті виходить

музика, яка не лише чудово зроблена (відмінна риса всього, що він написав), а й насправді весела (Melnychuk, 2023).

Бенджамін Бріттен також знову і знову повертався до народних пісень протягом усієї своєї композиторської кар'єри, особливо в його чудових та оригінальних аранжуваннях британських, ірландських, французьких та американських народних пісень для голосу та фортепіано. Із погляду чистого блиску та винахідливості вони стоять поряд з аранжуваннями британських народних пісень Бетховена. Починаючи з 1940-х років Бріттен опублікував кілька томів аранжувань народних пісень, у яких мелодії переважно традиційні (але іноді піддавалися адаптації), що супроводжуються справді захоплюючими фортепіанними партіями, які підкреслюють задум пісні з надприродною психологічною проникливістю. Як приклад можна навести такі його твори, як «Ви приїхали не з Ньюкасла?» або ж «Про Валі, Валі». Останньою оркестровою роботою Бріттена, закінченою у 1974 р., була його сюїта на англійські народні мелодії «Час був...». П'ять частин цієї сюїти для невеликого оркестру демонструють здатність Бріттена включати елементи народної музики в темну задумливу оркестрову текстуру. Перші дві

частини сюїти це добре демонструють і контрастні за настроєм. Перша частина, *Cakes and Ale*, є бурхливою джигою з темним боком, ледь прихованим від очей, тоді як друга частина, *The Bitter Withy*, являє собою спокійний і крижаний звуковий ландшафт за участю арфи (Melnychuk, 2022).

Висновки. Асиміляція, взаємопроникнення та взаємодоповнення класичної та народної музики – явище, звичайно, не нове, багато композиторів прагнули поринути у «дух» народної музики: Барток, Шимановський, Гурецький і Лютославський та ін. На Британських островах такі композитори, як Перрі, Воан Вільямс, Маккензі та Стенфорд, часто використовували народні мотиви. Аранжування народних пісень Грейнджера сильно вплинули на Бріттена, відкривши класичну та народну музику для більш симбіотичних відносин, які отримали продовження у творчості таких композиторів, як Вейр, Фінніссі та Макміллан. Народна мелодика та класичне музичне мистецтво завдяки творчим геніям світової культури асимілювалися, взаємодоповнювалися, й у результаті людство отримало самобутні, унікальні за своєю природою музичні шедеври, що зайняли чільне місце у скарбниці світової музичної культури.

Література:

- Василенко З. (2016). Характеристика коломийкових мелодій. Київ.
- Melnychuk S. (2022). The Place And Role of Classics in the Context of Everyday Modernity. *Innovative Trends in Science. Practice and Education. Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference. Iss. № 7, February, Munich, Germany.* 61–65. <https://isg-konf.com/uk/innovative-trends-in-science-practice-and-education-ua/>.
- Іваницький А. (2019). Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх навчальних закладів. Київ, 334 с.
- Коптелова Т.І. (2016). Класична музика в парадигмі органічної філософії. Детермінація майбутнього. *Науковий вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*, 3, 35–42.
- Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. (2012). Українська музична культура: від джерел до сьогодення: монографія). Харків: Основа, 400 с.
- Melnychuk S. (2023). Explanation of The Musical Heritage Of Romanticism Of Western Europe At The Turn Of The 18-19 Centuries: In The Perspective Of Art History Analysis. *ScientificWorld Journal. Bulgaria, Svishtov, Issue 18, March, 211–215.* <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/issue/view/swj18-03/swj18-03>.

References:

- Vasylenko Z. (2016). *Kharakterystyka kolomykovykh melodiiv* [Characteristics of kolomyiky melodies]. K.
- Ivanyts'kyu O. (2019). *Ukrayins'ka narodna muzychna tvorchist'* [Ukrainian Folk Musical Art]. *Posibnyk dlya vyshchyykh ta serednykh navchal'nykh zakladiv. K.*, 334 s.
- Koptyelova T.I. (2016). *Klasychna muzyka u paradyhmi orhanichnoyi filosofiy i. Determinatsiya maybutn'oho* [Classical Music in the Paradigm of Organic Philosophy: Determination of the Future]. *Naukovyyvisnyk LNU imeni T. Shevchenka. 3. S. 35–42.*
- Stanovlennya muzychnoho mystetstva. Retrieved from <http://muzmu.blogspot.com/2013/03/blog-post.html>.
- Serdyuk O. (2012). *Ukrayins'ka muzychna kul'tura: vid dzherel do s'ohodennya* [Ukrainian Musical Culture: From Sources to the Present] (Navch. monohrafiya) / O. Serdyuk, O. Umanets', T. Slyusarenko. *Kharkiv: Osнова, 400 s.*
- Melnychuk S. (2022). The Place And Role of Classics in the Context of Everyday Modernity. *Innovative Trends in Science. Practice and Education. Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference. Iss. № 7, February, Munich, Germany.* 61–65. Retrieved from <https://isg-konf.com/uk/innovative-trends-in-science-practice-and-education-ua/>.
- Melnychuk S. (2023). Explanation of The Musical Heritage Of Romanticism Of Western Europe At The Turn Of The 18–19 Centuries: In The Perspective Of Art History Analysis. *ScientificWorld Journal. Bulgaria, Svishtov, Issue № 18, March, 211–215.* Retrieved from <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/issue/view/swj18-03/swj18-03>.

УДК [781.22:681.84]:785
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-10>

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОТЕХНІЧНОГО ЗАПИСУ СПІВАКІВ ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ У ФОРМАТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СУПРОВОДУ

Овсіюк Наталія Миколаївна

ст. викладач кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-0156-118X
e-mail: kvart-sound@ukr.net

Прокопюк Лариса Вікторівна

ст. викладач кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-1194209337678706
e-mail: lora1121@gmail.com

Сметана Оксана Павлівна

ст. викладач кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-1680-6976
e-mail: oksanasmetana36@gmail.com

У статті розглянуто чинники різноманітних аудіовізуальних процесів звукотехнічного запису естрадних творів з акустичним інструментальним супроводом. Охарактеризовано мистецькі технології звукозаписуючих компонентів у студійній та концертній діяльності. Здійснено огляд спеціалізованої літератури відповідно до впливу естетики звукозапису на формат якісного, професійного рівня озвучення естрадних творів періоду другої половини ХХ ст. дотепер. Проаналізовано вектори сучасної сценофонії як нової звукотехнічної концепції, що засвідчує радикальну трансформацію різноманітних музично-звукових елементів у процесі створення аудіопродукту естрадного жанру.

Визначено алгоритм використання мікрофонної техніки, чинники розрізнення акустичних звукових планів у форматі озвучування естрадних творів з інструментальним супроводом у студійних майстернях та на концертних майданчиках. Розкрито вплив естетики звукозапису на динаміку вдосконалення майстерності співака естрадного жанру, який користується різними модулями технічно-апаратних програм комп'ютерного устаткування.

Охарактеризовано відповідні елементи роботи у студії звукозапису, зокрема коригування артикуляції тексту відносно акустичних умов, досягнення ревербераційної емісії голосу у відтворенні звучання в навушниках, налаштування динамічної компресаторності для уникнення «перетисненого» вокалу, відпрацювання балансу між звучанням голосу естрадного співака та гучністю інструментального супроводу.

Робота в студії для сучасного естрадного співака є однією з найважливіших функцій у його творчій кар'єрі, тому вкрай важливо допомогти йому в цій новій та мало вивченій справі.

Ключові слова: естрадний вокал, інструментальний супровід, студія звукозапису, акустика приміщення, мікрофон, тембральне забарвлення.

FEATURES OF SOUND RECORDING OF POP SINGERS IN THE FORMAT OF INSTRUMENTAL ACCOMPANIMENT

Nataliia Ovsiuk

Rivne State University of the Humanities

Larisa Prokopyuk

Rivne State University of the Humanities

Oksana Smetana

Rivne State University of the Humanities

The proposed article examines the factors of various audiovisual processes of sound recording of pop works with acoustic instrumental accompaniment. Artistic technologies of sound recording components in studio and concert activities are characterized. A review of specialized literature has been carried out according to the influence of the aesthetics of sound recording on the format of high-quality, professional-level sound of pop works from the second half of the 20th century to the present. Vectors of modern scenophony have been analyzed as a new sound engineering concept that testifies to the radical transformation of various musical-sound elements in the process of creating an audio «product» of the pop genre.

The algorithm for using microphone technology, factors of distinguishing acoustic sound plans in the format of sound of pop works with instrumental accompaniment in record studios and on concert venues have been determined. The influence of the aesthetics of sound recording on the dynamics of improving the skill of a pop singer who uses different modules of technical hardware computer equipment has been revealed.

The article characterizes the relevant elements of work in the recording studio, in particular, adjusting the articulation of the text relative to acoustic conditions, achieving reverberation flightiness of the voice in the reproduction of sound in headphones, setting dynamic compressibility to avoid «squeezed» vocals, working out the balance between the sound of the voice of a pop singer and the loudness of instrumental accompaniment.

Working in the studio for a modern pop singer is one of the most important functions in his creative career, so it is extremely important to help him in this new and little-studied business.

Key words: *pop vocal, instrumental accompaniment, recording studio, room acoustics, microphone, timbral coloring.*

Постановка проблеми. Бурхливий розвиток усіх напрямів вітчизняного культурно-мистецького простору сформував сучасну царину динамічного взаємопроникнення мистецтва, техніки та комп'ютерних технологій, яке значною мірою переформатувало не лише звуко-вібраційний образ світу, а й по-новому скоординувало параметри експертної звукотехнічної оцінки фіксованого музичного матеріалу, що використовуються в естрадній практиці.

Загальна культурно-естетична парадигма періоду другої половини ХХ – початку ХХІ ст. визначила потужний розвиток аудіовізуальних технологій у всіх напрямках музичного мистецтва і нині потребує особливого професійного підходу до створення належного якісного звукового образу в процесі звукотехнічного запису естрадно-вокальних творів.

Аналіз досліджень. Новітні технології студійного запису та концертних проєктів зайняли важливу нішу в естрадному виконавстві. Аспекти сучасних музичних процесів, проблеми та завдання мистецьких технологій у взаємодії з вокальним мистецтвом розглянула низка науковців (П. Б'юїк, В. Папченко, М. Ставроу, Д. Фрай та

ін.). Особливої уваги заслуговують деякі праці, які виокремили актуальні теми звуко-образної виразності в галузі естрадного виконавства (І. Бобул, У. Конвалюк, М. Мозговий, Т. Рябуха). Системний алгоритм формування вербально-аудіальних компонентів у музичних діях дослідили Д. Гібсон, О. Кравченко, В. Козлін, Б. Овсінські, С. Шустов та ін. Роботи, що розглядають питання еволюції аудіовізуальної культури, інтерактивної візуальної реальності, комп'ютерних технологій для студійної роботи з вокалом та інструментальними творами висвітлили А. Загайкевич, І. Стецюк, А. Карнак, Є. Куш, К. Черевко, М. Ужинський. Однак і досі немає комплексного культурологічного та мистецтвознавчого дослідження щодо аналізу різноманітних звуко-аудіальних компонентів звукотехнічного запису у процесі взаємодії формату звучання голосу естрадного співака та акустичного інструментального супроводу.

Мета статті – проаналізувати специфіку запису естрадного вокалу у форматі акустичного інструментального супроводу, дослідити взаємодію роботи мікрофонної техніки з різними звуковими планами та відстежити чинники поліпшення якості вокальної емісії голосу в даному процесі.

Виклад основного матеріалу. Спрямованість сучасних тенденцій мистецького простору до підготовки конкурентоспроможного фахівця в умовах євроінтеграції пов'язана із застосуванням новітніх наукових досягнень. Цифровізація мистецьких процесів є одночасно ускладненням і спрощенням життя, але у цьому разі технології сприяють вирішенню багатьох завдань. Музичне мистецтво є сферою досить уразливою до сучасних технологічних інновацій, натомість музично-комп'ютерні технології нині стрімко охоплюють цю галузь. Спосіб репрезентації різних жанрів музичного виконавства через обробку цифровими технологіями надає можливість випуску аудіозапису на різних носіях.

Важливим завданням даної статті є виклад основних принципів роботи комп'ютерної студії звукозапису як алгоритмічного чинника роботи з музичним матеріалом композитора, звукорежисера та виконавця, яка представляє опис механізмів створення, засвоєння, відтворення, збереження і поширення звукових стандартів. Велика популярність естрадної музики у сучасному музичному просторі формує нові виклики, завдання та вимоги до якості виконуваних творів, синглів, кліпів, творчих проєктів. Рівень якості готового музичного продукту, головним чином, залежить від професіоналізації звукотехнічного процесу та його майстерного наповнення. За відсутності студійних записів сучасному естрадному співаку було б дуже важко познайомити вітчизняне суспільство зі своєю творчістю, тому естрадний соліст повинен тісно взаємодіяти з арсеналом звукотехнічної апаратури, набуваючи досвід роботи у студії, примножуючи знання, навички адаптації власного голосу відповідно до звукотехнічних стандартів. Головне завдання естрадного співака у студії – продемонструвати інтонаційно точно лінеарність мелодичного рельєфу твору, харизматично, емоційно контрольовано відтворити настрій, характер змісту. На концерті всі ці аспекти підсилює та динамізує візуальний ряд, а у звукотехнічному записі такі вищевказані параметри відсутні, відбувається лише концентрація вокально-технічних засобів на засадах створення звукових, артикуляційних, динамічних градацій елементів виконуваного твору, що вимагає від співака великої зосередженості щодо якості звуку.

Готуючись до звукозапису в студії, звукорежисеру важливо спланувати хід роботи та по ходу дізнатися, чи мав даний естрадний співак досвід роботи з мікрофоном, з'ясувати риси темпераменту, властивості витривалості у роботі, якій мікрофонній техніці особистість надає перевагу, чи потребує додаткової корекції під час моніторингу тощо. Якщо такої можливості немає, тоді варто звернути увагу у процесі розмови або розспівування на специфіку звучання тембру соліста: барву

тембру, гнучкість та маневреність голосу у перехідних зонах та регістрових переходах, прослідкувати відсутність дикційних вад, проаналізувати рівень ехогенності резонаторів (Зосім, 2017, с. 174).

Якщо у студії звукозапису існує спеціальна акустика, то проблем зі звуковими планами (якістю акустичної атмосфери) не виникатиме. У разі її відсутності підбирається кімната (приміщення) невеликих розмірів із відповідною акустикою (драпіровані штори, відповідне покриття підлоги тощо) і малою кількістю меблів для запобігання акустичним віддзеркаленням. Також запис можна зробити прямо на сцені (палац культури, будинок мистецтв тощо, між кулісами, розташувавши виконавця спиною до них, а мікрофон – на прямій стійці фронтом до куліс (Кравченко, 2008, с. 65).

Важливою передумовою успішного запису є чинник психоемоційного налаштування співака на складний, багаторівневий, м'язево-вібраційний та слухо-координуючий процес, який здійснюється у рамках оптимістичного програмування успіху та доброзичливості.

Наступний етап – запис «чистого» голосу, без еквайзера. Якщо тракт звукозапису «завалює» низькі частоти, тоді тембр виконавця дещо зміниться, знівелюється яскравість звучання. За «зрізання» зайвих частот еквайзером необхідно видалити низькі частоти з голосового об'єму та знівелювати ці ж частоти з прямої лінійки вокалу. Такий метод моделює природну структуру вібраційних гармонік та коригує тембральні властивості голосу. Якщо голос має потужні об'ємні властивості або переважає гортанна манера звуковидобування, то мікрофонний спектр додасть ще більшої різкості у звучання. За відсутності в голосі співака повного частотного спектру, яскравих тембральних характеристик і злагодженості регістрових переходів постає проблема складності вирівнювання їх у форматі частотної корекції комп'ютерно-мікрофонної апаратури.

Формат звукозапису та відтворення через аудіоапаратуру співочих голосів вимагає відтворити злагоджене звучання вокальних партій без форсованого забарвлення. Найчастіше трапляються такі недоліки звучання вокалу під час відтворення через звукотехнічний тракт: «приблизність» інтонації, «завалена» артикуляція, «млявість» звуковедення, недостатня щільність звучання (Рябуха, 2017).

Один із найчастіших варіантів, що трапляються у естрадній вокальній практиці, – це запис співу у супроводі фортепіано. Фортепіано – найбільш складний у процесі запису інструмент. Його динамічний діапазон представлений широкою тембральною клавішною палітрою, що залежить від фактурності площі. Динамічний діапазон однієї ноти становить 35ДБ, акордова фактура – 50 ДБ, відповідно, у нерівномірному звуковому спектрі даного інструменту багато негармонічних

обертонів, що становить певні труднощі у досягненні резонансної злагодженості та ансамблюванні із солістом. Під час аудіозапису супроводу рояля досить часто утворюються флаттер-ефекти невеликого розміщення. У такому разі необхідно використовувати фазову вібрацію у форматі «стоячих хвиль». Через обмеження спектру резонансу звучання рояля може слабо реагувати на частотну корекцію. Для відтворення звукової виразності та деталізації музичної фактури супроводу кришка рояля повинна бути закрита. Якщо необхідно збільшити рівень гучності цього інструменту, то її піднімають на одну чверть, користуючись малою ніжкою. У налаштуванні звукових планів для соліста і рояля необхідно забезпечити акустику навколишнього середовища відповідно до характеру музичного твору. Під час запису творів романтичного та класичного характеру мікрофон необхідно розташувати на високому краю відкритої кришки. Установлюючи мікрофон відносно інструмента і виконавця, потрібно усвідомлено продумувати співвідношення вибраних відстаней, коригуючи динамічний рівень між джерелами звуку. За правилами акустики звуковий план для співака вибирається більш масштабний, аніж для супроводу.

Акустичні аспекти реверберації звукових хвиль установлюють правила відстані між мікрофоном і роялем: 2–3 м, натомість співак, володіючи потужним голосом, знаходиться від мікрофона на відстані 1–1,5 м. Під час виконання творів ліричного спрямування співак розташовується на відстані 0,5–0,6 м від мікрофона. Виконавці зі слабкою гучністю голосу або діти можуть знаходитися на відстані 0,15–0,2 м від мікрофона. Сам мікрофон рекомендовано ставити на відстані не менше ніж 2–3 м від найближчої стіни (Овсінські, 2005, с. 274).

Якщо необхідно збільшити гучність запису, варто використовувати двосторонньо направлені мікрофони, координуючи їхні «мертві кути», щоб запобігти надходженню прямих звуків від іншого джерела. Спочатку вибирають потрібний звуковий план для рояля, а потім співак із протилежного боку мікрофона переміщується по осі його чутливості до тієї точки, доки співвідношення голосу і супроводу не з'єднаються у єдиному резонансі. У цьому разі вокалісту рекомендовано переміщуватися по радіусу на відстані 1–1,5 м від мікрофона в межах кута 90° для пошуку задовільного акустичного середовища. Також доцільно експериментувати, змінюючи кут нахилу мікрофона у вертикальній площині (Гібсон, 2004, с. 52).

Використовуючи для запису односторонньо направлений мікрофон, співака та акомпанемент потрібно розташувати в зоні його робочого кута. Для того щоб не з'явився «ефект екранування», мікрофон ставиться вище голови співака

і нахиляється у бік акомпануючого інструмента. Проте недоліком такого методу запису є те, що виконавцю складно візуально контактувати з концертмейстером. Через умови всіх технічних можливостей запис вокалу і супроводжуючого його музичного інструмента необхідно проводити, використовуючи два односторонньо направлених мікрофони, спрямованих для інструментального супроводу та соліста. Перевага такого варіанта полягає у чіткому розділенні за звуковими планами і проведенні звукотехнічної корекції з високими амплітудно-частотними характеристиками для кожного сигналу окремо.

Записуючи твори ліричного або жартівливого характеру, потрібно забезпечити технічне приглушення акустики приміщення. Для звукозапису класичних творів, бравурних мелодій акустична атмосфера повинна бути «повітряною», тобто час реверберації приміщення у такому процесі дещо збільшується, ніж у попередньому випадку. Якщо запис відбувається у приміщенні з наявністю акустичних екранів, тоді завдяки розсувним шторам слід заглушити найближчі до виконавців поверхні. Розсовуючи ширше акустичні екрани, можна досягти більшої маневреності, «повітряності» звучання інструментів, а закриваючи їх відбувається звуження ревербераційних процесів. В окремих випадках заглушається звучання лише самого інструмента, тому виконавця розміщують на невеликому паладі (Кравченко, 2008, с. 70).

Під час запису вокаліста у супроводі інструментального ансамблю потрібно використовувати два і більше мікрофонів. Формуючи звукозапис з одного мікрофона, знайти найкраще співвідношення звукових планів для вокалу та інструментів буде вкрай складно. Важливо не лише визначитися з потрібними звуковими планами, а й, що не менш важливо, вибрати правильні рівні гучності для соліста і супроводжуючого його музичного колективу. Такий метод є цінним у роботі зі співаками-аматорами, які не мають досвіду налагодження слухового та вібраційного балансу з гучністю звучання ансамблю, оскільки жодна корекція на мікшерному пульті таке співвідношення не виправить (Бобул, 2018).

Запис соліста з хором у супроводі оркестру – це більш масштабний та складний процес. Хор і оркестр можуть звучати в одному звуковому ряді, у форматі доповнення один одного. Соліст хору в таких умовах виокремлюється від інших учасників ближчим розміщенням до мікрофона. Значно простіше зробити такий запис, якщо співаку поставити окремий мікрофон у стороні так, щоб він не перекривав звучання учасників хору та оркестру. У даному співвідношенні сигнали з мікрофону соліста і хору з оркестром корегуються так, щоб вони прослуховувалися другим планом, не перекриваючи соліста.

У загальній практиці відстань від мікрофона до виконавців визначається співвідношенням рівномірного звучання всіх партій хору, чутливістю мікрофона та умовами властивого звукового плану. Під час розміщення співаків потрібно враховувати характер голосу. Один і той самий звуковий план для різних голосів потребує персоніфікованого розташування мікрофона. Він має приймати у відповідному співвідношенні різні голоси, забезпечувати акустично точкову розбірливість тексту, що у багатьох випадках залежить від акустики приміщення.

Записуючи соліста і хор з одного мікрофона, колектив за невеликої кількості людей в один ряд розташовується півколом, щоб діафрагма направленості звуку мікрофона охоплювала краї хору, а відстань до будь-якого виконавця по фронту колективу була приблизно однаковою. Для збереження балансу достатньо розташувати басы на відстані 1 м від мікрофона, тоді як для сопрано такий самий звуковий план і баланс буде збережено на відстані 0,6 м. Це пояснюється тим, що звуки низьких частот менше послабляються з відстанню, ніж звуки високих частот.

Висновки. Алгоритм звукотехнічного запису естрадних співаків у форматі акустичного інструментального супроводу є складним професійним, трудомістким, багаторівневим процесом в

естрадній практиці, що потребує аналітичних знань у сфері комп'ютерно-апаратної техніки, усвідомлення глибоких акустичних, фізіологічних, психологічних та ментальних особливостей усіх учасників даного музично-технічного акту. Застосування інноваційних мистецьких, звуко-технічних технологій на даному етапі суттєво полегшило процес творчості естрадних співаків, вокальних та інструментальних колективів різних форм у звукозаписуючому практикумі, що дало поштовх митцям працювати з естрадно-вокальними творами на високих професійних щаблях якості.

Отже, з огляду на стрімкий розвиток технологій як сукупності методів презентації звукових творів для роботи естрадних співаків у студії звукозапису під супровід традиційних музичних інструментів чи електромузичного інструментарію, аранжувань аудіовізуальних композицій, які тісно увійшли у практичну роботу окремих солістів чи естрадно-вокальних колективів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., необхідно продовжувати детально вивчати та вдосконалювати звукотехнічні «горизонти» у вище описаній нами галузі. Запропонована стаття не вичерпує усіх аспектів окресленої проблематики і може отримати подальше розроблення в культурологічному, мистецтвознавчому, музичному та інших контекстах.

Література:

- Зосім О.Л. (2017). Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 328 с.
- Кравченко О. (2008). Планування студійних приміщень і звукоізоляція. ПРО: звук, світло, музичні інструменти: зб. ст. Київ: Всеукраїнська асоціація дистриб'юторів і продавців професійного звукового та світлового обладнання, музичних інструментів, 1, 64–71.
- Рябуха Т.М. (2017). Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 203.
- Owsinski B. (2005). *The Recording Engineer's handbook*. Boston: ArtistPro, 368 p.
- Gibson B. (2004). *Sound Advice on Recording and Mixing Vocal*. London: ProAudio Press, 80 p.
- Бобул І. (2018). Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 23 с.

References:

- Zosim O.L. (2017). *Shkhdnoslov'ianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir [East Slavic spiritual song: sacred dimension]*. Kyiv: NAKKKiM. 328 s [in Ukrainian].
- Kravchenko O. (2008). *Planuvannia studiinykh prymishchen i zvukoizoliatsiia. PRO: zvuk, svitlo, muzychni instrumenty [Planning of studio premises and sound insulation. ABOUT: sound, light, musical instruments]*. Kyiv, All-Ukrainian Association of Distributors and Sellers of Professional Sound and Light Equipment, Musical Instruments. S. 64–71 [in Ukrainian].
- Riabukha T.M (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady [Origins and intonational parts of the Ukrainian song variety art]*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 203 s [in Ukrainian].
- Owsinski B. (2005). *The Recording Engineer's handbook*. Boston: ArtistPro. 368 s.
- Gibson B. (2004). *Sound Advice on Recording and Mixing Vocal*. London, ProAudio Press. 80 s.
- Bobul I. (2018). *Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia 20th – pochatku 21th century]*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management. 23 s. [in Ukrainian].

УДК 378.91.016.2:785

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-11>

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЯК ОСНОВНИЙ СКЛАДНИК ФОРМУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Палаженко Олег Петрович

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-6992-8929
e-mail: palazhenkooleg@ukr.net

Нярба Роман Васильович

викладач кафедри
музичного фольклору Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0000-0885-3954

У дослідженні розглянуто педагогічні умови ефективного формування інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. Відповідні педагогічні умови розглядаються як сукупність специфічних засобів та спеціальних обставин, котрі сприяють ефективному формуванню інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Якісне формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва можливе за використання таких педагогічних умов, як: розвиток власної виконавської майстерності в ході активної самостійної роботи над виконавськими засобами та художнім образом виконуваного музичного твору; формування у майбутніх викладачів музичного мистецтва досвіду виконавської діяльності під час освітнього процесу та концертної діяльності у закладах вищої освіти; інтенсифікація інноваційних та традиційних підходів до інструментально-виконавської діяльності та практичного вдосконалення інтерпретаційних засобів виконавсько-творчої виразності у викладачів музичного мистецтва; забезпечення ефективної навчальної взаємодії з урахуванням особливостей кожного здобувача освіти, майбутнього викладача музичного мистецтва.

Ключові слова: педагогічні умови, викладачі музичного мистецтва, інструментально-виконавська діяльність, виконавська підготовка, навчальна взаємодія, модернізація.

PEDAGOGICAL CONDITIONS AS THE MAIN COMPONENT OF THE FORMATION OF INSTRUMENTAL AND EXECUTIVE TRAINING OF TEACHERS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF THE ARTISTIC DIRECTION

Oleg Palazhenko

Rivne State University of the Humanities

Roman Nyarba

Rivne State University of the Humanities

In our study, the pedagogical conditions for the effective formation of instrumental and performance training of music teachers were considered. Appropriate pedagogical conditions are considered as a set of specific means and special circumstances that contribute to the effective formation of instrumental and performing training of music teachers.

Qualitative formation of instrumental and performance training of musical art teachers is possible by using the following pedagogical conditions: development of own performance skills during active independent work on performance means and artistic image of the performed musical work; formation of future

teachers of musical art experience of performance during the educational process and concert activity in institutions of higher education; intensification of innovative and traditional approaches to instrumental and performing activities and practical improvement of interpretive means of performing and creative expressiveness among music teachers; ensuring effective educational interaction taking into account the characteristics of each student, future music teacher.

Pedagogical conditions, which were selected for the purpose of effective formation of instrumental and performing training of music teachers, should be in a constant relationship and assume a complex nature.

A music teacher performs the role of not only a teacher, but also a concertmaster, illustrator and performer. At the same time, in accordance with the program requirements, he needs to perform a large number of instrumental pieces that correspond to their systematic complexity and a certain logic of construction, according to which each subsequent piece of music must be based on previously learned material. Under such conditions, it is necessary to constantly encourage future teachers of musical art to become more familiar with modern and classical musical works, to expand their range, which in the end will make it possible to realize the dialogic nature of educational interaction between students and teachers with the appropriate condition of taking into account the individual abilities of each future teacher.

Key words: *pedagogical conditions, teachers of musical art, instrumental and performance activities, performance skills, educational interaction, modernization.*

Постановка проблеми. Якісне формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва відбувається через ефективне створення в освітньому процесі відповідних педагогічних умов, котрі безпосередньо впливають на причинно-наслідкові зв'язки та є детермінантою формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

У нашому дослідженні педагогічні умови розглядаємо як сукупність специфічних засобів та спеціальних обставин, які сприяють ефективному формуванню інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. Тобто від певних специфічних обставин виникає причинно-наслідковий зв'язок щодо ефективного формування інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Аналіз досліджень. Науковці Л. Гусейнова (Гусейнова, 2005), Н. Барсукова (Барсукова, 2015), О. Заходякін (Заходякін, 2014), С. Барвік (Барвік, 2013), Н. Гур'янова, Н. Зворська у своїх працях наголошували, що особливо важливим для розвитку професійної діяльності майбутніх викладачів музичного мистецтва є їхні мотиваційно-вольова сфера та виконавська підготовка.

Н. Барсукова зазначає, що процес стимулювання майбутніх викладачів музичного мистецтва до вдосконалення інструментально-виконавської підготовки полягає, насамперед, у здатності до вдосконалення власного виконавського рівня, бажанні займатись інструментально-виконавською діяльністю, розвитку власних та загальнопрофесійних якостей у майбутніх педагогів, викладачів музичного мистецтва (Барсукова, 2015).

Готовність до виконавської та творчої діяльності шляхом цілеспрямованого розвитку вольових якостей та мотиваційної сфери майбутніх викладачів музичного мистецтва розглядає у своїх наукових напрацюваннях та методичних доробках Л. Гусейнова (Гусейнова, 2005).

На важливості залучення здобувачів освіти до концертно-виконавської діяльності з метою ефективного їх педагогічного та інструментально-виконавського становлення наголошують М. Білецька та Т. Підварко (Білецька, Підварко, 2020).

Корегувальні та попереджувальні музичні уявлення, котрі становлять психофізіологічну передумову формування виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, розглядають Н. Зворська та Н. Гур'янова (Гур'янова, Зворська, 2011).

На думку Н. Мозгальової, у сучасному освітньому процесі надзвичайно цінним для формування інструментально-виконавської підготовки вчителів музичного мистецтва є поєднання інноваційних та консервативних підходів задля досягнення ними досвіду інструментально-педагогічної діяльності (Мозгальова, 2010).

Мета дослідження полягає у виокремленні та науковому обґрунтуванні педагогічних умов формування інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

У цьому дослідженні виокремлено педагогічні умови формування як інструментальної, так і виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва на основі детального аналізу наукової літератури та власного інструментально-виконавського і педагогічного досвіду.

Виклад основного матеріалу. Якісне формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва можливе, на нашу думку, у процесі введення в освітній процес закладів вищої освіти таких *педагогічних умов*: розвиток власної виконавської підготовки під час активної самостійної роботи над виконавськими засобами та художнім образом виконавського музичного твору; формування у майбутніх викладачів музичного мистецтва досвіду виконавської діяльності у процесі навчання та концертної діяльності у закладах вищої освіти; інтенсифікація інноваційних і традиційних підходів до інструментально-виконавської діяльності та прак-

тичного вдосконалення інтерпретаційних засобів виконавсько-творчої виразності у майбутніх викладачів музичного мистецтва; забезпечення ефективної навчальної взаємодії з урахуванням особливостей кожного здобувача освіти, майбутнього викладача музичного мистецтва.

Такі педагогічні умови, котрі були виділені з метою ефективного формування інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, повинні перебувати у постійному взаємозв'язку і передбачають комплексний характер.

Отже, розглянемо детальніше кожен педагогічну умову ефективного формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Педагогічна умова 1. Розвиток власної виконавської підготовки під час активної самостійної роботи над виконавськими засобами та художнім образом виконуваного музичного твору.

Ця педагогічна умова була визначена Н. Барсуковою шляхом аналізу інших робіт провідних науковців, серед яких: Л. Занков, В. Вергасов, А. Козир, Г. Щукіна, О. Рудницька, Г. Падалка та ін.

Відповідно до змісту нашого дослідження, стимул пріоритету активізує у здобувачів освіти інтерес до інструментальної та виконавської діяльності (В. Вергасов); стимул особливого значення інструментальної та виконавської підготовки мотивує здобувачів вищої освіти до опанування нових прийомів і методів її удосконалення (Л. Занков); стимул історизму надає можливість здобувачам вищої освіти прослідкувати генезу інструментально-виконавської підготовки (А. Козир).

Позитивна інструментально-виконавська діяльність можлива, на думку О. Заходякіна, за умов створення мотиваційного середовища у групах здобувачів освіти, що, своєю чергою, сприятиме активізації творчого потенціалу кожного з респондентів (Заходякін, 2014).

Серед зовнішніх мотивів, котрі ефективно впливають на формування інструментально-виконавської підготовки викладачів, є особистісне ставлення до кафедри, факультету та закладу вищої освіти загалом. Ще одними із зовнішніх мотивів прийнято вважати довіру до викладачів курсів, а також готовність самих здобувачів освіти, майбутніх викладачів музичного мистецтва, до активного сприйняття поданої інформації.

Щодо внутрішніх мотивів, котрі ефективно сприяють формуванню інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, то до них дослідник відносить підтримку викладача у здобутті знань та формуванні вмінь студентів, вирішення цікавих творчих завдань і розучування цікавих творів на інструменті (Заходякін, 2014).

Аналітична діяльність майбутніх викладачів музичного мистецтва є основним складником формуванням звукового образу. Саме вона покликана формувати у виконавців чіткі уявлення про складові частини твору. Завдяки такій діяльності здобувачі освіти починають розуміти основні смислові співвідношення, котрі постають як окремі ланки одного ланцюга. Під час такого процесу у майбутніх викладачів музичного мистецтва формуються навички антиципації, тобто передбачення результату власної виконавської діяльності.

Таким чином, психологічною передумовою набуття викладачами музичного мистецтва інструментально-виконавської підготовки є коригувальні та попереджувальні уявлення ігрових дій музиканта-виконавця (Гур'янова, Зворська, 2011).

Педагогічна умова 2. Формування у майбутніх викладачів музичного мистецтва досвіду виконавської діяльності в процесі навчання та концертної діяльності у закладах вищої освіти.

Загалом, на нашу думку, принцип контекстності в освітньому процесі потребує підпорядкування інструментально-виконавської підготовки педагогів до самого змісту музично-виконавської діяльності, котра і є безпосереднім відображенням процесу формування інструментально-виконавської підготовки.

У своїх дослідженнях Н. Барсукова зазначає, що однією з основних педагогічних умов із метою якісного формування інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва є набуття музично-виконавської та творчої, реконструктивної та репродуктивної діяльності (Барсукова, 2015).

Процес залучення студентів-музикантів саме до виконавської та концертної роботи дає змогу майбутнім педагогам музичного мистецтва поєднати функції виконавця і викладача, що дає змогу реалізувати просвітницьку, виховну, комунікативну та освітню функції музичного мистецтва.

Концертно-виконавська діяльність підвищує у майбутніх викладачів музичного мистецтва виконавську підготовку, активізує творчий потенціал, розкріпає волюву, інтелектуальну та емоційну сфери, формує належний музичний смак, позитивно впливаючи при цьому на формування власне інструментально-виконавської майстерності (Білецька, Підварко, 2020).

На думку Л. Гаркуша, яскравий концертно-виконавський досвід є одним з основних чинників якісного формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва (Гаркуша, 2016).

Досвід музично-виконавської діяльності, або сценічний досвід, трактують як сукупність навичок, умінь та знань, котрі спрямовані на досягнення художнього образу твору та донесення його до слухачів.

Ми вважаємо, що таке визначення було б повнішим, якщо додати до нього ще й концертно-виконавську діяльність, оскільки всі знання та вміння, котрі здобуті у ході власного сценічного досвіду і базуються на пережитому, засвоюються значно краще, ніж під час аудиторних занять та виступів.

Педагогічна умова 3. Інтенсифікація інноваційних і традиційних підходів до інструментально-виконавської діяльності та практичного вдосконалення інтерпретаційних засобів виконавсько-творчої виразності у майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Досліджуючи у своїх роботах інтерпретаційні вміння музикантів-педагогів, Н. Мозгаляова доходить висновку, що вони є складником як інструментально-виконавської діяльності, так і важливим компонентом формування інструментально-виконавської підготовки загалом (Мозгаляова, 2010).

Для практичного розвитку інтерпретаційних умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва потрібно поєднувати інноваційні та традиційні (консервативні) підходи.

Основоположниця курсу української художньої культури О. Щолокова зазначає, що «інтерпретація музичних творів є складним багатоаспектним процесом, що містить величезні можливості для вияву і реалізації студентами виконавських здібностей і умінь, творчого потенціалу та віддзеркалення набутого художнього досвіду. Інтерпретація музичних творів дає змогу виконавцю здійснювати художній діалог з автором музичного твору, глибоко зрозуміти художньо-образний задум та творчо його відтворити у власному виконанні» (Щолокова, Мозгаляова, Барановська, 2019).

Тому у процесі підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва в класах із дисципліни «Спеціальний музичний інструмент» варто послідовно та практично розвивати інтерпретаційні вміння шляхом застосування інноваційних та традиційних методів роботи.

Історично склалися такі традиційні методи розвитку інтерпретаційних умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва: аудіопрослуховування, відеоперегляд музичних творів; знайомство з біографічними даними про того чи іншого композитора; характеристика творчості композитора; аналіз епохи, у якій творив митець, міждисциплінарні зв'язки.

До інноваційних засобів та методів, котрі слід упроваджувати в освітній процес закладів вищої освіти та застосовувати на заняттях спеціального музичного інструменту з метою розвитку інтерпретаційних умінь, відносять використання сучасних мультимедійних технологій та різноманітних комп'ютерних програм: пошук та знайомство з творчістю композитора за допомогою використання мережі Internet; аналіз малодосліджених

інтерпретацій творів; використання Інтернет-бібліотек для ознайомлення з нотними примірниками інших творів композитора, твір котрого перебуває у вивченні та готується до здачі; використання дистанційної форми навчання за допомогою платформ Google Meet, Zoom та ін.; аналіз власного виконання твору шляхом попереднього його запису; власна рефлексивна діяльність.

У сучасних умовах, на думку Л. Псарьової та Л. Гаврілової, використання комп'ютерних технологій необхідне і своєчасне (Гаврілова, Псарьова, 2016).

На думку С. Барвік, концептуальну основу освітнього процесу у закладах вищої освіти з використанням комп'ютерних технологій становлять інтегративні процеси, які дають можливість визначити подальші перспективні цілі з урахуванням уподобань майбутніх викладачів музичного мистецтва (Барвік, 2013).

Упровадження інноваційних технологій в освітній процес дає змогу ефективно формувати інтерпретаційні вміння та інструментально-виконавську підготовку майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Інтерпретаційний процес здатен охопити різноманітні форми творчого прояву викладача музичного мистецтва, ми можемо віднести також і музичний твір, котрий є складовим елементом інтерпретації.

Л. Гаврілова та Л. Псарьова виділяють чотири послідовні, змістовні та взаємопов'язані етапи інтерпретації музичної тканини: художній задум, його концептуальний розвиток, сам етап реалізації художнього задуму, а також перевірка та належне оцінювання змісту інтерпретації (Гаврілова, Псарьова, 2016).

На кожному етапі інтерпретації музичної тканини варто впроваджувати в освітній процес закладів вищої освіти інноваційні методи і форми: аудіо-, відео- та мультимедійні презентації, перегляд контенту на платформах YouTube та Instagram, пошукові можливості в мережі Internet.

У контексті нашого дослідження насамперед розглядаємо інтерпретаційні вміння майбутнього викладача музичного мистецтва, а не музиканта-виконавця, тому звертаємо увагу саме на вербально-педагогічну інтерпретацію – можливе інструментальне представлення твору частинами з комунікативним поясненням основних характеристик музичної тканини.

Упровадження в освітній процес закладів вищої освіти мистецького спрямування вербально-педагогічної інтерпретації відбувається шляхом поєднання інтелектуальних, емпатійних, технологічних можливостей у майбутніх викладачів музичного мистецтва та налагоджується процес ефективного художньо-педагогічного спілкування.

Педагогічна умова 4. Забезпечення ефективної навчальної взаємодії з урахуванням особливостей кожного здобувача освіти, майбутнього викладача музичного мистецтва.

Умовою навчальної взаємодії діалогічного характеру в інструментальних класах із дисципліни «Спеціальний музичний інструмент» із метою ефективного формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва є урахування особистісних характеристик та можливостей кожного окремо взятого здобувача освіти.

У результаті дотримання вищезазначеної педагогічної умови у майбутніх викладачів музичного мистецтва відбувається розвиток цілеспрямованості, ініціативності та наполегливості, окрім того, формуються професійно важливі індивідуальні якості. Також дотримання діалогічної взаємодії між викладачем та здобувачами освіти у класі спеціального музичного інструмента сприяє розвитку рефлексивних умінь та коригування самоаналізу і власної інструментально-виконавської діяльності.

Основною підставою для такого твердження слугували праці науковців А. Козир, Г. Падалки та Ф. Федоришина, котрі наголошують на необхідності творчої взаємодії між здобувачами освіти та викладачами, досягненні діалогічних засад, що формують позитивну атмосферу навчання та призводять у майбутньому до формування інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів музичного мистецтва (Падалка, 2010).

На думку О. Заходякіна, діалогічний характер навчальної взаємодії між здобувачами освіти та викладачем сприяє розвитку художньо-асоціативного, життєвого та виконавського досвіду, призводить до розвитку смаків, музичного тезаурусу, психологічних та професійних якостей, потреби в самовираженні, асоціативної уяви, емоційної сприйнятливості, виконавського мислення та пам'яті у майбутніх викладачів музичного мистецтва (Заходякін, 2014).

Важливим для нашого дослідження є припущення Н. Мозгальнової про взаємовідносини, котрі виникають у спільній творчій діяльності між викладачем та здобувачем освіти і мають діалогічний характер навчальної взаємодії, дають змогу виконувати послідовно все складніші навчально-творчі завдання та формувати якісні утворення у професійному становленні майбутніх викладачів музичного мистецтва (Мозгальова, 2010).

Висновки. Викладач музичного мистецтва виконує роль не лише педагога, а й концертмейстера, ілюстратора та виконавця. При цьому йому відповідно до програмних вимог потрібно виконувати велику кількість інструментальних творів, котрі б відповідали системному їх ускладненню та певній логіці побудови, за якої кожен наступний музичний твір повинен опиратися на попередньо вивчений матеріал. За таких умов потрібно постійно спонукати майбутніх викладачів музичного мистецтва до ширшого ознайомлення із сучасними та класичними музичними творами, розширювати їх діапазон, що в кінцевому підсумку дасть змогу здійснити діалогічний характер навчальної взаємодії здобувачів освіти та викладачів із відповідною умовою урахування індивідуальних здібностей кожного майбутнього педагога.

Тож ми переконані, що наведені вище педагогічні умови за правильного та своєчасного їх введення та застосування в освітньому процесі закладів вищої освіти, а саме на заняттях спеціального музичного інструменту, сприятимуть якісному формуванню інструментальної та виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у детальному комплексному науковому вивченні педагогічних умов, під час використання яких відбувається позитивна орієнтація освітнього процесу у закладах вищої освіти мистецького спрямування щодо якісного формування інструментально-виконавської підготовки та педагогічної діяльності майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Література:

- Барвік С.Г. (2013). Становлення виконавської майстерності особистості музиканта. *Культура України*, 44, 278–285.
- Барсукова Н.С. (2015). Педагогічні умови формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Мелітополь. 20.
- Білецька М., Підварко Т. (2020). Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертно-виконавської діяльності. *Молодь і ринок*, 1 (180), 46–50.
- Гаврілова Л., Псарьова Л. (2016). Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*, 3, 97–106. http://nbuv.gov.ua/UJRN/prptma_2016_3_12.
- Гаркуша Л.І. (2016). Самостійна робота майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі концертно-виконавської та педагогічної практики. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 1, 89–93.
- Гур'янова Н.М., Зворська Н.А. (2011). Вдосконалення виконавської майстерності – найважливіший аспект формування музичного мислення майбутнього вчителя музики. *Музично-театральне мистецтво*, 2, 176–178.
- Гусейнова Л.В. (2005). Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ. 18. https://otherreferats.allbest.ru/pedagogics/00444444_0.htm.
- Заходякін О. (2014). Інструментально-виконавська діяльність як невід'ємна частина професійної підготовки педагога-музиканта. *Нова педагогічна думка*, 1, 149–151. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2014_1_48.

Мозгальова Н. (2010). Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка вчителя музики». Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова, 9, 39–43.

Падалка Г.М. (2010). Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 274.

Щолокова О.П., Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. (2019). Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського, 3, 151–158.

References:

Barvik S.H. (2013). Stanovlennia vykonavskoi maisternosti osobystosti muzykanta. Kultura Ukrainy [Development of performance skills of a musician's personality]. Kharkiv. 278–285 [in Ukrainian].

Barsukova N.S. (2015). Pedagogichni umovy formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [Pedagogical conditions for the formation of performance skills of a future music teacher]: avtoref. ... kand. ped. nauk. Melitopol. 20 [in Ukrainian].

Biletska M., Pidvarko T. (2020). Formuvannia hotovnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva do kontsertno-vykonavskoi diialnosti. [Formation of the readiness of the future music teacher for concert performance] *Molod i rynek. Drohobych.* 46–50 [in Ukrainian].

Havrilova L., Psarova L. (2016). Interpretatsiia muzychnoho tvoriv : teoretychni aspekty [Interpretation of a musical work: theoretical aspects]. *Profesionalizm pedahoha : teoretychni y metodychni aspekty.* Sloviansk. 97–106 [in Ukrainian].

Harkusha L.I. (2016). Samostiina robota maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva u protsesi kontsertno-vykonavskoi ta pedagogichnoi praktyky [Independent work of a future music teacher in the process of concert performance and pedagogical practice]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi.* Kyiv. 89–93 [in Ukrainian].

Hurianova N.M., Zvorska N.A. (2011). Vdoskonalennia vykonavskoi maisternosti – naivazhlyvishyi aspekt formuvannia muzychnoho myslennia maibutnoho vchytelia muzyky [Improving performance skills is the most important aspect of forming the musical thinking of a future music teacher]. *Muzychno-teatralne mystetstvo.* Kharkiv. 176–178 [in Ukrainian].

Huseinova L.V. (2005). Formuvannia hotovnosti maibutnykh uchyteliv muzyky do instrumentalno-vykonavskoi diialnosti [Formation of readiness of future music teachers for instrumental and performing activities] : avtoref. ... kand. ped. nauk. Kyiv. 18 [in Ukrainian].

Zakhodiakin O. (2014). Instrumentalno-vykonavska diialnist yak nevidiemna chastyna profesiinoi pidhotovky pedahoha-muzykanta [Instrumental performance activity as an integral part of the professional training of a teacher-musician]. Rivne: *Nova pedagogichna dumka.* 149–151 [in Ukrainian].

Mozghalova N. (2010). Zmistove napovnennia poniattia instrumentalno-vykonavska pidhotovka vchytelia muzyky [Meaningful content of the concept of instrumental and performance training of a music teacher]. Kyiv: *Naukovyi chasopys NPU im. M.P. Dragomanova.* Vyp. 9. 39–43 [in Ukrainian].

Padalka H.M. (2010). Pedagogika mystetstva (teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin) [Art pedagogy (theory and methods of teaching art disciplines)]. Kyiv: *Osvita Ukrainy.* 274 [in Ukrainian].

Shcholokova O.P., Mozghalova N.H., Baranovska I.H. (2019). Interpretatsiia muzychnykh tvoriv – metodychnyi aspekt [Interpretation of musical works is a methodical aspect]. Odesa: *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedagogichnoho universytetu im. K.D. Ushynskoho.* 151–158 [in Ukrainian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-12>

ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПРОГРЕС У МУЗИЧНІЙ ГАЛУЗІ, ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОФЕСІЙНУ КОНЦЕПЦІЮ СТВОРЕННЯ МУЗИКИ

Піддубник Володимир Володимирович

здобувач ступеня PhD

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0005-7917-9502

e-mail: vovapiddubnyk@ukr.net

У статті розглянуто особливості взаємодії музичної творчості та технологій в умовах сучасного світу. Проаналізовано різноманітні аспекти цієї взаємодії, ураховуючи історичний контекст та перехід від аналогових до цифрових технологій у процесі створення музики. Досліджено вплив технологічного прогресу на процес створення музики та методи підготовки майбутніх фахівців у музичній галузі. Розглянуто наукові дослідження та міркування науковців і митців музичного сектору, які звертають увагу на синергетичність мистецьких та технологічних процесів що стає домінуючим та впливовим чинників у сучасному світі. Стаття акцентує увагу на історичному аспекті процесу музичного творення, підкреслюючи його культурне та емоційно-відчуттєве значення. Окремо загострюється увага на перманентному процесі зростання кількості музичних композицій, які публікуються, та суттєвості їхнього впливу на конкуренцію у сучасній музичній індустрії. Підкреслено зростаючу роль високотехнологічного обладнання та електронних компонентів у створенні музичних інструментів. Відзначено, що інноваційні методи цифровізації звукопідсилюючого процесу дають змогу підвищити якість концертного виконавства, ефективність підготовки виступів та вирішувати наявні акустичні проблеми. Акцентовано увагу на використанні процесів 3D-моделювання у виробництві традиційних та сучасних музичних інструментів. Стаття акцентує на важливості гібридних взаємодій у процесі створення музичного матеріалу, де органічні, аналогові та цифрові складники співпрацюють для досягнення максимальної якості музичного продукту. Запропоновано комплексний погляд на взаємовплив музичної сфери та технологій і наголошено на важливості їх взаємодії. Висвітлено ключові аспекти трансформації музичної індустрії у контексті сучасних технологій та виклики, які постають перед сучасними музикантами, композиторами та музичними продюсерами. Проаналізовано різноманітні стратегії адаптації до умов ринку музики, що постійно змінюються, та використання новітніх технологічних інструментів і програмного забезпечення для створення та просування музичного контенту.

Ключові слова: технологічний прогрес, цифрові технології, створення музики, звукозапис, музична індустрія.

TECHNOLOGICAL PROGRESS IN THE MUSIC INDUSTRY AND ITS IMPACT ON THE PROFESSIONAL CONCEPT OF MUSIC CREATION

Volodymyr Piddubnyk

Rivne State University of the Humanities

In the article, the peculiarities of the interaction between musical creativity and technologies in the conditions of the modern world are considered. The authors analyze various aspects of this interaction, taking into account the historical context and the transition from analog to digital technologies in the process of music creation. The impact of technological progress on the music creation process and the methods of training future professionals in the music industry are investigated. Scientific research and reflections of scientists and artists of the music sector, who pay attention to the synergy of artistic and technological processes, which becomes a dominant and influential factor in the modern world, are discussed. The article focuses on the historical aspect of the music creation process, emphasizing its cultural and emotionally perceptible significance. Separate attention is paid to the ongoing process of increasing the number of musical compositions published and their significant influence on competition in the modern music industry. The growing role of high-tech equipment and electronic components in the creation of musical instruments is emphasized. The authors note that innovative methods of digitizing the sound amplification process allow improving the quality of concert performance, the efficiency of concert preparation, and solving existing acoustic problems. Emphasis is placed on the use of 3D modeling processes in the production of traditional and modern musical instruments. The article emphasizes the importance of hybrid interactions in the pro-

cess of creating musical material, where organic, analog, and digital components collaborate to achieve maximum quality of the musical product. The authors offer a comprehensive view of the interaction between the music sphere and technologies and emphasize the importance of their interaction. Key aspects of the transformation of the music industry in the context of modern technologies and the challenges facing contemporary musicians, composers, and music producers are highlighted. Various strategies for adapting to constantly changing conditions in the music market and the use of advanced technological tools and software for creating and promoting musical content are analyzed.

Key words: technological progress, digital technologies, music creation, sound recording, music industry.

Постановка проблеми. В умовах стрімкого технологічного розвитку музична індустрія переживає трансформації, які породжують категорію різноманітних невизначеностей. Серед них ключовою є вплив цифрових технологій на процес створення музики, що актуалізує необхідність нових підходів до накопичення та реалізації музичного матеріалу. Відповідно, важливим викликом є визначення ефективних стратегій підготовки фахівців у галузі музики в умовах технологічного прогресу. Як забезпечити, щоб майбутні музиканти були компетентними у використанні сучасних технічних інструментів, не втрачаючи при цьому сильних боків консервативної музичної освіти? Іншим важливим викликом є баланс між кількістю музичних творів, які щоденно надходять до глобального аудіовізуального простору, та якістю цих творів. Як забезпечити якість створюваного музичного матеріалу, щоб творчий потенціал композитора розкривався в оригінальних, високоякісних композиціях, не забруднюючи ринок неякісною шаблонною продукцією?

Таким чином, ставиться завдання вирішення протиріч між традиційністю та інноваційністю у сучасній музичній галузі, урахування важливості збалансованого підходу до технологічного прогресу.

Аналіз досліджень. Ґрунтовні дослідження у цій галузі здійснено науковцями Дж. Вільямсом, Дж. Маршалом, Д. Невелсом, Г. Бароном, А. Мартінковою, А. Недерберґ, К. Фадєєвою, І. Гайденом, акустиком-дизайнером Ф. Ньюелом, дослідниками Дж. Наґі та С. Логаном.

Метою статті є проведення комплексного аналізу впливу технологічного прогресу на музичну галузь та обґрунтування його взаємодії з професійною концепцією створення музики. Складником мети є дослідження ключових аспектів цієї взаємодії та обґрунтування важливості гібридних процесів у процесі створення музики, де аналогові та цифрові елементи співпрацюють для досягнення максимальної якості музичного продукту. Важливим завданням є визначення викликів та переваг, що виникають унаслідок переходу до цифрових технологій у створенні музики, а також обґрунтування необхідності адаптації освітніх програм для майбутніх фахівців у галузі музики до нових технологічних реалій.

Виклад основного матеріалу. Одним із найпомітніших складників розвитку людської цивіліза-

ції останніх десятиліть є стрімкий технологічний прогрес, який істотно вплинув на всі без винятку сфери людської діяльності. Із кожним роком технології стають більш інтегрованими у наше повсякденне життя, змінюючи спосіб, яким ми працюємо, спілкуємося, розважаємося, навчаємося та розвиваємося. Такий розвиток подій останніх десятиліть корегує напрями розвитку освіти та науки, забезпечуючи нові можливості для навчання, досліджень і співпраці. Інноваційні технології допомагають зробити процес засвоєння інформації більш доступним, інтерактивним та ефективним, а науку – більш глибокою та швидкою. Упровадження в освітній процес електронних навчальних ресурсів змінило формат та спосіб, яким ми отримуємо знання. Від відеолекцій та інтерактивних підручників до веб-платформ для самостійного навчання – ці ресурси дають змогу навчатися в будь-який час та в будь-якому місці, створюючи більше можливостей для самоосвіти та особистісного розвитку. Сформовані внаслідок пандемії COVID-19 дистанційне та онлайн-навчання стали невід'ємними частинами освітнього процесу. Інтерактивні навчальні платформи, вебінари та відеоконференції дають змогу навчатися та викладати з великої відстані, здійснюючи обмін знаннями, незважаючи на поточну геолокацію. Також сучасні технології допомагають створювати повністю особистісно-орієнтовані підходи до навчання. Аналіз отриманих даних та програмні алгоритми дають змогу розуміти потреби, особливості та рівень засвоєваності кожного учня, надаючи можливість ефективно підлаштувати навчальний процес під індивідуальні потреби. Прогрес та інновації останнього десятиліття надають нам доступ до використання потенціалу штучного інтелекту, застосування якого в науці допомагає в аналізі великих обсягів даних та виявленні закономірностей, недоступних для людського аналізу. Це призводить до нових відкриттів у різних галузях та розкриває нові наукові горизонти, а відсутність проблем у передачі великих обсягів інформації на далекі дистанції сприяє глобальній співпраці у наукових дослідженнях. Учені з різних країн можуть обмінюватися ідеями і результатами досліджень миттєво, сприяючи більш швидкому та якісному розвитку науки.

Музична галузь разом з усіма її складовими елементами попри притаманну та усталену консервативність також зазнала вагомого впливу

технологічного прогресу. У своїй дисертації Джо Лео Кантрелл зазначив, що фахівці галузі створення музики та музиканти, зокрема ті, що мають взаємодію з електронною музикою, вибираючи інструменти для свого ремесла, професійно стикаються зі специфічною формою масового виробництва різноманітних аудіопристроїв. Проте природа електронних і цифрових технологій вимагає додаткового аналізу: вони залежать від постійного технологічного вдосконалення та морального старіння. На відміну від музикантів, які грають на обмеженій кількості улюблених інструментів, що використовуються десятиліттями, інструменти електронних музикантів дуже часто піддаються примхам і невпинним змінам, пов'язаним із технологічним та економічним впливом. Особливо «комп'ютерні музиканти» повинні постійно адаптуватися і купувати нове програмне та апаратне забезпечення, щоб уникнути втрати критичної функціональності й сумісності.

Марк Олівейро у своєму дисертаційному дослідженні зауважує, що у цифрову епоху композитори та інші митці нероздільно пов'язані із впливом технологій на їхню творчість, а основним інструментом цієї зміни став персональний комп'ютер. Для професійних музикантів комп'ютери різних типів надали можливість працювати із цифровими версіями нотованих творів чи записами виступів на одній платформі. Також комп'ютери значно полегшили процес навчання музики, замінивши фортепіано клавіатурою та компакт-диск із великою кількістю треків простим інтерфейсом. У цифрову епоху відкрилися безліч естетичних можливостей для композиторів та звукових дизайнерів. За допомогою аудіоінтерфейсу та мікрофона сучасний звуковий ентузіаст може виступати як технік, продюсер і митець одночасно. Важливо також ураховувати, що розвиток цифрових інструментів вимагає уваги до різноманітних аспектів звукової творчості та може сприяти розширенню можливостей сучасного композитора в поєднанні з іншими художніми формами, такими як візуальне мистецтво та інтерактивний дизайн.

Вплив технології також має значний вплив на процес створення музики. Браян Іно, британський електромузикант, музичний теоретик і продюсер звукозапису, у праці «Студія як інструмент композитора» відзначає великий вплив студій звукозапису на розвиток музики у ХХ ст. і наголошує, що відтворення (музики) відіграло важливу роль у формуванні як високого мистецтва, так і популярної музики. Значущим аспектом є роздуми Іно про те, що він як особа, яка навіть не володіє грою на жодному музичному інструменті, не міг би досягти успіху як композитор без можливостей, які надавала йому студія. Він вважає, що робота у контрольованій акустичній обстановці має

таке саме велике значення, як і робота традиційних композиторів, і що основна відмінність між ними полягає у широких можливостях, які надає студійне середовище. Він також зауважує, що не можна стверджувати, що з появою студій закінчилася епоха творчих викликів у музиці. Замість цього Іно вважає, що вони просто змінили свою природу, перейшовши на інший рівень. Таким рівнем можуть стати цифрове розпорошення та перенасиченість інформацією, які стали особливо актуальними у ХХІ ст. (Іно, 2009). Технологічний розвиток призвів до змін не лише у сфері музичного виробництва, а й у сфері споживання (прослуховування) музичного матеріалу. Із відтвореною музикою ми можемо зустрічатися у багатьох різних середовищах, із розвитком технологій кількість цих середовищ збільшується і можливості прослуховування разом із ними (Стокфельт, 2004).

Дослідження Роберта Стречана (2017) доповнює інші погляди на символічні культурні значення у записаній музиці, зосереджуючись на можливостях цифрових технологій музичного виробництва та їхньому впливі на творчі й естетичні парадигми у популярному музичному мистецтві. Основною точкою у дослідженні Стречана є обговорення експериментальних жанрів електронної музики, які, на його думку, акцентують цифрові процеси музичного виробництва в контексті культурного аналізу. Він стверджує, що музична техніка «Глітч» (Glitch) підкреслює випадкові звуки, що виникають унаслідок використання інструментів цифрового музичного виробництва, щоб підкреслити розповсюдженість технологій у суспільстві. А музика у стилі дабстеп акцентує на своєму створенні інструментами цифрових аудіоредакторів для «відображення ідей та асоціацій танцювальної музики через призму середовища для музичного виробництва в домашніх умовах». Додатково Марк Маррінгтон (2017) розглядає вплив цифрових аудіоредакторів (DAW) на творчі стратегії музикантів, зазначаючи, що інтерфейс програмного забезпечення, такого як Ableton Live, накладає відмінні композиційні практики, такі як лупінг та фрагментація музичних мотивів.

У музичному виконавстві взаємодія з технологічним складником є очевидною, переважна більшість концертних виступів підтримується звукопідсилюючою апаратурою, яка керується цифровим обладнанням. Частиною категорій музичних інструментів, які використовуються останніми десятиліттями, створено з урахуванням прямої взаємодії з електронним складником під час їх застосування, наприклад електрогітара, синтезатор, семплер, електрофортепіано тощо. Інноваційна комп'ютеризація звукопідсилюючого процесу дає змогу вивести концертне виконавство на новий рівень якості, економити час під час під-

готовки виступів, вирішувати поточні акустичні проблеми та побутові нюанси, характерні для концертного виконавства.

Музичні інструменти всіх видів у домінуючих масштабах створюються завдяки високотехнологічному обладнанню та проходять стадії від створення віртуального 3D-прототипу до виготовлення за допомогою апаратів ЧПУ, здатних із філігранною точністю відтворювати задані параметри. Варто зазначити, що традиційні методи створення музичних інструментів теж мають місце в поточному стані музичної індустрії. Проте пов'язані з особливістю виробничого процесу, часом виготовлення, значними часовими рамками та високими цінами за людську працю майстрові інструменти переважно доступні лише елітарним прошаркам музичної галузі.

Особливого розквіту в епоху технологічного зростання набув звукозапис. Традиційно він проводився у спеціалізованих студіях, але сучасні можливості дають змогу записувати звук практично в будь-якому місці. Власники та оператори великих професійних звукозаписуючих студій, домашніх студій та навіть мобільних пристроїв мають доступ до створення, накопичення та реалізації свого музичного потенціалу. Завдяки інноваційним технікам, цифровим інструментам та студійним технологіям артисти можуть здійснювати свої творчі задуми та не залежати від істотних технологічних обмежень минулого і браку знань. Місце створення звукозаписів теж перестало грати настільки вагоме місце, як це було, до прикладу, в кінці 80-х років ХХ ст. Цифровий формат домінує у сучасному звукозаписі. Це дає змогу записувати, редагувати та зберігати звук у високій якості. Цифрові розширення, такі як WAV та FLAC, дають змогу зберігати звук без втрати якості, що особливо важливо для музикантів та видавців.

Мікшування та мастеринг – процеси обробки звуку, які слідує після процесу звукозапису, теж зазнали впливу цифрових технологій і ефективно видозмінилися для забезпечення кращого результату. У книжці «Мастеринг: погляд зсередини» Філіп Ньюелл описав мастеринг як заключну ланку в ланцюзі контролю та оцінки якості записаної музики, перед тим як готовий тираж відправиться на прилавки магазинів. Історично професія мастеринг-інженера утворилася як необхідність контролю якості вінілових платівок, проте з розвитком технологічного прогресу мастеринг усе більше зазнає впливу технологій та штучного інтелекту задля досягнення найкращого варіанту звучання музичної композиції.

На відміну від громіздких аналогових студій, притаманних періоду від початку виникнення звукозапису і до 90-х, нині весь процес аранжування, мікшування та мастерингу може бути виконаним лише за допомогою програмного забезпечення

в акустично відкоригованому приміщенні, яке обладнане аудіосистемою професійного рівня, звуковим інтерфейсом та комп'ютером із відповідним програмним забезпеченням. Незважаючи на це, позитивні боки процесу аналогового звукозапису, мікшування та мастерингу знайшли себе у відповідних гібридних процесах, де аналогові прилади взаємодіють із цифровими, забезпечуючи максимальну якість та естетичність аудіопродукту.

Стрімко набирають обертів семантичні веб-технології. У своїй дисертації Томас Вілмерінг висвітлює думку, що розроблення інструментів і послуг для реалізації семантичного вебу було дуже активним полем досліджень в останні роки та з великим акцентом на зв'язуванні наявних даних. У сфері управління музичною інформацією технології семантичного вебу можуть полегшити пошук і перегляд, а також допомогти виявити зв'язки з даними з інших галузей. Водночас було розроблено багато алгоритмів для виділення функцій низького та високого рівнів, які дають змогу користувачеві детально аналізувати музику та аудіо. Однак використання семантики в процесі створення музики все ще є відносно новою галуззю дослідження. Завдяки тому, що комп'ютерні системи та додатки для обробки музики стають дедалі потужнішими та складнішими за структурою, семантика може допомогти музикантам і продюсерам у прийнятті рішень та забезпечити більш природну взаємодію із системами.

Аналізуючи вплив технологічного прогресу на вищезгадані складники музичної індустрії, які є лише частиною усєї музичної галузі, сміливо доходимо висновку, що технологічний складник є максимально вагомим елементом і процеси взаємодії з ним повинні бути адаптовані для отримання якомога кращого результату у швидші терміни.

Більш детально розглянемо деякі особливості створення музичного продукту загалом та методи підготовки фахівця, здатного забезпечувати виробництво музики відповідно до запитів сучасності.

Історично музика створювалася завжди. Якщо музичний твір чи імпровізоване музикування виконується, воно має свого автора або авторів. Оскільки музика – це культурне надбання людської цивілізації, її мета, цілі, форма, соціальне забарвлення тощо видозмінювалися разом із плінністю еволюції людства. Емоційно-відчуттєве забарвлення музичної композиції, художній образ, його естетика, національно-культурний складник – це нетехнологічні елементи, які формуються внаслідок якісного поєднання звукових коливань твердих тіл у часі і своєю дією викликають певну реакцію людської нервової системи. Це і є тим, до чого прагне кожен композитор, – звернути увагу на свою музику, викликати реакцію. Сьогодні емоційно-відчуттєвий та культурний складники музики породжують усе нові й нові

поля для досліджень науковцям з усього світу. Упевнений, що в майбутньому в поєднанні з цифровими технологіями науковці зможуть дати пояснення, чому переважна більшість людей асоціює, до прикладу, мінорний акорд саме із сумом і чому за всю історію музичного мистецтва не змогли достатньо закріпитися у виконавській та композиторській практиці музичні лади з нетиповою звуковисотністю та відсутністю звичного тонального забарвлення. Хоча вони і досі є нішевим інструментом різноманітних композиторських технік.

У процесі підготовки композитора забезпечення якісного емоційно-відчуттєвого складника його творчості несе в собі першу і найфундаментальнішу потребу. Музика, яка не здатна зачепити душу, буде відразу ж витіснена якіснішими в даному аспекті композиціями. Необхідність максимально якісного художньо-емоційного забарвлення музичного твору також зумовлена викликами, сформованими технологічним прогресом. Доступність засобів для створення музики породила шалену цікавість серед охочих долучитися до цього процесу. Інформаційний Інтернет-ресурс musicbusinessworldwide.com у статті **OVER 60,000 TRACKS ARE NOW UPLOADED TO SPOTIFY EVERY DAY. THAT'S NEARLY ONE PER SECOND** (*Щодня на SPOTIFY завантажуються понад 60 000 треків. Це майже 1 за секунду*) авторства Тіма Інґхама, цитуючи онлайн-виступ глобального керівника музичного відділу Spotify Джеремі Ерліха 22.02.2021, сповіщає, що в середньому 60 тис нових музичних композицій щодня завантажуються на стрімінговий сервіс SPOTIFY, що у річному масштабі налічує приблизно 22 млн музичних композицій за рік. Пізніше, 06.10.2022, цей самий автор на цьому ж ресурсі публікує нову статтю **IT'S HAPPENED: 100,000 TRACKS ARE NOW BEING UPLOADED TO STREAMING SERVICES LIKE SPOTIFY EACH DAY** (*Це сталося: 100 000 треків щодня завантажуються на стрімінгові сервіси, як SPOTIFY*). У статті цитують CEO Universal Music Group сера Луціана Грейнджа, який у виступі на конференції Music Matters у Сінгапурі заявив що загалом 100 тис треків щодня завантажуються на стрімінгові сервіси по всьому світу. Така вражаюча кількість нового музичного матеріалу змушує реагувати професіоналів музичної галузі, звертаючи увагу на якість створюваного продукту та використання всіх доступних технологічних ресурсів задля створення матеріалу, здатного привертати увагу слухача. Консервативні методи створення музики, на жаль, не встигають за сучасними, але й загальна кількість музичних публікацій теж не є показником якості. Тому поєднання сильних рис традиційного підходу створення музики та сучасних можливостей разом здатні забезпечити якісний, необхідний результат у швидкі терміни.

В історичному контексті однією з найперших проблем створюваної музики були способи її фіксації та передачі прийдешнім поколінням. Первісні способи копіювання музичного матеріалу «з вух у вуха», коли мелодія вивчалась іншим музикантом, був цікавим у художньому аспекті, оскільки емоційно-відчуттєвий зміст твору міг бути переданий доволі добре. Проте спосіб мав свої обмеження, і в разі смерті музиканта чи композитора непередана мелодія втрачалася назавжди. Ще приблизно 150 років тому єдиним доволі досконалим способом фіксації та передачі музичного матеріалу був нотний запис, який і зараз залишається здебільшого основним. Композитори записували свої твори на нотозапис, розмножували та надавали колективам чи солістам для виконання. Такий спосіб містить досить інформації, необхідної для якісного відтворення музичної композиції. Проте з винаходом звукозапису з'явилася додаткова можливість назавжди зберегти емоційно-відчуттєвий зміст твору та інші звукові, інтерпретаційні, стильові нюанси. І у поєднанні з традиційним нотним записом залишити обширний художній досвід, культурне надбання майбутнім поколінням і донести музичний твір до значно більшої аудиторії. Унаслідок цього з'явилися широкі можливості, які змушують музику еволюціонувати. До прикладу, техніка семплування (Sampling) передбачає використання частини звукозапису іншого автора як музичного складника власного твору. Семпли можуть бути змінені, відредаговані або ж використані в оригіналі. Інші техніки, такі як зациклювання (looping), використання плейбеку, ритмічні та тональні можливості синтезаторів тощо, назавжди змінили усталене поняття про музику. Усі існуючі та прийдешні інновації сфери повинні бути вивчені та впроваджені в освітній процес.

Актуальною темою для аналізу в музичному виробництві є дослідження цифровізації звучання популярної музики, яке провели Брьовіг-Ганссен та Даніельсен у 2016 р. Вони запропонували концепт, у рамках якого можна розглядати практики, що розкриваються у їхньому дослідженні. Особливо важливим є розгляд термінів «прозора медіація» та «непрозора медіація», які пояснюють, як музиканти використовують ідіосинкратичні процеси виробництва для створення конкретних асоціацій. Вони стверджують, що техніки виробництва на основі роботи у цифрових аудіоредакторах, такі як монтаж вирізань та вставки, еквалізація та компресія, можуть бути використані як оздоблювальні та «прозорі» або ж концептуально підкреслені як акт «непрозорої медіації».

Можливість використання вже існуючих мистецьких творів або їхніх уривків для творчості (семплування) викликала великі дискусії щодо авторських прав і оригінальності. Натхненний

технікою cut-up Вільяма С. Берроуза, канадський мультимедійний митець Джон Освальд оприлюднив есе «Плендрофоніка, або Аудіо-піратство як композиційна прерогатива» (1985) та у 1989 р. випустив однойменний альбом. На ньому були ремікси Майкла Джексона, Доллі Партон, The Beatles, Джеймса Брауна та ін. Незважаючи на те що Освальд указав імена всіх, із кого він узяв зразки і його твір був повністю відповідним закону, канадська асоціація музичної індустрії змусила його вилучити альбом із продажу та знищити залишки копій. Це спровокувало велику дискусію про законність таких практик, яка в очах експертів нарешті призвела до його вигоди. Концепція «плендрофонії», тобто створення музики з уже існуючих композицій, теоретично і практично закріпила підходи, такі як семплування або реміксування. Освальд у наступному есе критикує концепцію авторських прав і вказує, наприклад, на те, що законодавство розглядає записи дуже застарілим поглядом. Поки сам звук формувалася художні напрями протягом усього ХХ ст., право все ще розглядає музичний запис лише як носій і захищає насамперед мелодії (Освальд, 2009).

Відповідно до вищеповисаних можливостей та особливостей сучасного стану всієї музичної галузі, підготовка професіонала, який у майбутньому буде створювати музику, повинна відбуватися з прискіпливим урахуванням усіх актуальних можливостей, тенденцій і течій, беручи за основу консервативну базу знань та найкращі традиції музичної освіти, що були сформовані поколіннями. На нашу думку, цей напрям (поєднання традицій із технологічними інноваціями) зможе належним чином підготувати провідного фахівця,

здатного забезпечувати потреби індустрії та бути готовим сприймати і впроваджувати інноваційні елементи у свою діяльність. Також варто зазначити, що тенденції, нав'язані глобалізацією, та раніше згадана надвисока конкуренція спонукають композитора створювати музику швидше. Сучасне програмне забезпечення дає змогу максимально використовувати технічний потенціал задля економії часу та досягнення максимального результату. У дисертації *Music Software in the Compositional Learning Process* (Музичне програмне забезпечення в процесі навчання композиції) Даніель Невелс наголошує, що «комп'ютерне програмне забезпечення для музики справило значний вплив на перспективу створення музики, музичної освіти, музичного виробництва та розповсюдження музики. Цей вплив продовжує розвиватися, оскільки люди шукають нові шляхи музичного вираження».

Висновки. У сучасному процесі підготовки фахівця-композитора важливим є визначити пріоритетність структурних елементів освітнього процесу, які матимуть домінуючий вплив на формування професійних компетентностей. Необхідно усвідомлювати важливість глибокого аналізу історичного переходу до цифрових технологій у музичній сфері та його вплив на процес створення музики. Важливо розуміти вагомість консервативного музичного складника та мати чітке уявлення еталону якісного сучасного музичного продукту.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у розкритті методики підготовки професіонала-композитора як компетентного в технологічному аспекті фахівця та повноцінного носія консервативних і сучасних музичних знань.

Література:

- Brøvig-Hanssen R., Danielsen A. (2016). *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge(MA): The MIT Press.
- Eno B. (2009). *The Studio as Compositional Tool*. In: Cox, Christoph & Daniel Warner, ed. *Audio Culture: Readings In Modern Music*. New York: Continuum, 4.
- Фадєєва К.В. (2013). Музичні комп'ютерні технології в історичному та сучасному аспектах. *Мистецтвознавчі записки*.
- Ingham T. (2019). *It's Happened: 100,000 Tracks Are Now Being Uploaded to Streaming Services Like Spotify Each Day*. *Music Business Worldwide*. <https://www.musicbusinessworldwide.com/>.
- Marrington M. (2017). *Composing with the Digital Audio Workstation*. In: Williams J., Williams K., eds. *The Singer-Songwriter Handbook*. New York: Bloomsbury Academic, 77–89.
- Nevels D.L. (2018). *Music Software in the Compositional Learning Process*. USF Tampa Graduate Theses and Dissertations.
- Ньюел Ф. (2015). *Мастеринг: погляд зсередини*. Київ: Комора.
- Oliveiro M. (2016). *Compositional Approaches Within New Media Paradigms*. University of North Texas.
- Oswald J. (2009). *Bettered by the Borrower: The Ethics of Musical Debt*. In: Cox, Christoph & Daniel Warner, ed. *Audio Culture: Readings In Modern Music*. New York: Continuum, 4.
- Stockfelt O., et al. (2004). *Adequate modes of listening*. *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies*.
- Strachan R. (2017). *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and Creative Process*. New York/London: Bloomsbury.
- Wilmering T. (2014). *Applications of Semantic Web Technologies in Music Production*. PhD thesis, Queen Mary, University of London.

References:

- Brøvig-Hanssen R., Danielsen A. (2016). *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge(MA): The MIT Press.
- Eno B. (2009). *The Studio as Compositional Tool*. In: Cox, Christoph & Daniel Warner, ed. *Audio Culture: Readings In Modern Music*. New York: Continuum, p. 4.
- Fadeyeva K.V. (2013). *Muzychni kompiuterni tekhnolohii v istorichnomu ta suchasnomu aspektakh. Mystetstvoznavchi zapysky*.
- Ingham T. (2019). *It's Happened: 100,000 Tracks Are Now Being Uploaded to Streaming Services Like Spotify Each Day*. *Music Business Worldwide*. Retrieved from <https://www.musicbusinessworldwide.com/>.
- Marrington M. (2017). *Composing with the Digital Audio Workstation*. In: Williams J. & Williams K., eds. *The Singer-Songwriter Handbook*. New York: Bloomsbury Academic, 77–89.
- Nevels D.L. (2018). *Music Software in the Compositional Learning Process*. USF Tampa Graduate Theses and Dissertations.
- Newell P. (2015). *Mastering: Pohlyad z seredyny*. Komora, Kyiv.
- Oliveiro M. (2016). *Compositional Approaches Within New Media Paradigms*. University of North Texas.
- Oswald J. (2009). *Bettered by the Borrower: The Ethics of Musical Debt*. In: Cox, Christoph & Daniel Warner, ed. *Audio Culture: Readings In Modern Music*. New York: Continuum, 4.
- Stockfelt O., et al. (2004). *Adequate modes of listening*. *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies*.
- Strachan, R. (2017). *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and Creative Process*. New York/London: Bloomsbury.
- Wilmering T. (2014). *Applications of Semantic Web Technologies in Music Production*. PhD thesis, Queen Mary, University of London.
-

УДК 378:373.3/5.091.12.011.3

DOI https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-13

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОТРЕБ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Потапчук Тетяна Володимирівна

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0003-1680-6976

e-mail: tatvolod@ukr.net

У статті розглянуто роль мистецтва, зокрема хореографічного, у формуванні художньо-естетичних потреб здобувачів вищої освіти. Підкреслено, що мистецтво впливає на свідомість людини, сприяючи формуванню ціннісного ставлення до моральних, естетичних та соціальних явищ. Через хореографію людина може перенестися в минуле, вивчати культури інших народів та набувати художньо-естетичний досвід. Увагу приділено вивченню хореографії для студентів як можливості розширення світогляду та розвитку культурного розуміння.

Зазначено, що духовні й функціональні потреби займають центральне місце в діяльності особистості, оскільки кожен вид мистецтва має свою власну унікальну структуру. Задоволення художньо-естетичних потреб можливе в різних сферах життєдіяльності, проте саме мистецтво є тією сферою, де ці потреби знаходять своє найповніше вираження.

Зосереджено увагу на тому, що для майбутніх педагогів хореографії особливо важливо розуміти і задовольняти художньо-естетичні потреби, оскільки це впливає на їхню професійну діяльність.

Хореографія як вид мистецтва вимагає не лише технічних навичок, а й глибокого естетичного розуміння. Майбутні педагоги хореографії повинні бути здатними не лише викладати техніку танцю, а й уміти формувати відчуття прекрасного, розвивати здатність до творчості та самовираження. Задоволення художньо-естетичних потреб через мистецтво сприяє гармонійному розвитку особистості. Хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні естетичних цінностей та емоційного інтелекту, допомагає особистості краще розуміти світ і себе, сприяє духовному збагаченню та розвитку критичного мислення.

З'ясовано, що художньо-естетичні потреби є ключовими для професійної підготовки майбутніх педагогів хореографії. Вони впливають на якість викладання і на формування у студентів високих художньо-естетичних стандартів. Хореографічне мистецтво, забезпечує платформу для формування цих потреб, що є невід'ємною частиною гармонійного розвитку особистості.

Ключові слова: художньо-естетичні потреби, здобувачі вищої освіти, хореографічне мистецтво, майбутні педагоги, естетична культура.

FORMATION OF THE ARTISTIC AND AESTHETIC NEEDS OF HIGHER EDUCATION ACQUIRES BY THE MEANS OF CHOREOGRAPHIC ART

Tetyana Potapchuk

Vasyl Stefanyk Prykarpattia National University

The article examines the role of art, particularly choreographic art, in the formation of artistic and aesthetic needs of students of higher education. It is emphasized that art affects human consciousness, contributing to the formation of a valuable attitude to moral, aesthetic and social phenomena. Through choreography, a person can travel to the past, study the cultures of other peoples, and gain artistic and aesthetic experience. Important attention is paid to the study of choreography for students as an opportunity to expand the worldview and develop cultural understanding.

It is noted that spiritual and functional needs occupy a central place in the activity of an individual, as each art form has its own unique structure. The satisfaction of artistic and aesthetic needs is possible in various spheres of life, but art itself is the sphere where these needs find their fullest expression.

Attention is focused on the fact that it is especially important for future teachers of choreography to understand and satisfy artistic and aesthetic needs, as this affects their professional activity.

Choreography as an art form requires not only technical skills, but also a deep aesthetic understanding. Future teachers of choreography should be able not only to teach dance technique, but also to be able to form a sense of beauty, develop their ability to creativity and self-expression. Satisfying artistic and aes-

thetic needs through art contributes to the harmonious development of the individual. Choreographic art plays an important role in the formation of aesthetic values and emotional intelligence, helps an individual to better understand the world and himself, contributes to spiritual enrichment and the development of critical thinking.

It was found that artistic and aesthetic needs are key to the professional training of future choreography teachers. They influence the quality of teaching and the formation of high artistic and aesthetic standards among students. Choreographic art provides a platform for the formation of these needs, which is an integral part of the harmonious development of the individual.

Key words: *artistic and aesthetic needs, students of higher education, choreographic art, future teachers, aesthetic culture.*

Постановка проблеми. Сучасні тенденції у сфері освіти акцентують на всебічному та гармонійному розвитку молодого покоління. Особлива увага приділяється залученню студентів до художньо-естетичних ідеалів, цінностей та творчої діяльності. Формування художньо-естетичної культури серед студентської молоді розглядається як ключовий аспект виховання творчих, самодостатніх та культурно освічених здобувачів вищої освіти.

Центральною проблемою сучасної естетики є розуміння естетичного як такого, його природи та функції у житті особистості. Ця проблема залишається актуальною через складність і багатоаспектність прояву художньо-естетичної діяльності людини у різних сферах суспільства.

Розкриття проблеми художньо-естетичних потреб вимагає розуміння сутності потреби особистості, яка є важливим аспектом її духовного життя та самореалізації. Також важливо дослідити художньо-естетичні потреби здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва, оскільки вони є ключовими у формуванні художньо-естетичних уявлень та цінностей студентів.

Аналіз досліджень. Аналіз наукової літератури свідчить про значний інтерес учених до проблеми формування художньо-естетичних потреб особистості. У сучасній науковій теорії та практиці для комплексного вивчення цієї проблеми використовуються праці у галузях філософії, психології, гуманітарних дисциплін, естетичної освіти та виховання художньо-естетичних потреб студентської молоді. Теоретичним підґрунтям у вивченні музично-педагогічних, художньо-естетичних і мистецьких цінностей стали праці А. Козир, Л. Кондрацької, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Щолокової, дослідження культури життєтворчості особистості (Н. Богданова), естетичного потенціалу культури та мистецтва (О. Олексюк, Г. Шевченко, П. Шафер), потреб, художньо-естетичних потреб (Л. Коган, М. Овсянников, К. Платонов, С. Рашидова та ін.). На естетичному розвитку здобувачів вищої освіти засобами хореографії акцентовано увагу в методичних працях Т. Баришнікової, Л. Бондаренко, Г. Березової та ін., де розкрито естетико-виховне значення мистецтва танцю, яке полягає у розвитку художнього смаку, емоційності, творчості під час утілення хореографічних образів.

Мета статті – розглянути теоретичні аспекти проблеми формування художньо-естетичних потреб здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Недостатній розвиток емоційної сфери у сучасній молоді має небезпечні наслідки, які впливають на їхній культурний рівень, художні смаки та ідеали. Однак для успішної творчості необхідно не лише емоційне, а й творче ставлення до життя, креативний підхід до виконання завдань. Наприклад, створення будь-якого твору потребує матеріалу, проте без потреби цього матеріалу не виникає стимулу до створення. Також мистецтво привертає аудиторію, яка розуміє й насолоджується красою, тому творчість орієнтує на задоволення власних потреб, які змінюються у процесі їх задоволення.

Результати досліджень свідчать, що інтерес до людських потреб не є випадковим, оскільки визначення природи цих потреб і їхніх тенденцій визначає розвиток багатьох галузей матеріальної та духовної культури суспільства. Художньо-естетичні потреби мають велике значення для майбутніх педагогів хореографії як у ієрархії художньо-естетичних потреб, так і у їхній безпосередній фаховій підготовці. Проблеми, пов'язані з художньо-естетичними потребами, привертали увагу відомих філософів та психологів, які розглядали естетичну потребу як креативну діяльність, що спонукало до розвитку інтересів, творчих дій, розширення кругозору і формування моральних, духовних та естетичних норм (Вишневецька, 2000).

У всій різноманітності мистецтва духовні й функціональні потреби займають центральне місце в діяльності особистості, оскільки кожен вид мистецтва має свій власний унікальний бік структури художньо-естетичної потреби. Задоволення художньо-естетичних потреб можливе в різних сферах життєдіяльності, проте саме мистецтво є сферою, де вони найповніше виражені.

Кожен вид мистецтва: музика, танець, живопис, література, театр, кіно та ін. пропонує унікальні можливості для вираження духовних та емоційних потреб, розширення світогляду та сприяння особистісному зростанню (Олексюк, 2017). Отже, мистецтво виступає не лише як засіб самовираження, а й як потужний канал для задо-

волення душевних потреб і відкриття нових горизонтів у світі естетики та краси.

Учені визначають потреби як внутрішнє прагнення, що спонукає особистість до сприйняття прекрасного та може приносити радість, задоволення і захват через художньо-перцептивний процес. Проте важливо розуміти, що рівень художньо-естетичної потреби може значно відрізнятись у кожної особистості. У одних вона може обмежуватись лише сприйняттям сюжету або конфлікту, тоді як у інших – виходити на рівень ідейно-художнього змісту та спрямовуватись на задум автора і його художню виразність (Барвіна, 2016).

Зокрема, естетична потреба є одним із ключових компонентів естетичної культури здобувача вищої освіти, що охоплює всі сфери особистісної діяльності. Згідно з С. Рашидовою (2017), естетична культура визначає рівень творчого потенціалу та насиченість емоційно-чуттєвого переживання і духовної насолоди в усіх сферах життєдіяльності. Вона визначає естетичну мотивацію, яка є необхідною для правильного усвідомлення та оцінки загальної перспективи особистісного розвитку.

Під поняттям «естетична культура» вчені розуміють складну якість цілісної особистості, спрямовану на гармонізацію всіх боків життєдіяльності людини та її взаємовідносин із навколишнім середовищем. Духовно-естетична культура є необхідною умовою життєдіяльності особистості. Важливими духовними якостями особистості видатний педагог уважав естетичне сприйняття як чуттєве розуміння оточуючого світу, здатність пізнавати його розумом і серцем, естетичну оцінку різноманітних явищ та процесів порівняно з естетичним ідеалом, естетичні почуття, уявлення і судження як результат такої оцінки, що й становлять серцевину естетичної культури вихованців (Олексюк, 2017).

Отже, розглянувши лише деякі з тлумачень естетичної культури, вважаємо за необхідне виділити основні положення, що характеризують його сутність. По-перше, це процес цілеспрямованої дії. По-друге, це формування здатності сприймати і бачити красу в мистецтві й житті, оцінювати її. По-третє, завдання естетичного виховання – формування естетичних смаків, ідеалів та потреб особи. І, нарешті, по-четверте, – розвиток здібності до самостійної творчості та створення прекрасного (Шевченко, 2018).

Значна когорта науковців відзначає, що термін «естетична культура» тісно пов'язаний із поняттям «естетичне виховання». Так, естетичне виховання – це: вплив на розвиток особистості всієї навколишньої дійсності, її естетичної значущості для людини; залучення людини до художньої культури; спеціальна система заходів у структурі художнього життя суспільства, спрямованих

на поширення знань про мистецтво, на розвиток художньої самодіяльності тощо (Рашидова, 2017; Шевченко, 2018).

Слід розрізняти та розуміти такі типи інформації, як естетична та художня потреби, хоча вони дуже пов'язані. Естетична проявляє красу, прекрасне в мистецтві, викликає почуття задоволеності, радості, натхнення і є властивою лише творам мистецтва, а от художня інформація проявляє своєрідні характеристики, такі як ідея твору, художні образи, художні засоби.

Художня потреба – це внутрішнє прагнення особистості до сприйняття, творення та вираження художнього. Вона включає у себе бажання розуміти, насолоджуватись та взаємодіяти з мистецтвом у різних його формах, таких як музика, живопис, література, театр, кіно та ін. Художня потреба може виявлятися у бажанні сприймати твори мистецтва, шукати нові враження, а також у самовираженні через творчість незалежно від того, на якому рівні вона проявляється: у хобі, професійній діяльності або освітньому процесі. Художня потреба є важливим складником естетичного розвитку особистості та сприяє збагаченню її духовного світу.

Отже, сутність художньо-естетичних потреб здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва полягає у танцювально-руховій активності студента, у ході якої набуваються й удосконалюються не лише спеціальні хореографічні здібності (еластичність м'язів і суглобів, пластичність та краса рухів, легкість стрибків тощо), а й формуються вміння відтворювати, інтерпретувати, створювати різноманітні за видами та жанрами танцювальні твори. У процесі їх виконання у здобувачів виховуються естетичні смаки, художнє мислення, естетичне ставлення до мистецтва, формуються естетична культура, естетичне сприйняття світу, накопичуються художньо-естетичні знання, розвиваються естетичні почуття та ін. (Барвіна, 2016).

З огляду на це, формування художньо-естетичних потреб здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва спрямовано на формування естетично-ціннісного ставлення до танцювального мистецтва, розвиток загальних здібностей (загальні розумові здібності, пам'ять, увага, почуття та ін.), художньо-образного мислення та уяви, стимулювання творчого потенціалу особистості, виховання потреби і здатності до художньо-творчої самореалізації та духовного самовдосконалення відповідно до індивідуальних можливостей та вікових етапів розвитку студентів, а також здатність сприймати, інтерпретувати та оцінювати твори хореографічного мистецтва (висловлювати особисте ставлення до них, аргументуючи свої думки).

Завдяки танцям студенти здобувають основи естетичного виховання, у них формується потреба

готовності відчувати та творити красу, звичка оцінювати явища і факти естетики, її основні категорії, розвивати стійкий інтерес до мистецтва, розуміти його роль у духовному збагаченні людини. Танцюючи, вони отримують чіткі уявлення про художні цінності, створені світовою культурою, у них виховуються стійкі критерії та емоційно-естетичне ставлення до мистецтва, поглиблюється здатність активної перетворюючої діяльності з унесенням елементів краси в усі сфери життя (Терешко, 2016).

Для виховання естетичних смаків та потреб слід ретельно відбирати та застосовувати естетично забарвлені, емоційно-сміслові, лексично-різноманітні рухи. Систематизація сучасних елементів за стильовими напрямками з подальшим розробленням методики навчання сприятиме формуванню у здобувачів оціночних здібностей та художньо-естетичних інтересів, духовно-емоційного, цілісного ставлення до танцювального мистецтва.

Для коригування здобутих вмінь здобувачів вищої освіти у галузі сучасної хореографії уважимо корисним застосовувати на заняттях аудіовізуальні засоби навчання, які стимулюють студентів до найбільш продуктивної виконавської роботи. Упровадження цієї форми роботи створює передумови для більш активного виявлення внутрішніх відчуттів та емоцій студентів, спонукає їх до продуктивної творчості, підвищує власну гідність та вчить їх критично оцінювати власну творчу діяльність (Вишневецька, 2000). Наприклад, під час вивчення нового танцювального матеріалу та його відпрацювання пропонується записувати роботу здобувачів на відеокамеру з подальшим переглядом і аналізом відеоматеріалів. Спільний аналіз помилок, коректні зауваження викладача та самостійний пошук студентами своїх недоліків у виконанні різноманітних елементів сприятимуть

продуктивній праці на заняттях із хореографії, заохоченню здобувачів до плідної освітньої діяльності, розвитку в них уміння художньо оцінювати себе та інших.

Використання означених форм роботи навчить здобувачів вищої освіти отримувати естетичну насолоду від хореографічної діяльності, формуватиме їхню самодостатність, яка є одним зі складників соціалізації студентів та виступає чинником їхньої творчої активності.

Висновки. Отже, художньо-естетична потреба, що вплетена в структурні компоненти художньо-естетичної культури здобувача вищої освіти засобами хореографічного мистецтва, є необхідним складником у всіх сферах його діяльності. Хочемо відзначити, що ця культура не лише визначає рівень творчого потенціалу, а й впливає на насиченість емоційно-чуттєвого переживання та духовної насолоди в усіх аспектах життя. Вона є ключовим стимулом, що мотивує до відкриття нових горизонтів творчості та поглиблення розуміння краси й гармонії у хореографічному мистецтві. Таким чином, художньо-естетична потреба є важливим фундаментом, на якому будується творча й професійна самореалізація здобувача вищої освіти засобами хореографії.

У подальшому дослідженні слід звернути увагу на важливість художньо-естетичної освіти як засобу формування та розвитку естетичних уподобань і компетентностей здобувачів вищої освіти засобами хореографічного мистецтва. Такий підхід дасть змогу більш повно розкрити сутність художнього та естетичного у формуванні особистості засобами хореографічного мистецтва, у процесі якого студенти вчать володіти своїми емоціями і почуттями, розвивати естетично-культурний та творчий потенціал, формувати художньо-естетичні потреби.

Література:

- Вишневецька М.В. (2000). Естетичні потреби у фаховій діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва: теоретичний аспект проблеми. *Музичне мистецтво в освіті логічному дискурсі*, 5, 43–48.
- Олексюк О.М. (2017). Педагогіка розуміння в духовному розвитку особистості засобами мистецтва. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць за матеріалами VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Формування духовної безпеки особистості в умовах сьогодення: виклики і проблеми»*, м. Київ, 24 травня 2017 р. Ч. 1. Сєвєродонецьк: СНУ ім. В. Даля, 3(78), 378.
- Барвіна Н.О. (2016). Художньо-естетична потреба як духовна домінанта сучасної вищої освіти. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 5, 38–52. http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2016_5_7.
- Рашидова С.М. (2017). Роль естетичної культури у формуванні особистості. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2 (77), 232–238.
- Олексюк О.М. (2017). Педагогіка розуміння в духовному розвитку особистості засобами мистецтва. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць за матеріалами VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Формування духовної безпеки особистості в умовах сьогодення: виклики і проблеми»*, м. Київ, 24 травня 2017 р. Ч. 1. Сєвєродонецьк: СНУ ім. В. Даля, 3(78), 378.
- Шевченко Г.П. (2018). Художньо-естетична вихованість як ознака культурної особистості. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 6 (87), 196–210.
- Терешко Н.В. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі. *Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ 19 травня 2016 р. / упоряд. В.С. Нечитайло. Київ: КНУКіМ, 209–214.

References:

- Vy`shnevez`ka M.V. (2000). Estety`chni potreby` u faxovij diyal`nosti majbutn`ogo vchy`telya muzy`chnogo my`stecztva: teorety`chny`j aspekt problemy` [Aesthetic needs in the professional activity of the future music teacher: the theoretical aspect of the problem]. *Muzy`chne my`stecztvo v osvito logichnomu dy`skursi*. #5, S.43–48 [in Ukrainian].
- Oleksyuk O.M. (2017). Pedagogika rozuminnya v duxovnomu rozvy`tku osoby`stosti zasobamy` my`stecztva [Pedagogy of understanding in the spiritual development of the personality by means of art]. *Duxovnist` osoby`stosti: metodologiya, teoriya i prakty`ka: zbirny`k naukovy`x pracz` / Za materiala– my` VIII Mizhnarodnoyi naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi «Formuvannya duxovnoyi bezpeky` osoby`stos– ti v umovax s`ogodennya: vy`kly`ky` i problemy`»* (24 travnya 2017 roku, m. Ky`yiv). Ch.1 / Gol. redaktor G.P. Shevchenko, 2017. Vy`p. 3(78). Syevyerodonecz`k: vy`d-vo SNU im. V. Dalya. 378 s. [in Ukrainian].
- Barvina N.O. (2016). Xudozhn`o-estety`chna potreba yak duxovna dominanta suchasnoyi vy`shhoyi osvity` [Artistic and aesthetic need as a spiritual dominant of modern higher education]. *Duxovnist` osoby`stosti: metodologiya, teoriya i prakty`ka*, Vy`p. 5. S. 38–52. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ domtp_2016_5_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2016_5_7) [in Ukrainian].
- Rashy`dova S.M. (2017). Rol` estety`chnoyi kul`tury` u formuvanni osoby`stosti [The role of aesthetic culture in personality formation]. *Duxovnist` osoby`stosti: metodologiya, teoriya i prakty`ka*. Vy`p. 2 (77). C. 232–238 [in Ukrainian].
- Oleksyuk O.M. (2017). Pedagogika rozuminnya v duxovnomu rozvy`tku osoby`stosti zasobamy` my`stecztva [Pedagogy of understanding in the spiritual development of the personality by means of art]. *Duxovnist` osoby`stosti: metodologiya, teoriya i prakty`ka: zbirny`k naukovy`x pracz` / Za materiala– my` VIII Mizhnarodnoyi naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi «Formuvannya duxovnoyi bezpeky` osoby`stos– ti v umovax s`ogodennya: vy`kly`ky` i problemy`»* (24 travnya 2017 roku, m. Ky`yiv). Ch.1 / Gol. redaktor G.P. Shevchenko, Vy`p. 3(78). Syevyerodonecz`k: vy`d-vo SNU im. V. Dalya. 378 s. [in Ukrainian].
- Shevchenko G.P. (2018). Xudozhn`o-estety`chna vy`xovanist` yak oznaka kul`turnoyi osoby`stosti [Artistic and aesthetic upbringing as a sign of a cultural personality]. *Duxovnist` osoby`stosti : metodologiya, teoriya i prakty`ka : zb. nauk. pracz`*, Vy`p. 6 (87). C. 196–210 [in Ukrainian].
- Tereshenko N.V. (2016). Osobly`vosti roboty` xoreografa v suchasnomu sociokul`turnomu prostori [Peculiarities of the choreographer's work in the modern socio-cultural space]: Materialy` I Mizhnarodnoyi naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi (m. Ky`yiv 19 travnya 2016 r.). / Uporyad. V.S. Nechy`tajlo. K. : KNUKiM. S. 209–214 [in Ukrainian].

УДК 78.03(477)(092):[378.016:373.011.3-051]
DOI https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-14

ГУМАНІСТИЧНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ГЕРМАНА ЖУКОВСЬКОГО ЯК ДУХОВНА КОНСТАНТА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

Прокопчук Вікторія Ігорівна

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри
гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-7593-6837
e-mail: prokopchuk2705vita@gmail.com

Роль педагога полягає у тому, щоб відкривати двері,
а не в тому, щоб проштовхувати в них учня
А. Шнабель

Статтю присвячено життєтворчості українського композитора, піаніста, диригента, педагога, музично-громадського діяча Рівненського краю Г. Л. Жуковського, що є віддзеркаленням долі української інтелігенції радянської доби. Здійснено спробу проаналізувати культурно-мистецький спадок композитора, зокрема гуманістичні пошуки його творчих шляхів усупереч ідеологізованості тоталітарного радянського режиму. Окреслено перспективи використання творчого доробку митця в освітньому процесі підготовки музикантів-педагогів, учителів мистецтва (музичного мистецтва), зокрема через змістове (репертуарне) наповнення дисциплін мистецького циклу, що виступає одним із важливих аспектів національного виховання в мистецькій сфері.

З'ясовано, що ще на початку композиторської діяльності Г. Л. Жуковського виявився глибокий зв'язок із народним мистецтвом, на основі якого сформувалися головні риси музики композитора: багатий мелодизм та національна колористика, рельєфність, яскрава емоційна виразність та щирість музичного вислову. Індивідуальний стиль Г. Л. Жуковського – результат глибокого знання українського народнопісенного мистецтва та органічного поєднання народної пісні з традиціями вітчизняної й світової класичної музики.

Підкреслено, що багатогранна творча діяльність (композиторська, педагогічна, піаністична, диригентська, культурно-громадська тощо) репрезентує Г. Л. Жуковського як гуманіста, який, самовіддано слідуючи своїй місії педагога виховувати духовну особистість, формувати світоглядні орієнтири, гуманізувати внутрішній світ молодого покоління, власним прикладом виховував у молодих музикантів ідеали добра, милосердя, людяності, толерантності, любові, поваги до людської гідності тощо. Виокремлено, що гуманістичність життєтворчості композитора є орієнтиром у професійній підготовці майбутніх музикантів-педагогів, учителів мистецтва (музичного мистецтва), їхнього цілісного художнього світогляду, ціннісного ставлення до національно-культурної спадщини та виступає дороговказом у формуванні особистісних якостей майбутніх фахівців як провідників культури для молодого покоління. Творчі здобутки Г. Л. Жуковського, знаного і шанованого за життя та мало виконаного нині, потребують якнайглибшого пізнання й популяризації, як і вся культурно-мистецька спадщина минулого, зокрема і регіональна (краєзнавча).

Вітчизняна музична/музично-педагогічна освіта потребує оптимізації використання культурно-мистецької спадщини минулого, зокрема регіональної, задля вдосконалення професійної підготовки музикантів-педагогів. Наголошено на важливості регіонального (краєзнавчого) підходу до пізнання мистецтва, що є запорукою глибокого культурного діалогу минулого, теперішнього і майбутнього та набуває загальнонаціонального значення у цілісній національно-культурній палітрі держави. Акцентовано на необхідності збереження культурно-історичної пам'яті та поваги до культурно-мистецької спадщини українського народу, зокрема краєзнавчої, яка є потужною зброєю утвердження національної ідентичності.

Ключові слова: Г. Л. Жуковський, гуманістичність творчості, музичне мистецтво, професійна підготовка музиканта-педагога, майбутні вчителі мистецтва (музичного мистецтва), регіональний (краєзнавчий) підхід до пізнання мистецтва.

HUMANISM IN THE CREATIVE WORK OF HERMAN ZHUKOVSKY AS A SPIRITUAL CONSTANT OF PROFESSIONAL TRAINING FOR FUTURE MUSIC EDUCATORS

Viktoriia Prokopchuk

Rivne State University of the Humanities

This article is dedicated to the life and creativity of the Ukrainian composer, pianist, conductor, educator, and cultural activist from the Rivne region, H. L. Zhukovsky, reflecting the fate of Ukrainian intellectuals during the Soviet era. An attempt is made to analyze the cultural and artistic legacy of the composer, particularly his humanistic endeavors in creative paths despite the ideological constraints of the totalitarian Soviet regime. The perspectives of utilizing the artist's creative legacy in the educational process of training musician-educators, art (music) teachers, particularly through the substantive (repertoire) content of art disciplines, are outlined.

It is established that from the early stages of his compositional career, H. L. Zhukovsky demonstrated a profound connection with folk art, upon which the main features of the composer's music were formed: rich melodiousness and national color, vivid emotional expressiveness, and sincerity of musical expression. The individual style of H. L. Zhukovsky is the result of deep knowledge of Ukrainian folk song art and the organic combination of folk songs with the traditions of domestic and world classical music.

It is emphasized that the multifaceted creative activity (compositional, pedagogical, pianistic, conducting, cultural and public, etc.) represents H. L. Zhukovsky as a humanist, who devotedly followed his mission as an educator to nurture spiritual personalities, shape ideological guidelines, humanize the inner world of the younger generation, and through his own example instilled in young musicians the ideals of goodness, mercy, humanity, tolerance, love, respect for human dignity, etc. It is highlighted that the humanism of the composer's life and work serves as a guiding principle in the professional training of future musician-educators, art (music) teachers, their holistic artistic worldview, and their value attitude towards national-cultural heritage, acting as a guiding light in shaping the personal qualities of future professionals as cultural guides for the younger generation. The creative achievements of H. L. Zhukovsky, known and respected during his lifetime but currently underperformed, require the deepest understanding and popularization, as does all the cultural and artistic heritage of the past, including regional (local history) heritage.

The importance of a regional (local history) approach in the understanding of art is emphasized, which serves as a guarantee of deep cultural dialogue between the past, present, and future and acquires national significance in the integrated national-cultural palette of the state. Emphasis is placed on the necessity of preserving cultural and historical memory and respect for the cultural and artistic heritage of the Ukrainian people, particularly local history, which serves as a powerful tool for affirming national identity.

Key words: *H. L. Zhukovsky, humanism of creativity, music art, professional training of musician-educators, future art (music) teachers, regional (local history) approach in understanding art.*

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні у час ідеологічних та соціально-культурних викликів на тлі повномасштабного вторгнення РФ відбувається стрімке національне відродження, що актуалізує стратегічне освітнє завдання виховання патріотизму, національної свідомості, формування й утвердження української національної ідентичності як духовно-моральної та соціальної цінності; відродження і шани до національно-культурного минулого, зокрема і регіонального, як найголовніших напрямів виховання, про що зазначено у низці державних документів (Закон України «Про освіту», Закон України «Про вищу освіту», Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», «Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках», «Концепція національно-патріотичного виховання в

системі освіти України» тощо) (Закон України «Про освіту», 2024; Закон України «Про вищу освіту», 2023; Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», 2022; «Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках», 2023; «Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України», 2022). Ці завдання так само актуалізують питання гуманістичності освітньої парадигми, проблему «олюднення Людини», виховання духовної особистості, що загострюють завдання якісної професійної підготовки майбутніх музикантів-педагогів, їх особистісного становлення, формування цілісного художнього світогляду майбутніх учителів мистецтва (музичного мистецтва) як інтегрального базису їхньої майбутньої професійної діяльності. Разом із тим висвітлення зазначеної проблеми

висуває важливість національно-регіонального компоненту професійної підготовки майбутнього музиканта-педагога, який за межами локальної значущості набуває загальнонаціонального звучання у цілісному національно-культурному різноманітті. Регіональний аспект питання інспірує до оптимізації творчого використання культурно-мистецької спадщини минулого, зокрема і регіональної (краєзнавчої), для вдосконалення сучасної вітчизняної музичної/музично-педагогічної освіти, яка потребує якнайширшого опертя на забуту або замовчувану спадщину та досвід видатних композиторів, педагогів, музикантів тощо. Серед них – непересічна особистість Рівненського краю Герман Леонтіївич Жуковський (1913–1976), чию ювілейну 110-ту річницю від дня народження ми нещодавно відзначили.

Аналіз досліджень. Вагомий внесок у розв'язання проблем професійного становлення музикантів-педагогів здійснили С. Г. Барвік, Л. М. Воєводко, Л. П. Гончаренко, Л. В. Гусейнова, Н. М. Згурська, А. В. Козир, О. М. Олексюк, Г. М. Падалка, Г. І. Побережна, О. М. Прядко, О. П. Рудницька, О. В. Соколова, О. П. Щолокова, В. Д. Шульгіна та ін.; питання інструментально-виконавської підготовки знайшли відображення в дослідженнях Н. Л. Білої, О. А. Бодіної, О. Б. Горбенко, Ж. Ю. Карташової, Т. Ф. Кротової, В. М. Лабунець, Л. В. Мартинюк та ін.; різні аспекти формування професійно-особистісних якостей майбутнього музиканта-педагога висвітлено в працях В. С. Вергунова, М. О. Малахової, О. П. Мельник, М. А. Моїсеєвої та ін.

У вітчизняній педагогічно-музикознавчій літературі в останні десятиріччя питання дослідження й висвітлення життєтворчості Г. Л. Жуковського, знаного й шанованого за життя, не знайшли належного відображення. Наукові розвідки презентовано у працях І. М. Кидрука, Т. Ю. Прокопович, В. І. Прокопчук та ін. Вагомим є внесок у популяризацію життєтворчості композитора Б. Й. Столярчука (Столярчук, 2008).

Мета статті полягає у розкритті гуманістичності творчості композитора Рівненщини Г. Л. Жуковського, зокрема його мистецького доробку і перспектив використання в освітньому процесі підготовки музикантів-педагогів, учителів мистецтва (музичного мистецтва).

Виклад основного матеріалу. Народився український композитор, піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч Г.Л. Жуковський 13 листопада 1913 р. у м. Радивилів Волинської губернії, нині Рівненської області, у сім'ї учителя. Із Рівненським краєм видатного музиканта єднає лише цей факт біографії, проте мала батьківщина – місце народження, безсумнівно, назавжди залишається важливою координатою життя кожної людини. У 1915 р. після смерті батька та

через події війни родина змушена була переїхати до м. Харкова, де згодом після навчання і розпочалася яскрава творча кар'єра Г.Л. Жуковського (Знаменні та пам'ятні дати 2023 року: мистецько-освітній довідник для самостійної роботи здобувачів вищої освіти, 2023, с. 29–30; Муха, 2008, с. 96–97; Прокопчук, 2023, 2021, с. 238–262; Столярчук, 2008; 110 років від дня народження Германа Жуковського – українського композитора, народного артиста УРСР).

Навчався Г. Л. Жуковський у Харківській консерваторії (1932–1934) по класу фортепіано у А. Л. Лунца та згодом перевівся до Київської консерваторії, яку закінчив за двома спеціальностями – по класу фортепіано у К. М. Михайлова (1937 р.) та класу композиції у Л. М. Ревуцького (1941 р.).

Брав участь у Другій світовій війні, куди з перших днів добровільно пішов солдатом, був контужений біля м. Дніпропетровська. У вересні 1941 р. разом зі своїми однополчанами, друзями та однокурсниками по консерваторії, братами Георгієм і Платоном Майбородами (майбутніми композиторами ХХ ст.), потрапив у полон поблизу Полтави, також перебував у Кременчуцькому концтаборі, згодом опинився у полоні в нацистському таборі – «Хорольській ямі» смерті, звідки їм дивом пощастило врятуватися.

Під час війни в окупованій Полтаві у перерви між боями «підпільно» писав оперу «Честь», приховуючи навіть від близького оточення, в її основу покладено емоції перебування у нацистських таборах. У 1944 р. композитор закінчив оперу та демонстрував її на третій день після звільнення України в Кам'янець-Подільському театрі; згодом опера була поставлена в Київському театрі опери і балету (Прокопчук, 2021; Столярчук, 2008).

В автобіографічних нотатках Г. Л. Жуковського зазначено, що 1941–1943 рр. він працював піаністом та диригентом Полтавського оперного театру, у 1943–1944 рр. – у Кам'янець-Подільському музично-драматичному театрі. Із березня 1944 р. служив в армії та до кінця 1945 р. був художнім керівником ансамблю пісні і танцю. Після демобілізації працював у Київській опері диригентом, у 1946–1947 рр. – у Київській консерваторії, у 1951–1958 рр. одночасно викладав у Київській консерваторії та Київському музичному училищі ім. Р.М. Глієра (нині – Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра). Також композитор працював на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка, де плідно творив музику до художніх фільмів, популярних у 1950–1960-х роках. Від 1967 р. Г. Л. Жуковський – заступник голови правління Спілки композиторів України. У 1958 р. отримав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, у 1973 р. – народного артиста Української РСР, лауреата Дер-

жавної премії (1950 р.) (Знаменні та пам'ятні дати 2023 року: мистецько-освітній довідник для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво», 2023; Муха, 2008; Прокопчук, 2021; Столярчук, 2008).

Г. Л. Жуковський, учень корифея української музики Л. М. Ревуцького, особистість якого найбільш потужно вплинула на формування його людських та творчих орієнтирів, вирізнявся своєю індивідуальною манерою музичного висловлювання, не копіюючи у творчості свого видатного педагога. Проте все ж перейняв у свого вчителя любов до народних музичних традицій. Ще у творах студентських років, коли і розпочав Г. Л. Жуковський свою композиторську діяльність (обробки народних пісень, хори, фортепіанний концерт, опера «Марина» та ін.), виявився глибокий зв'язок із народним мистецтвом, на основі якого сформувалися головні риси музики композитора: багатий мелодизм та національна колористика, рельєфність, яскрава емоційна виразність та щирість музичного вислову. Індивідуальний стиль Г. Л. Жуковського – результат глибокого знання українського народнопісенного мистецтва та органічного й вишуканого поєднання народної пісні з традиціями вітчизняної та світової класичної музики.

Як відомо, на творчість українських композиторів радянської доби впливала ідеологізованість комуністичного режиму, що позбавляла їх права щиро й відверто висловлювати свої думки. Диктат тоталітарної радянської влади настирливо проголошував заборонені теми та суворе покарання за щирість висловлювання, часто просто фізично знищуючи не лише творчість, а й життя митців. Яскравим прикладом є В. О. Барвінський, В. П. Задерацький, Б. П. Кудрик, Лесь Курбас, М. Д. Леонтович, С. Й. Параджанов, Г. М. Хоткевич та багато інших діячів культури й мистецтва.

У радянській імперії, у часи гнітючої «боротьби з формалізмом» і націоналізмом, коли викорінювалося все українське, Г. Л. Жуковському вдалося уникнути трагічної долі репресованого або фізично знищеного культурного діяча, на вимогу тоталітарної влади відображати у музиці правду «щасливого радянського життя» композитор відтворював у своїх творах правду й щирість людських почуттів. Твори його пронизані справжніми й щирими людськими почуттями, сповнені добром і любов'ю до людини та життя. Зауважимо, що важливі риси індивідуального почерку та змістового наповнення творів митця, зокрема тему людяності, гуманності, перемоги добра над злом, любові й теплоти тощо, у яких криється глибокий сенс мистецтва, виокремлювали музичні критики та рецензенти його творів ще у час радянської тоталітарної доби (Столярчук, 2008).

Незгасаючий інтерес композитора до опери та балету глибоко розкрив риси його творчості: поєднання ніжної лірики й драматичного розвитку, глибоких життєвих образів та витонченого світу казки, рельєфної вокальної декламації та широкого мелодійного дихання, барвистості хорової й оркестрової палітри. Він широко вводив цитати українського музичного фольклору, зокрема композитору притаманне поетичне втілення народних музичних традицій. В обрамленні українського народного мелосу спирався на постромантичні засади.

У доробку композитора 10 опер: «Марина» за Т. Г. Шевченком, «Честь», «Перша весна», «Від усього серця», «Один крок до кохання» (за новелою М. Т. Байджієва «Поєдинок»), моно-опера «Волзька балада» («Дружина солдата») 1967 р., яка, *наголосимо*, написана задовго до появи моно-опери В. С. Губаренка «Листи кохання» за новелою А. Барбюса «Ніжність», 1971 р.), комедійно-побутові опери-жарти «Ну й ну» і «Чудасія та й годі», опери-балети «Контрасти століть», «Поза законом», «Andante poetico». Також перу композитора належать чотири балети («Ростислава» за мотивами народних казок та легенд, «Дівчина і смерть», «Лісова пісня» за сюжетом Лесі Українки, дитячий «Мойдодир»), 10 кантат («Слався, Вітчизно моя», «Дружба народів», «Свято в Карпатах», «Шумить Дніпро», «Ой Дніпро широкий», «Присяга молоді світу» та ін.), хорова симфонія «Живи і пам'ятай», твори для симфонічного оркестру, для інструментів з оркестром, великі хорові й камерно-інструментальні твори (цикл «П'ять п'єс для фортепіано», чотири п'єси для скрипки та фортепіано, цикл «Бублики» для голосу і фортепіано на слова українських поетів), інструментальні ансамблі, вокальні твори, музика до кінофільмів та ін. (Герман Жуковський – видатний земляк, піаніст, композитор: година-привсята; Герман Леонтійович Жуковський; Знаменні та пам'ятні дати 2023 року, 2023; Муха, 2008; Прокопчук, 2021; Столярчук, 2008; 110 років від дня народження Германа Жуковського – українського композитора, народного артиста УРСР).

У творчості значне місце посідають хори, хорові цикли, вокально-симфонічні твори, де яскраво помітний мелодичний талант композитора. Драматичною виразністю вирізняються хорова поема «Дума про рідну землю» та позначена глибоким патріотизмом вокально-симфонічна кантата «Слався, Вітчизно моя!» для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру (на поемі П. П. Глазового), що має глибокий органічний зв'язок з українськими народними джерелами. У 1950 р. за вокально-симфонічну поему «Слався, Вітчизно моя!» композитор був удостоєний Державної премії, проте утішався тим недовго: за національні мотиви та «викривлене зображення

селянської праці» працівники НКВС конфіскували нагороди та ледь не запроторили митця до в'язниці (Цимбалюк, 2014).

Ліричний бік обдарування митця найкраще виявився у камерних творах, яким притаманні щирість та вишукана мелодійна виразність, теплота і людяність, яскрава емоційність та образність. Вокальну музику композитора прикрашають романси й пісні на вірші українських поетів, серед них – солоспів на вірші Лесі Українки «Стояла я і слухала весну», «Київ мій» на слова В. М. Сосюри, «Сміються, плачуть солов'ї» на слова О. Олеся, «Українська баркарола» на слова Д. О. Луценка, «Де пшениченька шуміла» і «Ти любов моя» на вірш О. М. Новицького з кінофільму «Доля Марини», «Дівоча лірична» на слова А. С. Малишка з кінофільму «Щедре літо», «Каравани птиць» на слова О. І. Фат'янова з кінострічки «Той, хто загинув безвісті» та ін. Дружба та співпраця з поетами М. Т. Рильським, В. М. Сосюрою, П. Г. Тичиною, А. С. Малишком, О. Олесем, П. П. Глазовим збагатили музику Г. Л. Жуковського яскравими виразними художніми образами (Муха, 2008; Прокопчук, 2021; Столярчук, 2008).

Композитор був закоханий в українську народну культуру, саме фольклорні традиції, живили його духовний світ у радянську епоху: фортепіанний цикл «Лісові картини», що вийшов з-під пера композитора у 1964 р. та відображує народні уявлення про таємниче життя лісу і його нереальних мешканців («Пробудження лісу», «Вакханалія», «Лісова паросль», «Поранена берізка», «Веселощі в першу грозу», «Вербоньки-подруженьки», «Весняні струмочки», «Лісова нечисть», «Розваги лісових русалок») насичений національним колоритом, фольклорними пісенно-танцювальними елементами, рельєфною фактурою та яскравою образністю. Циклотворча програмно-тематична ідея апелює до опосередкованого зв'язку з шуманівськими образами. Майстерно наповнені національним мелосом дев'ять фортепіанних п'єс циклу зачаровують різноманітними ефектними прийомами фортепіанної техніки, що разом із використанням широкого динамічного та регістрового діапазону у поєднанні з частою зміною метру і тонального плану дає можливість утримувати увагу слухача впродовж усього твору (Жуковський, 1965).

У творах Г. Л. Жуковського також звучить тема миру й дружби між народами (кантата «Дружба народів» та ін.). У повоєнні роки плідно працював для кіно, зокрема він – автор музики до 36 художніх кінострічок, популярних у 1950–1960-х роках, яка, як і сюжети, наповнена щирими почуттями дружби й любові до людей та життя («Щедре літо», «Доля Марини», «Лимарівна», «Киянка», «Спадкоємці», «Чумацький шлях», «Між добрими

людьми», «Люди моєї долини», «Пропає безвісті», «Два роки над прірвою», «Зірки на крилах», «Гадюка» та ін.) (Муха, 2008; Прокопчук, 2021; Столярчук, 2008).

Музично-громадський діяч Г. Л. Жуковський був активним дописувачем журналів «Музика», «Культура і життя» та ін., де пропагував та наполегливо боровся за розвиток й утвердження української опери. Композитор наголошував: «Треба зовсім не розуміти і не відчувати музики, щоб не захоплюватися цією справді прекрасною, неповторною оперною стихією» (Жуковський, 1974).

Г. Л. Жуковський, закоханий у своє покликання (композитор, педагог, піаніст, диригент, музично-громадський діяч), самовіддано слідував своїй місії педагога виховувати духовну особистість, формувати світоглядні орієнтири, гуманізувати внутрішній світ молодого покоління, тож власним прикладом крізь призму педагогічної та композиторської діяльності виховував у новій генерації музикантів ідеали добра, справедливості, честі, милосердя, людяності, щирості, відкритості, толерантності, любові, порядності, поваги до людської гідності.

Ще зі студентських років про його людський і професійний талант, унікальне піаністичне обдарування ходили легенди, концерти за його участю у студентські роки та в період творчої зрілості завжди проходили в переповнених залах. Справжнім святом музики були як для студентів, так і для колег його уроки в Київському училищі ім. Р. М. Глієра та Київській консерваторії, які щоразу перетворювалися на кількагодинні захопливі лекції-концерти, де талановитий педагог, піаніст і композитор Г. Л. Жуковський із філігранною віртуозною майстерністю ілюстрував уривки із власних творів та творів інших композиторів, колег по композиторському цеху. Великий людський талант Г. Л. Жуковського, гостре почуття гумору, глибоке розуміння справедливості, толерантність та повага до людської гідності створювали навколо мудрого, щирого, доброго, людяного, завжди доброзичливого й стриманого митця, щиро уважного до студентів та чуйного до колег, потужну атмосферу магнетично-привабливої сили, яка водночас утілювалася у перлини його натхненої музики (Майборода, 1983; Столярчук, 2008, с. 32–36).

Дружина композитора, поетеса і співачка (сопрано) В. А. Багмет, була солісткою Полтавського та Кам'янець-Подільського музично-драматичних театрів, після війни стала лібретисткою опер Г. Л. Жуковського.

У родинному будинку Жуковських у с. Клавдієво-Тарасовому (Бучанського району, неподалік Києва), де композитор написав свої найкращі твори, після смерті Г. Л. Жуковського жила його донька. На жаль, нині будинок перебуває у зане-

дбаному стані та потребує належної підтримки та збереження, загалом як і вся музична спадщина митця заслуговує якнайглибшого пізнання та популяризації.

Примітно, що в український академічний мистецький простір із товщі культурно-історичного спадку часами вириваються національні перлини музичного мистецтва, які раніше часто вважалися народними, що важливо для поповнення творчого доробку композитора та національної культурно-мистецької скарбниці у цілому. Так постав у дискусії за авторство та першість музики один із шедеврів української любовної віршованої і пісенної лірики – пісня-романс «Сміються, плачуть солов'ї» Г. Л. Жуковського на поезію О. Олесея. Нагадаємо, що музичний твір, названий за першим рядком вірша О. Олесея «Чари ночі», написаного у 1904 р., був присвячений майбутній дружині поета Вірі Сवादковській та дружині українського співака Б. Р. Гмирі Вірі. На музику вірш О. Олесея поклали, окрім Г. Л. Жуковського, український композитор А. Й. Кос-Анатольський, український кобзар, лірник Ф. В. Дорошенко, у діаспорі твір отримав популярність завдяки музиці українського композитора і піаніста В. В. Безкоровайного, який прославив цю пісню в еміграції. Твір виконували Б. Р. Гмиря, Д. М. Гнатюк, Д. Г. Петриненко, Н. М. Матвієнко, А. П. Матвієнко та ін. Припускаємо, що через величезну популярність та дискусійність щодо авторства музики неперевіршений романс досі часто вважають народним, як і деякі музичні твори інших поетів, наприклад: «Дивлюсь я на небо», «Ой, не світи, місяченько», «Ніч яка місячна» тощо, які багато років затамовують подих слухачів (Герман Жуковський – видатний земляк, піаніст, композитор: година-присвята; Кацун, 2006; Коломієць, 2021).

У м. Рівному у 2000 р. з метою увіковічення пам'яті про композитора зусиллями активістів Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки (за ініціативи проф., завідувача кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ Б. Й. Столярчука) було засновано Обласну мистецьку премію ім. Г.Л. Жуковського; відкрито кімнату-музей композитора в залі камерної та органної музики м. Рівного (2003 р.), матеріали якої у 2015 р. передано до фондів Радивилівського історичного музею, де відкрито експозицію. Ім'я Г. Л. Жуковського у 2013 р. присвоєно Радивилівській дитячій школі мистецтв на Рівненщині та одній із вулиць м. Радивилова, де народився композитор.

У 2008 р. за ініціативи педагогічного колективу Радивилівської дитячої школи мистецтв (за підтримки районної організації ВО «Свобода») було започатковано районний конкурс юних виконавців творів українських композиторів ім. Г.Л. Жуковського, участь у якому взяли 20 виконавців (Сто-

лярчук, 2008, с. 148–150). У 2020 р. було засновано Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців української інструментальної музики ім. Г. Л. Жуковського, який сьогодні збирає понад 350 учасників з усіх куточків України (23 області) (співзасновник та директор – канд. пед. наук, доц. кафедри гри на музичних інструментах ІМ РДГУ В. І. Прокопчук) (Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців української інструментальної музики імені Германа Жуковського).

Без сумніву, пам'ять про земляка, українського композитора Г. Л. Жуковського житиме доти, доки звучатиме його музика. Базою вивчення та пропаганди мистецького доробку митця є, передусім, академічне музичне середовище. Саме через освоєння творчості композитора, передусім у межах навчального репертуару, зокрема в класі основного музичного інструменту, концертмейстерського класу, вокалу та інших дисциплін мистецького циклу, здобувачі освіти пізнають життєтворчість майстра, особливості стилю, композиторського письма й виконавських завдань музичного доробку композитора, набуваючи водночас фахових виконавських навичок та інтерпретаторської майстерності.

Так, студентською науковою проблемною групою Мистецький кіноклуб «Видатні музиканти світу», що діє на кафедрі гри на музичних інструментів ІМ РДГУ у рамках роботи науково-дослідної лабораторії творчих проєктів «Регіональна мистецька освіта» ІМ РДГУ (керівник – В. І. Прокопчук) було проведено мистецький захід «Наш земляк Герман Жуковський (до 110-річчя від дня народження композитора)». Здобувачі освіти представили гостям результати своєї науково-пошукової роботи (доповіді та відеопрезентації про життєтворчість композитора). Також присутні мали можливість емоційно зануритися в музику композитора та ознайомитися з низкою музичних творів (вокальних та інструментальних), які прозвучали у виконанні студентів (Студентська наукова проблемна група Мистецький кіноклуб «Видатні музиканти світу»).

Водночас маловідомі сторінки життєтворчості композитора-земляка рівненського краю Г. Л. Жуковського популяризувалися учасниками студентської наукової проблемної групи на ХХІІІ Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці», проведеній Київською муніципальною академією музики ім. Р. М. Глієра у рамках співпраці VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики» (ХХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»).

Отже, пізнання мистецького спадку композитора набуває особливої ваги у професійній під-

готові майбутнього музиканта-педагога, вчителя мистецтва (музичного мистецтва) як носія й провідника культури у вихованні молодого покоління як майбутнього нашої держави. Беззаперечною у цьому процесі є роль музичних/музично-педагогічних закладів освіти, що зумовлює необхідність осмислення змістового (репертуарного) наповнення дисциплін музичного циклу у професійній підготовці здобувачів освіти.

Висновки. Проблеми «олюднення Людини», гуманізації Особистості, виховання душі, стійких переконань та ціннісних орієнтацій у молодого покоління, шанобливого ставлення до рідної землі, культурно-мистецьких традицій й культурного минулого тощо є підвалинами для гуманізації змісту підготовки музикантів-педагогів у закладах вищої освіти, що орієнтує, насамперед, на розвиток особистісних якостей майбутніх фахівців.

Особливо загострюються окреслені виклики сьогодні, у період повномасштабної агресії РФ, яка стала потужним каталізатором процесів культурного й духовного відродження українського суспільства, виховання національної свідомості молоді, утвердження ідентичності й самобутності шляхом консолідації навколо спільної культурно-історичної спадщини та цінностей українського народу. Важливим чинником зазначеного виступає

оптимізація використання культурно-мистецького спадку минулого, зокрема регіонального, задля збагачення сучасної музичної/музично-педагогічної освіти, у тому числі через репертуарну політику, яка є одним з важливих аспектів національного виховання. Творчість Г. Л. Жуковського, зокрема гуманістичні пошуки його творчих шляхів, є орієнтиром у професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів, учителів мистецтва (музичного мистецтва), їхнього цілісного художнього світогляду й ціннісного ставлення до українського національно-культурного спадку, які, своєю чергою, є провідниками культури та несуть важливу місію виховання духовної особистості.

Перспективу подальших досліджень у контексті означених проблем убачаємо в активізації введення в освітній процес творчого доробку Г. Л. Жуковського до фахової підготовки здобувачів вищої освіти музичних/музично-педагогічних спеціальностей. Відповідно, окреслений напрям потребує теоретизації наукових розвідок, репертуару, стилю, виконавських завдань, інтерпретаторського осмислення тощо музики митця. Разом із тим життєтворчість та мистецький спадок композитора заслуговують якнайширшої актуалізації та інспірують до подальшого глибокого дослідження.

Література:

- Закон України «Про освіту» № 2146-VIII від 04.01.2024. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>.
- Закон України «Про вищу освіту» № 1556-VII від 27.12.2023. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>.
- Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» № 2834-IX від 13.12.2022. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>.
- Постанова Кабінету Міністрів України «Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках» № 1322 від 15.12.2023. Урядовий портал. <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-skhvalennia-strategii-utverdzhennia-ukrainskoi-na-a1322>.
- Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України № 527 від 06.06.2022. <http://surl.li/ssajb>.
- Столярчук Б.Й. (2008). Герман Жуковський: композитор, піаніст, диригент, педагог: літ.-довід. вид. Прокопівич Т. Ю., Перенчук Т. Й. (ред.). Рівне: О. Зень. 192.
- Знаменні та пам'ятні дати 2023 року: мистецько-освітній довідник для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво»: навчально-довідкове видання (2023), 9, 206.
- Муха А. (2008). Жуковський Герман Леонтійович. Українська музична енциклопедія: у 2-х т. Т. 2. 96–97 / Г. Скрипник (гол. редкол.). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Прокопчук В.І. (2023). Мистецька Волинь у краєзнавчих джерелах: імена і долі. Розвиток сучасної мистецько-педагогічної освіти: національний і європейський контекст: монографія. Сучава, 247–281.
- Прокопчук В.І. (2021). Музичне краєзнавство Рівненщини: навчально-методичний посібник. Рівне: О. Зень. 384.
- 110 років від дня народження Германа Жуковського – українського композитора, народного артиста УРСР. Історична Волинь. <https://www.istvolyn.info/post/1103>.
- Герман Жуковський – видатний земляк, піаніст, композитор: година-присвята. Радивилівська центральна бібліотека міської централізованої бібліотечної системи. https://radlib.at.ua/news/godina_prisvjata/2013-11-01-199.
- Герман Леонтійович Жуковський. Українські пісні. <https://www.pisni.org.ua/persons/777.html>.
- Цимбалюк С. Конфіскували сталінську премію, але не талант. Голос України. 19 квітня 2014. <http://www.golos.com.ua/article/24200>.
- Жуковський Г. (1965). Лісові картини. Сюїта для фортепіано. Київ: Мистецтво. 56.
- Жуковський Г. (1974). Композитор і театр. Музика. 5.
- Майборода Г. (1983). Спогади про друга. Музика. 5.
- Кацун Ю. (2006). Тринадцять – щасливе число. Вийшов новий диск легендарного баса – Бориса Гмирі. День, 37 від 07.03. <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/trynadtsyat-shchaslyve-chyslo>.

Коломієць Р.Г. (2021). Олег Ольжич. Харків: Фоліо. 10–25.

Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців української інструментальної музики імені Германа Жуковського. Рівненський державний гуманітарний університет. <http://surl.li/thqgh>.

Студентська наукова проблемна група «Мистецький кіноклуб «Видатні музиканти світу». Рівненський державний гуманітарний університет. <http://surl.li/tjihh>.

XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра. <https://glieracademy.org/molmuz-2024/>.

References:

Zakon Ukrainy «Pro osvitu» (2024, 04.01 № 2146-VIII) [Law of Ukraine «On Education»]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].

Zakon Ukrainy «Pro vyshchu osvitu» (2023, 27.12 № 1556-VII) [Law of Ukraine «On Higher Education»]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [in Ukrainian].

Zakon Ukrainy «Pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti» (2022, 13.12 № 2834-IX) [The Law of Ukraine «On the Basic Principles of State Policy in the Field of Affirming Ukrainian National and Civil Identity»]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> [in Ukrainian].

Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy «Pro skhvalennia Stratehii utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2023–2025 rokakh» (2023, 15.12 № 1322) [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine «On the approval of the Strategy for the establishment of Ukrainian national and civic identity for the period until 2030 and the approval of the operational plan of measures for its implementation in 2023–2025» Government portal. Uriadovi portal]. Retrieved from <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-skhvalennia-stratehii-utverdzhennia-ukrainskoi-na-a1322> [in Ukrainian].

Kontseptsiia natsionalno-patriotychnoho vykhovannia v systemi osvity Ukrainy (2022, 06.06 № 527) [The concept of national-patriotic education in the education system of Ukraine]. Retrieved from <http://surl.li/ssajb> [in Ukrainian].

Stoliarchuk B.Y. (2008). Herman Zhukovskiy: kompozytor, pianist, dyryhent, pedahoh : lit.-dovid. Vyd [Herman Zhukovsky: composer, pianist, conductor, teacher] (Prokopovych T.Yu., Perenchuk T.Y. Ed.). Rivne : Vydav. O. Zen. [in Ukrainian].

Znamenni ta pamiatni daty 2023 roku : mystetsko-osvitnii dovidnyk dlia samostiinoi roboty zdobuvachiv vyshchoi osvity spetsialnosti 014 «Serednia osvita (Muzychne mystetstvo)» ta 025 «Muzychne mystetstvo»: navchalno-dovidkove vydannia (2023) [Significant and memorable dates of 2023: an artistic and educational guide for the independent work of students of higher education]. Vypusk 9. Prokopchuk V.I., Yakovenko L.P. (Comps.); Prokopchuk V. I. (Ed.). Rivne : O. Zen. [in Ukrainian].

Mukha A. (2008). Zhukovskiy Herman Leontiiovich. Ukrainska muzychna entsyklopediia. [Ukrainian musical encyclopedia]. Vol. 2, 96–97. Skrynyk H. (Ed.). Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. [in Ukrainian].

Prokopchuk V.I. (2023). Mystetska Volyn u kraieznavchykh dzherelakh: imena i doli. [Artistic Volyn in local history sources: names and fates]. *Rozvytok suchasnoi mystetsko-pedahohichnoi osvity: natsionalnyi i yevropeyskyi kontekst: monohrafiia. [Development of modern art and pedagogical education: national and European context]*, 247–281. Vovk M. (Ed.). Suchava. [in Ukrainian].

Prokopchuk V.I. (2021). Muzychne kraieznavstvo Rivnenshchyny : navchalno-metodychnyi posibnyk [Musical local history of the Rivne region]. Rivne : O. Zen. [in Ukrainian].

110 roktiv vid dnia narodzhennia Hermana Zhukovskoho – ukrainskoho kompozytora, narodnoho artysta URSS [110 years since the birth of Herman Zhukovsky – Ukrainian composer, People's Artist of the Ukrainian SSR]. *Istorychna Volyn [Historical Volyn]*. Retrieved from <https://www.istvolyn.info/post/1103> [in Ukrainian].

Herman Zhukovskiy – vydatnyi zemliak, pianist, kompozytor: hodyna – prysviata [Herman Zhukovsky – an outstanding countryman, pianist, composer: the hour is a dedication]. *Radyvylivska tsentralna biblioteka miskoi tsentralizovanoi biblioteknoi systemy [Radyvyliv central library of the city's centralized library system]*. Retrieved from https://radlib.at.ua/news/godina_prisvjata/2013-11-01-199 [in Ukrainian].

Herman Leontiiovich Zhukovskiy [Herman Leontiiovich Zhukovsky]. *Ukrainski pisni [Ukrainian songs]*. Retrieved from <https://www.pisni.org.ua/persons/777.html> [in Ukrainian].

Tsymbaliuk, Ye. (2014, 19 kvitnia). Konfiskuvaly stalinsku premiiu, ale ne talant. The Stalin Prize was confiscated, but not the talent. *Holos Ukrainy. Voice of Ukraine*. (2014, April 19). Retrieved from <http://www.golos.com.ua/article/24200> [in Ukrainian].

Zhukovskiy H. (1965). Lisovi kartyny. Siuita dlia fortepiano [Forest paintings. Suite for piano]. Kyiv : Mystetstvo. (noty). [in Ukrainian].

Zhukovskiy H. (1974). Kompozytor i teatr [Composer and theater]. *Muzyka [Music]*, 5. [in Ukrainian].

Maiboroda H. (1983). Spohady pro druha [Memories of a friend]. *Muzyka [Music]*, 5. [in Ukrainian].

Katsun Yu. (2006). Trynadtsiat – shchaslyve chyslo. Vyshov novyi dysk lehendarnoho basa – Borysa Hmyri [Thirteen is a lucky number. A new CD of the legendary bassist Boris Hmyri has been released]. *Hazeta «Den» [Day newspaper]*, 37, 07.03. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/trynadtsyat-shchaslyve-chyslo> [in Ukrainian].

Kolomiets R.H. (2021). Oleh Olzhych [Oleg Olzhych]. Kharkiv : Folio. Serii «Znameniti ukraintsi». Narodhenyi v liubovi, 10–25. [in Ukrainian].

Vseukrainskyi vidkryty konkurs molodykh vykonavtsiv ukrainskoi instrumentalnoi muzyky imeni Hermana Zhukovskoho [All-Ukrainian open competition of young performers of Ukrainian instrumental music named after Herman Zhukovsky]. *Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet [Rivne State Humanitarian University]*. Retrieved from <http://surl.li/thqgh> [in Ukrainian].

Studentska naukova problemna hrupa Mystetskyi kinoklub «Vydadni muzykanty svitu» [Student scientific problem group Art film club «Outstanding musicians of the world»]. *Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet [Rivne State Humanitarian University]*. Retrieved from <http://surl.li/tjihh> [in Ukrainian].

XXIII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Molodi muzykoznavtsi» [XXIII International Scientific and Practical Conference «Young Musicologists»]. *Kyivska munitsypalna akademiia muzyky im. R.M. Hliiera [Kyiv Municipal Academy of Music named after R.M. Gliera]*. Retrieved from <https://glieracademy.org/molmuz-2024/> [in Ukrainian].

УДК 373.24 : 784

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-15>

ТВОРЧО-РОЗВИВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОЇ ПІСНІ В ДОШКІЛЬНОМУ ВИХОВАННІ

Сварицевич Вікторія Миколаївна

магістрантка спеціальності

014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0008-5178-7532

e-mail: Vikayakovec2711@gmail.com

Сварицевич Ірина Леонтіївна

музичний керівник

Рівненського закладу дошкільної освіти № 5

ORCID ID: 0009-0007-9642-0278

e-mail: irvoytovich@ukr.net

Статтю присвячено проблемі використання сучасної дитячої пісні у творчому розвитку дошкільників. Визначено, що спів є одним із головних видів музичної діяльності, у процесі якого розкривається творчий потенціал дитини, формується її емоційний інтелект, розвиваються вокальні навички та стимулюється креативність. З'ясовано необхідність оновлення дитячого пісенного репертуару в контексті сучасних тенденцій розвитку музичної культури.

Низка наукових методів дослідження, зокрема аналізу і синтезу, порівняння, моделювання, узагальнення, дає змогу виявити особливості композиторської творчості для підростаючого покоління в умовах інтенсивного оновлення технічних засобів та реформування вітчизняної системи дошкільної освіти. Виявлено, що сучасні українські автори (М. Ведмедеря, Г. Волощак, Л. Горова, А. Комлікова, Н. Май, А. Мігай, А. Ньюкало, О. Янушкевич) у своїх творах ураховують специфіку музично-виразових засобів жанру дитячої пісні: простоту мелодичних формул, доступність і образну виразність поетичних текстів. Різноманітна тематика сучасного дитячого пісенного репертуару (родинна, патріотична, анімалістична, пейзажна, ігрова) дає змогу музичному керівникові на заняттях із дошкільнятами ефективно розвивати співочий голос, а додаткові творчі завдання (імпровізація, інсценізація, руханки, колірні малюнки) заохочують вихованців проявляти свої фантазії та уяву.

Разом із тим сучасна вокальна музика для дітей збагачена інтонаційним словником популярної естрадної пісні та здебільшого має мультимедійний інтерактивний контент. Великий вибір відеоматеріалів, фонограм, анімацій, додатків-караоке передбачає активізацію дитячого інтересу до співів та сприяє творчому самовираженню зростаючої особистості

Ключові слова: сучасна дитяча пісня, дошкільники, співочий розвиток, творчі завдання.

CREATIVE AND DEVELOPMENTAL POTENTIAL OF MODERN SONG IN PRESCHOOL EDUCATION

Viktoriia Svaritsevych

Rivne State University of the Humanities

Iryna Svaritsevych

Rivne pre-school educational institution № 5

The article is devoted to the problem of using modern children's songs in the creative development of preschoolers. It is determined that singing is one of the main types of musical activity, in the process of which the creative potential of the child is revealed, his/her emotional intelligence is formed, vocal skills are developed and creativity is stimulated. The necessity of updating children's song repertoire in the context of modern trends in the development of musical culture is clarified.

A number of scientific research methods, in particular, analysis and synthesis, comparison, modeling, and generalization, make it possible to identify the peculiarities of composing for the younger generation in the context of intensive updating of technical means and reforming of the national system of preschool edu-

cation. It has been found that contemporary Ukrainian authors (M. Vedmederya, H. Voloshchak, L. Horova, A. Komlikova, N. May, A. Migai, A. Nyukalo, O. Yanushkevych) in their works take into account the specifics of musical and expressive means of the children's song genre: simplicity of melodic formulas, accessibility and figurative expressiveness of poetic texts. The diverse themes of the contemporary children's song repertoire (family, patriotic, animalistic, landscape, game) allow the music teacher to effectively develop the singing voice in classes with preschoolers, and additional creative tasks (improvisation, staging, movements, color drawings) encourage students to show their imagination and imagination.

At the same time, modern vocal music for children is enriched with the intonation vocabulary of popular pop songs and mostly has multimedia interactive content. A wide range of videos, soundtracks, animations, and karaoke apps helps to stimulate children's interest in singing and promotes the creative expression of a growing personality.

Key words: *modern children's song, preschoolers, singing development, creative tasks.*

Постановка проблеми. Сучасна пісня є одним із найважливіших боків культурного життя суспільства, впливає на формування світогляду, емоційний стан та психофізичний розвиток дитячої особистості. Безумовно, популярність нових вокальних композицій насамперед пов'язана з можливостями їх стрімкого тиражування і транслявання у мас-медіа. Причому велика частка пісенної продукції для дорослих у виконанні зірок шоу-бізнесу нерідко входить у дитячий світ. Малеча легко підхоплює почуті з радіо чи телефіру мелодії сучасних естрадних пісень, які охоче переспіває, таким чином, накопичуючи свій музично-інтонаційний словник і на цьому матеріалі формуючи художній смак.

Разом із тим чимало сучасних композиторів присвячують свою творчість оновленню пісенного репертуару для дітей. У вокальних творах інформаційної ери охоплюється широке коло тем і образів, відповідних віковим особливостям підростаючого покоління. Важливо, що в авторських рішеннях віддзеркалюються тенденції культури сьогодення. Дитячі пісні наповнені пульсуючими ритмами й інтонаціями популярної естрадної музики, а до традиційних нотних збірок додаються студійні фонограми-мінус та відеозаписи виконання пісень із рухами. Такий формат вокальних жанрів сприяє активізації дитячого інтересу до співу та допомагає музичним керівникам вирішити низку загальнорозвивальних завдань.

Які ж особливості сучасної дитячої пісні? Чи здатна вона впливати на музично-творчий розвиток підростаючого покоління та стати невід'ємним складником дошкільної освіти? Ці питання перманентно обговорюються музичними керівниками та науковцями. Так, М. Бабенко зауважує, що сучасні пісні для дітей у стильовому рішенні орієнтуються на естрадну музику (Бабенко, 2019, с. 225). О. Іваненко стверджує, що «на творчі прояви дітей дошкільного віку в першу чергу впливають телепередачі, сучасні пісні у виконанні відомих співаків» (Іваненко, 2015, с. 67). С. Глушкова і Г. Пужай рекомендують використовувати в освітній практиці сучасний пісенний матеріал, який допомагає розвинути духовність і художній смак підростаючого покоління (Глушкова, 2016).

Аналіз досліджень. Проблематика сучасної пісенної творчості для дітей висвітлюється у музикознавчому (М. Бабенко, А. Немерко, Л. Шегда) та педагогічному (О. Заїка, О. Іваненко, М. Чернявська) аспектах. Дослідники зосереджують свою увагу на з'ясуванні жанрово-стилістичних особливостей вокальних творів, написаних українськими композиторами на початку ХХІ ст. для найменших виконавців. Водночас у теорії дошкільної освіти розглядаються питання інноваційних підходів до організації співацької діяльності дітей (М. Бабенко, Ю. Рібцун). Подальшого вивчення потребує проблема вибору та доцільності використання сучасного пісенного матеріалу на музичних заняттях у закладах дошкільної освіти, який спонукатиме дітей до творчості.

Мета статті – розкрити особливості сучасної пісенного репертуару для дітей як засобу творчого розвитку підростаючого покоління.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що дошкільне дитинство є сприятливим періодом залучення зростаючої особистості до музичного мистецтва. Ученими доведено, що найбільш доступною для дітей є пісня, яка заохочує їх до різних видів художньо-творчої діяльності: слухання, вокального виконавства з рухами, жестами, іграми, танцями тощо. Правильно підібраний музичним керівником вокальний матеріал привертає увагу дітей, розвиває вміння сприймати та аналізувати музику, формує співацькі навички, стимулює творчість.

У базовій Програмі розвитку дитини дошкільного віку «Я у світі» авторський колектив визначає: «Залежно від віку варіюється кількість пісень із різними завданнями: для слухання, музично-рухового показу, звуконаслідування, складового співу; музичних вправ; танців; музичних ігор» (Кононко, 2008, с. 84). Відповідно до положень нормативного документу, у закладах дошкільної освіти України педагогічні працівники велику увагу приділяють організації співацької діяльності дітей.

Ураховуючи вікові особливості зростаючої особистості, дуже важливим етапом є вибір пісні. Дитяча музика повинна відповідати певним критеріям і вимогам. Фахівці рекомендують доби-

рати пісні для дошкільнят із простими текстами та мелодіями в межах наявного діапазону голосу маленьких співаків та зрозумілими для них словами. Разом із тим музичному керівнику потрібно орієнтуватися не лише на вікові особливості, а й на освітні потреби дітей. Вокальні твори повинні мати образно-емоційну виразність та позитивний характер, стимулювати творче самовираження юних співаків.

Звісно, у практичній роботі закладів дошкільньої освіти залучений значний масив дитячого пісенного репертуару з дотриманням вимог ефективного й усебічного розвитку дитячої особистості. Традиційно на музичних заняттях у ЗДО використовуються український фольклор та авторські пісні. Нескладні мелодії з повторами коротких мотивів сприяють їх легкому засвоєнню і запам'ятовуванню дошкільнятами. Приваблюють маленьких виконавців яскрава образність та ігрова сюжетика поетичних текстів вокальних творів, яка слугує джерелом для здійснення креативних ідей.

Слід відзначити, що соціокультурна динаміка сьогодення вносить суттєві зміни у дитячий світ. Технічний прогрес відкриває нові можливості створення музичного матеріалу, адресованого для наймолодшої аудиторії. Нова генерація українських композиторів активно використовує у дитячій пісні сучасні технічні засоби та новітні засоби музичної виразності. Низка Інтернет-платформ (KRAY HIT.IF JUNIOR, SoundCloud, YouTube, X-minus) і мультимедійних онлайн-сервісів (Nravo Kids) сприяє відкриттю нових імен у жанрі дитячої вокальної музики. Завдяки поширенню у медіапросторі стрімко набуває популярності пісенна творчість Миколи Ведмедері, Галини Волощак, Лесі Горової, Анастасії Комлікової, Наталії Май, Алли Мігай, Алевтини Ньюкало, Ольги Янушкевич та ін. У результаті дитячі пісні сучасних авторів збагачують навчальний матеріал музичних занять у закладах дошкільньої освіти.

Безперечно, створення музики для наймолодших виконавців вимагає дотримання сучасним композитором певних норм: тематики, що відповідає віковим особливостям та інтересам дітей, мелодичної й ритмічної виразності, ігрового та освітнього аспектів. Важливо, щоб вокальний твір допомагав підростаючому поколінню пізнавати світ, стимулювати їхній усебічний розвиток і заохочувати до творчості. Отож у сучасних дитячих піснях можна знайти досить широкий спектр тематики, яка забезпечує ці завдання. Виділимо найбільш характерні групи пісенного репертуару, який використовується музичними керівниками у закладах дошкільньої освіти для оптимізації творчого розвитку вихованців.

Багато пісень присвячено порам року, аби діти зрозуміли зміни природи та насолоджувалися

яскравими сезонними явищами: зимовим снігом («Ой летять сніжинки» муз. М. Ведмедері, сл. Г. Бойка,); весняним капотінням («Крап-крап», сл. і муз. Н. Май); літньою спекою («Літо золоте», муз. О. Янушкевич, сл. М. Ясакової), осінньою палітрою відтінків листя («Осінь у лісі», сл. і муз. Н. Собко). Такі пісні не лише сприяють формуванню уявлень малечі про навколишній світ, а й добре адаптуються до реалізації творчих завдань та розвивають уяву дітей, зокрема: імітацію звуків природи (шум лісу, спів птахів, гуркіт заметілі тощо); колірні малюнки пір року (жовте листя, зелена трава та ін.).

Також у сучасних дитячих піснях широко представлена анімалістична тематика: «Іжачок» і «Жабеня», сл. і муз. А. Побужинської, «Песик», сл. Л. Савчук, муз. Н. Шевченко, «Летять лелеки», сл. І. Карауш, муз. О. Маєвської, «Жук» сл. Л. Бегун, муз. І. Білика та ін. Привабливі персонажі пісень заохочують дітей до творчого самовираження. Із великим інтересом дошкільнята відтворюють у рухах і жестах веселі пригоди мешканців живої природи, імітують їхні голоси і манеру поведінки, набувають навичок вираження власних емоцій та почуттів через пісенну образність.

Не менш важливою у дитячому пісенному репертуарі є родинна тематика, яка сприяє формуванню у підростаючого покоління сімейних цінностей і шанобливого ставлення до сімейних традицій. Сучасні вокальні композиції «Пісня про матусю» та «Наше коло, мов сім'я» (сл. і муз. Ю. Михайленко), «Рідний тато» (сл. і муз. Л. Мигородської), «Бабуся» (сл. і муз. Н. Май) ефективно впливають на розвиток емоційного зв'язку дитини з родиною і водночас спонукають до творчих проявів. Діти можуть спробувати змінити слова до пісні, вставляючи у текст імена своїх рідних; додати власний акомпанемент (на елементарних інструментах або ж плескання); інсценізувати сюжет пісні (рухи та жести, декорації); придумати вокальні імпровізації-вітання своїм батькам.

Варто відзначити, що пісенна творчість дітей є важливим підґрунтям формування національної свідомості підростаючого покоління. Тому сучасні українські композитори суттєво збагачують вокальний репертуар патріотичного змісту для зростаючої особистості. Пісні «Добрий день, матусю Україно» (муз. М. Ведмедері, сл. Н. Рубальської), «Ми маленькі українці» (сл. і муз. І. Сварицевич), «Це є Україна» (муз. О. Маєвської, сл. О. Пічугіної), «Рідні кольори» (муз. Г. Заботіної, сл. О. Пічугіної), «Козачата» (муз. М. Ведмедері, сл. О. Яворської) сприяють формуванню у дітей почуття любові до рідного краю, поваги та шани до національних героїв та історичного минулого. Разом із тим вокальні твори патріотичного спрямування здатні не лише формувати

активну життєву позицію зростаючої особистості, а й стати імпульсом для творчої ініціативи (патріотичні руханки під пісню, ігри-драматизації, малюнки з державною символікою тощо).

Загальновідомо, що дошкільне дитинство пов'язане із забавами, тому сучасні українські композитори розвивають улюблений серед дітей вокальний жанр – пісні-ігри («Гра зі сніжками», сл. і муз. Ю. Михайленко, «Руханка з дракончиком», сл. О. Пічугіної, муз. Г. Заботіної, «Зайчики на городі», сл. Я. Яковенко, муз. О. Маєвської). Окрім розваги, пісні-ігри стимулюють творчу активність юних виконавців та їх соціальну взаємодію. Виконуючи певні дії, малеча розвиває свої уяву і фантазію, виражає свої думки і почуття через персонажів пісні.

Окремо слід зазначити, що ознайомлення з новинками вокальної музики для юних співаків дає змогу виявити низку специфічних якостей сучасних пісень. Перш за все, ці твори вирізняються органічним синтезом мистецтв: поезія + музика + візуалізація. Тепер дитяча пісня постає як синтетичний художній твір, який містить у цілісному поєднанні словесний, звуковий, візуальний ряди, адже значна частина нової пісенної продукції створюється з використанням мультимедійного ресурсу. Свої творчі досягнення українські композитори презентують на власних Інтернет-сторінках (вебсайтах) в інтерактивному режимі: нотний текст, фонограма, відеозапис, анімація тощо. Це значно спрощує розповсюдження новостворених композицій серед масового споживача. Водночас для сучасних дітей є додаткова можливість займатися співом, граючись і розвиваючись.

Саме вільний доступ через Інтернет-мережі до дитячої музики дає змогу малюкам необмежено слухати, підспівувати і вивчати пісні, які їм спо-

добалися. Причому яскравий візуальний супровід до пісні – кліп із різноманітними анімаційними чи виконавськими ефектами – зацікавлює і мотивує юних співаків до творчості. Ю. Рібцун слушно зауважує, що «мобільні сервіси яскравістю свого інтерфейсу, доступністю у вигляді інтуїтивного розуміння виконання завдань забезпечують та підвищують мотивацію до навчання» (Рібцун, 2022, с. 70). Отже, візуальний ряд до пісні заохочує дітей створювати власні виконавські версії, фантазуючи з рухами, мімікою, інтонацією тощо.

Із цього цілком закономірно випливає, що на сучасному етапі використання новітніх технологій у дошкільному музичному вихованні є необхідним і доцільним. Музичний керівник нині повинен уміти конвертувати пісню з формату mp4 у формат mp3, записувати фонограму-мінус, використовувати системи-караоке тощо, адже більше шансів пробудити дитячий інтерес до творчості має сучасний пісенний матеріал, збагачений інтерактивними функціями.

Висновки. Вище викладене дає підстави стверджувати, що сучасна дитяча пісня має великий потенціал для співацького розвитку дошкільників, а також стати важливим інструментом проявів їхніх творчих здібностей. Композиторська практика початку ХХІ ст., адресована для наймолодших співаків, завдяки своїй синкретичності та інтерактивності уможливорює варіативність підходів до організації креативного музично-освітнього середовища зростання творчо-активної особистості.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у розробленні та перевірці ефективності методики творчого розвитку дошкільників засобами дитячих пісень, створених сучасними українськими композиторами.

Література:

- Бабенко М. (2019). Специфіка роботи над пісенним твором з дітьми дошкільного віку (педагогічно-виконавський аспект). Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: матеріали Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 224–225.
- Базова програма розвитку дитини дошкільного віку «Я у Світі» (2008) / ред. та упоряд. О.Л. Кононко; АПН України. Київ: Світич. 430.
- Глушкова С., Пужай Г. (2016). Пісні українських композиторів для дітей: навчальний посібник: у 2-х ч. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка. Ч. I. 150.
- Іваненко О. (2015). Особливості художньо-творчої діяльності учнів шкіл мистецтв на інтеграційних засадах. Вісник Інституту розвитку дитини. Серія «Філософія, педагогіка, психологія», 37, 65–70.
- Рібцун Ю. (2022). Мобільні застосунки як засіб логопедизації роботи з дітьми із заїканням в умовах кризових викликів сучасності. Сучасна молодь у світі інформаційних технологій: матеріали III Всеукр. наук.-практ. Інтернет-конф., 16 травня 2022 р. / за ред. Н.В. Кириченко та ін. Херсон; Кропивницький: ВС. Вишемирський, 70–74.

References:

- Babenko M. (2019). Spetsyfika roboty nad pisennym tvorom z ditmy doshkilnoho viku (pedagogichno-vykonavskyi aspekt) [Specifics of working on a song composition with preschool children (pedagogical and performing aspect)]. *Suchasnyi kulturnyi prostir u mystetstvoznavchomu dyskursi – Contemporary cultural space in art historical discourse: Proceedings of the International Conference*, (pp. 224–225). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

Kononko O.L. (Eds.). (2008). Bazova prohrama rozvytku dytyny doshkilnoho viku «Ja u Sviti» [Basic preschool child development programme “I am in the World”]. Kyiv: Svitych [in Ukrainian].

Hlushkova S.I., Puzhai H.V. (2016). Pisni ukrainskykh kompozytoriv dlia ditei [Songs by Ukrainian composers for children]. Poltava: PNPУ imeni V. H. Korolenka, part 1 [in Ukrainian].

Ivanenko O. (2015). Osoblyvosti khudozhno-tvorchoi diialnosti uchniv shkil mystetstv na intehratsiinykh zasadakh [Peculiarities of artistic and creative activity of students of art schools on an integration basis]. *Visnyk Instytutu rozvytku dytyny – Bulletin of the Institute of Child Development*. Ser.: Filozofia, pedahohika, psykholohiia. issue 37, 65–70 [in Ukrainian].

Ribtsun Yu. (2022). Mobilni zastosunky yak zasib lohopedyzatsii roboty z ditmy iz zaikanniam v umovakh kryzovykh vyklykiv suchasnosti [Mobile applications as a means of speech therapy work with children with stuttering in the context of modern crisis challenges]. N.V. Kyrychenko (Eds.), *Suchasna molod v sviti informatsiinykh tekhnolohii – Modern youth in the world of information technology: Proceedings of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference* (pp. 70–74). Kherson-Kropyvnytskyi: FOP V.S. Vyshemyrskyi [in Ukrainian].

УДК [781.22:681.84]:785

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-16>

DSP-РЕВЕРБЕРАТОР: ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН ДЛЯ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Ужинський Михайло Юрійович

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-7090-7631
e-mail: mishykas@gmail.com

Рокіщук Іван Іванович

старший викладач
кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-1686-7181
e-mail: e1rock@ukr.net

Маринін Роман Ігорович

магістрант кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-1686-7181
e-mail: romamagdich@gmail.com

У статті аналізується специфіка роботи процесора ефектів (ревербератора) для студійної і «живої» роботи, застосування його алгоритмів для практикуму в естрадній музиці. Здійснено огляд праць науковців та аудіотехнологів, присвячених особливостям роботи звукорежисера з класичним цифровим стереопроектором та інноваційними технологіями щодо створення нових звукових бібліотек. Указано на особливе місце реверберації як невід'ємного компонента в музичному мистецтві, підкреслено важливість і значимість звукового дизайну вокалу та музичних інструментів у сценічно-концертній роботі. Детально розглянуто стандарти ревербів, ділеїв та ефектів модуляції, забезпечення їх маршрутизації та конфігурації, показано гнучкий алгоритм моделювання «ефектів приміщення» для музичних програм.

Оглянуто історичний розвиток музично-звукового компоненту, де застосовували реверберацію для збагачення звучання творчих колективів як на сцені, так і в студії звукозапису, – від створення штучних акустичних звукових середовищ до представлення у 1978 р. лінійки продуктів Reverb на AES Convention фірмою Lexicon, які вважалися першими комерційними життєздатними системами цифрового реверба у світовій аудіоіндустрії. Констатовано, що становлення професійного DSP (Digital Signal Processor) стереопроектора відбувалося у тісному зв'язку з митцями від музичного мистецтва, що становило специфічні риси звукового забарвлення співочих голосів та музичних інструментів. В українській сценічній практиці протягом довгого часу відбувалося формування засад культурно-мистецьких дійств, де реверберація виконує не лише ілюстративну функцію, а стає важливим засобом характеристики вокальних номерів та інструментальних композицій, збагачуючи можливості звукорежисерських практик як на сценічному майданчику, так і в електронній студії звукозапису.

Основні аспекти використання звукотехнічних засобів проілюстровано прикладами із сучасної звукорежисерської практики. Зазначено, що інноваційні DSP-ревербератори інспірували пошуки нових виражальних засобів і прийомів у музично-звуковому компоненті естрадної музики, актуальних для сьогоденного музичного мистецтва.

Ключові слова: штучна реверберація, інноваційні технології, звукова картина.

DSP-REVERB: SOUND DESIGN FOR POPULAR MUSIC

Mykhailo Uzhynskyi

Rivne State University of the Humanities

Ivan Rokishchuk

Rivne State University of the Humanities

Roman Marynin

Rivne State University of the Humanities

The article analyzes the specifics of the effects processor (reverb unit) operation for studio and live work, applying its algorithms to practice in pop music. A review of works by scientists and audio technologists dedicated to the peculiarities of sound director's work with a classical digital stereo processor and innovative technologies for creating new sound libraries has been conducted. The special role of reverbation as an integral component in musical art is indicated, emphasizing the importance and significance of vocal and musical instrument sound design in stage and concert work. A detailed examination of reverb standards, delays, and modulation effects has been undertaken, ensuring their routing and configuration, demonstrating a flexible algorithm for modeling «room effects» for musical applications.

The historical development of the musical-sound component has been reviewed, where reverbation was applied to enrich the sound of creative ensembles both on stage and in the recording studio, from the creation of artificial acoustic environments to the introduction in 1978 of the Reverb product line at the AES Convention by «Lexicon», which were considered the first commercially viable digital reverbation systems in the global audio industry. It is noted that the development of professional DSP (Digital Signal Processor) occurred in close connection with artists from the musical arts, which shaped the specific characteristics of sound coloring for singing voices and musical instruments. For a long time, Ukrainian stage practice has been shaping the foundations of cultural and artistic performances, where reverberation performs not only an illustrative function but also becomes an important means of characterizing vocal performances and instrumental compositions.

The main aspects of the use of sound equipment are illustrated with examples from modern sound directing practice. It is noted that innovative DSP reverb units inspired the search for new means of expression and techniques in the musical and sound component of pop music, relevant for contemporary musical art.

Key words: artificial reverb, innovative technology, sound picture.

Постановка проблеми. Велика кількість спеціалізованих музичних магазинів пропонує широкий вибір аудіопродукції. Придбання необхідного звукотехнічного обладнання перестало бути проблемою, це сприяло зростанню великої кількості студій, прокатних фірм аудіотехнічних засобів. Зі звуком почала працювати велика кількість аматорів, не маючи достатньо практики та погано знаючи тонкощі роботи звукорежисера й особливо специфіку роботи з процесорами ефектів, здебільшого повторюючи на примітивному рівні технічні прийоми з арсеналу професіоналів. У статті запропоновано специфіку та методи застосування DSP-ревербератора в естрадній музиці, які було сформовано на власному педагогічному досвіді і багаторічній роботі звукорежисером.

Аналіз досліджень. Здійснено огляд праць, присвячених особливостям роботи практикуючих звукорежисерів та аудіотехнологів, а також науковців, які вивчали генезу мистецьких технологій для концертної та студійної роботи. Указано на значне місце реверберації/ефект-процесорів як одного з важливих складників в естрадній музиці. Підкреслено особливості створення звукового образу за допомогою DSP-ревербераторів, детально розглянуто їхні

основні складники: музичний, техніко-технологічний. Основу дослідів підготовки запропонованої роботи становили праці: з практичної аудіотехнології українських звукорежисерів (Н. Домбругової, В. Дьяченка, Є. Куца, В. Папченка, Л. Рязанцева та ін.) та зарубіжних (Дж. Абеля, В. Валімакі, С. Кантоніка, А. Рейлі, Д. Смітча та ін.); способів і методів застосування вербально-аудіального компонента в естрадній музиці (Н. Белявіна, О. Бут, А. Мороз, Д. Паркер, Д. Фрей та ін.); акустики приміщень і ревербераційні процеси в них (С. Бильчинський, М. Гарбузов, В. Кнудсен, С. Корсунський, О. Кравченко та ін.).

Вітчизняні та зарубіжні науковці зробили вагомий внесок у вирішення питань дуалізму мистецтва й технологій, висвітлили доцільність застосування ефект-алгоритмів обробки звукового тракту для вокальних та інструментальних творів. Однак досі не розробленими залишаються питання ролі процесорів-ревербераторів у музичному мистецтві, їх технічний спектр можливостей щодо повного практичного застосування у студіях звукозапису та концертній практиці.

Мета статті – проаналізувати і висвітлити можливості та роботу DSP-ревербератора для естрадної музики.

Виклад основного матеріалу. Характерною особливістю сучасного культурно-мистецького простору є взаємопроникнення мистецтва, техніки й технологій. Розвиток мистецьких технологій змінив не лише звуковий образ світу, а й інспірував появу нових професій, серед яких ключове значення має звукорежисуря як спеціальність, що органічно поєднує технічний, технологічний та мистецький компоненти. Звукорежисуря є невід'ємним складником театрального, музичного, хореографічного, циркового, естрадного мистецтва, кінематографа і телебачення. У кожному з мистецьких видів вона має свою специфіку, але виконує те ж саме завдання – за допомогою технічних засобів створює цілісний художньо-звуковий образ.

За останні роки технології у галузі створення просторово-часових ефектів значно вдосконалилися: стерео-ревербератори, цифрові процесори ефектів високої розподільної здатності, суміш спадщини та інновацій – це подвійні стерео/surround-ревербератори для студійної і «живої» роботи, plug-in (плагіни) для комп'ютерних програм; можна сміливо говорити про значний прорив у цій сфері. Цим прогресом користувачі передусім зобов'язані науковим дослідженням з акустики й психоакустики, розробкам сучасних методів синтезу звукового простору і створенню нових алгоритмів *штучної реверберації*.

Штучною реверберацією називають ревербераційний сигнал, уведений у звуковий цикл під час передачі його електроакустичним трактом, при цьому відповідний ефект створюється не за рахунок впливу акустичних властивостей самого приміщення, а за рахунок спеціалізованого приладу – *процесора ефектів*, котрий підключається до системи звукопередачі/звуківідтворення.

Процесор ефектів – програмний або апаратний блок, побудований на використанні DSP (Digital Signal Processor), який слугує для накладання на сигнал звукових ефектів. *Реверберація* (від лат. re-verberatus – повторний удар) – процес продовження звучання після закінчення звукового імпульсу або коливання завдяки віддзеркаленням звукових хвиль від поверхні. Ранні віддзеркалення – це ті, що один раз відбилися від стін приміщення і дійшли до слухача. Пізні віддзеркалення – це ті, що багато разів відбилися від різних стін і дійшли до слухача, з'єднавшись в одне суцільне плавне затухаюче післязвуччя, створивши так званий «ревербераційний хвіст» (Фрей, 2015. с. 32). Можливість найбільш точно відтворити цей процес щільним електронними засобами і відрізняє звучання високоякісних процесорів ефектів від бюджетних (дешевих).

Принцип отримання штучної реверберації полягає у тому, що сигнал від джерела звуку після підсилення подається на процесор, де створю-

ється послідовність його повторень, які помірно зменшуються протягом часу. Отриманий на виході складний ревербераційний сигнал «підмішується» у звукотехнічний тракт до основного сигналу з достатньо помірним рівнем, чим і створює відповідний звуковий ефект.

Використання штучної реверберації є складовою частиною загальної обробки сигналу під час звуківідтворення співочих голосів, музики, художнього читання, театральних шумів. Цей вид обробки може диктуватися як технічними умовами, так і художньо-естетичними завданнями звукового тракту.

Штучну реверберацію використовують під час проведення будь-яких мистецьких заходів, коли не вдається за допомогою тільки розташування мікрофонів і регулювання їх рівнів створити необхідне співвідношення між умовно звуковою *лункістю* (якість звучання, яка відчувається суб'єктивно) і чіткістю звучання. Особливо це необхідно, коли озвучення проходить у приміщенні з незадовільною акустикою або недостатнім складом виконавців об'єму залу. У таких випадках мікрофони вимушено встановлюються достатньо близько до артистів, унаслідок чого звучання колективу виходить дуже «сухим», без відчуття «повітря» простору (Омельченко, 2014).

Під час концертного виступу вокаліста або сольного інструмента, у разі коли він «тоне» у звучанні супроводу ансамблю (акомпанементу), відповідний алгоритм на процесорі ефектів може допомогти створити потрібне акустичне забарвлення голосу чи інструменту. Також за допомогою штучної реверберації можна створити ефект наближення і віддалення джерела звуку (музичний інструмент, група інструментів, співочі голоси тощо), тоді як саме джерело надходження звуку буде залишатися нерухомим відносно мікрофону. Для цього, як уже згадувалося, до прямого звуку, який надходить, додають у достатній кількості ревербераційний сигнал, створюючи тим самим ілюзію зміни акустичного співвідношення та враження переміни *звукового плану*. У такий спосіб під час близького розташування мідних чи ударних інструментів біля мікрофонів за допомогою потрібної програми процесора ефектів можна дещо «відсунути» їх углиб *звукової картини*.

Можливість для звукорежисера під час роботи у будь-якому мистецькому заході змінити програми реверберації має приблизно таке ж значення, як для піаніста використання під час гри правої педалі. У разі коли це зумовлено художніми особливостями звуківідтворення, штучною реверберацією можна збільшити злиття звучання окремих груп інструментів, а також коректувати недостатність акустики приміщення.

Використання просторових ефектів для створення різних звукових планів має таку ж характерну

особливість, як і за ілюзії «дальнього плану», коли може зберегтися чіткість звучання окремих груп джерел звуку та їх тембральне забарвлення, характерне для «близьких планів». Ця суперечливість від враження звукових планів за використання штучної реверберації є однією з причин, чому під час озвучення симфонічної, оперної та камерної музики алгоритми процесора ефектів використовуються вкрай коректно (Маковій, 2013).

Якщо для класичної і сучасної симфонічної музики критерієм є принцип єдності звукової перспективи, то для естрадної, джазової музики, навпаки, «акустична багатоплановість» і різна фонічна трактовка звучання окремих груп виконавців використовуються під час звукопередачі як одне з важливих виразних засобів. Жодних конкретних правил застосування штучної реверберації під час озвучення музики цього жанру не існує. Прийоми і засоби звуковідтворення визначаються, з одного боку, характером музичного твору та виконавськими можливостями самого ансамблю, з іншого – технічними можливостями, а також досвідом та музичним і художньо-естетичним смаком самого звукорежисера.

Як правило, ритмічна група естрадного ансамблю передається сухо, чітко, без реверберації. Якщо такі інструменти цієї групи, як рояль, електрична гітара/акустична гітара, виконують сольні партії, то їх звучання нерідко обробляють спеціально підготовленою програмою з процесора ефектів. Перед поверненням цих інструментів до ритмічної функції сигнал процесора відразу відключають (bypass), тому що при невеликому спізненні чіткість передачі ритму буде недотримана. Мелодичну групу досить часто підзвучують із відносно великим рівнем реверберації; бас намагаються передати з мінімальним рівнем реверберації, а то й зовсім без неї. Такі функції, як підголоски, імітація, фігурація, виконані тими чи іншими інструментами, відтворюють/записують із різними просторово-часовими ефектами залежно від сюжету.

До штучної реверберації звертаються для покращення й підкреслення художньої виразності мови, співу, звучання окремих музичних інструментів. Під час побудови високої теситури в деяких інструментів звук стає «жорстким», неприємним для слуху. Для прикладу, у флейти у високому регістрі звук скоріше нагадує чистий тон звучання генератора, ніж музичний інструмент. Після обробки звук цього інструмента може стати гарним і на найвищих нотах. Подання реверберації у канали мікшерного пульта, де скрипки підзвучуються інструментальними мікрофонами (Маковій, 2013), робить їх звучання «повітряним», а висхідний пасаж струнних із додаванням збільшення рівня штучної реверберації створює ефект враження звуку, який лине в простір.

У разі застосування штучної реверберації під час озвучення вокалістів, окремого інструмента чи групи інструментів оптимального художнього ефекту досягають завдяки різному значенню часу реверберації та рівня ревербераційного складника у загальному сигналі. Якщо дуже великий рівень реверберації, чіткість мелодійного малюнку і гострота звукової атаки скрипок помітно «завуальовуються», а занадто малий рівень веде до зниження ефективності, «святковості» їх звучання. Під час звукопідсилення жанрової, ліричної пісні, музичного фольклору, романсів рівень реверберації може бути мінімальним, а під час естрадної музики, навпаки, він може бути суттєво збільшеним.

Потрібно відзначити, що для повільної музики час реверберації може бути збільшеним, а для швидких темпів він повинен бути зменшеним. Рівень по часу можна вибрати (орієнтовно), керуючись розміщеними в багатьох партитурах метрономічними даними, котрі визначають темп музики. У сучасному драматичному театрі ефекти можуть застосовуватися для вирішення найрізноманітніших завдань. Одним із засобів виразності в театральній постановці є використання інноваційної технологічної платформи, яка поєднує реверберацію з новим алгоритмом програмного забезпечення технологій моделювання звуку й створення акустичного оточення.

Використання процесорів ефектів в естрадній музиці можна звести до таких основних видів: *ефекти трансформації частот* (pitch control, chorus, flanger, detune, phaser, vibrato, tremolo/pan, rotary та ін.) – застосовуються найчастіше для створення казкових персонажів у дитячих спектаклях та інших постановках з елементами містики; *ефект панорами* – для створення ілюзії переміщення джерела звуку або його точної локалізації зліва направо або навпаки; *ефекти реверберації* (reverbs, delays, rooms, halls, chambers, plates, ambience, wild spaces, post та ін.) – трапляються майже в кожному концертному номері, а також у студійній практиці (Куш, 2013).

Під час роботи на радіомовлення, озвучення, запису радіоспектаклю/студентської радіогазети часто виникає потреба підкреслити акустичну атмосферу того чи іншого місця дії (великого залу, міського майдану, гірської ущелини тощо). Для цього під час відтворення/запису мови, шумів, співу і музики також використовують потрібні (попередньо сформовані) програми процесора ефектів. Слід пам'ятати, що у радіоспектаклі цей ефект може мати не лише характер зовнішнього оформлення, а й використовуватись як засіб збільшення драматичного дійства. Відповідне враження на глядача/слухача створює шепіт, озвучений/записаний із великим часом реверберації. На тлі музики з реверберацією спостерігається більш детальна розбірливість мови, ніж під

час накладання мови на музику без реверберації. Однак надмірне її збільшення може погіршити чіткість звучання окремих реплік, монологу чи діалогу; чим більший час реверберації, тим менш розбірливою стає мова.

Використовуючи під час відтворення і запису штучну реверберацію, слід пам'ятати, що її ефект стає менш помітним зі зменшенням рівня гучності (волюму). У тому разі, коли передбачено відтворення фонограми з меншим звуком, рівень реверберації повинен бути відносно великим, і навпаки, під час відтворення фонограм із великою гучністю її ефект буде помітний за малого рівня. Вибір програми на DSP-процесорі, установлення часу і ступеня реверберації при електроакустичному тракці або запису різних за жанром дійств залежить від розуміння кінцевого завдання виступу чи звукозапису (Канторік, 2014).

Підбір і застосування будь-яких пресет-програм (заводських установок), за відсутності належних, на процесорі ефектів у момент безпосередньо запису не завжди доцільний. Краще це зробити в період «зведення» звукового матеріалу, коли є можливість підібрати й запрограмувати найвдаліший варіант запису, не затримуючи виконавця. Бажано повною мірою використовувати штучну реверберацію під час студійної роботи над музичними фонограмами. За відсутності потрекового багатоканального запису використовується тільки стерео/моноваріант, можливості застосування просторового ефекту вкрай обмежені, тому що обробці піддається весь звуковий тракт, що далеко не завжди буває виправданим із художнього погляду.

Основні *типи алгоритмів* являють собою декілька видів реверберації приміщень, емуляції, тобто імітації листового (plate), пружинного (spring) і стрічкового (tap, tap delay) ревербераторів. А далі у цифрових ревербераторах фірма – виробник власних алгоритмів (presset) і користувачі (user) формують свої набори звучання шляхом багатьох варіацій параметрів, котрі входять у ці алгоритми (Рейлі, 2017). Якщо стандартних алгоритмів недостатньо, тоді з'єднують разом різні інші типи для отримання більшої кількості комбінованих звучань та ефектів. Фірми-виробники в рекламних цілях указують у технічних паспортах велику кількість (сотні) видів реверберації, у реальній практичній роботі задіяно їх близько п'яти.

Основні *типи реверберації*. *Halls* – програми цієї групи призначені для емуляції різних концертних залів і великих природних акустичних просторів. Використовуються для різних завдань і особливо добре підходять для обробки оркестрової музики. *Rooms* – ці програми призначені для емуляції кімнат і невеликих природних акустичних просторів. Застосовуються для завдань пост-

продакшин, а також для «додавання простору» сольним інструментам у музичному міксі. *Plates* – у цій групі зібрані алгоритми, які емулюють характеристики аналогових листових ревербераторів. Особливо добре підходять для багатотрекового запису і «живих» виступів. *Ambience* – програми цієї групи «додають простір» там, де немає потреби на додаткову реверберацію. Використовуються для завдань пост-продакшин, а також додають «повітря» для вокалу і сольних інструментів. *Spaces* – програми цієї групи призначені для «відтворення» «відкритого рельєфу» як маленьких, так і дуже великих акустичних просторів, а також для звуків, які не існують у природі, для створення спеціальних ефектів. *Chambers* – емуляція характеристик класичної акустичної камери. Добре підходять для акустичних інструментів, барабанів і камерної музики.

Існують ефекти *фазової обробки*: *хорус* (chorus), *фленджер* (flange), *фейзер* (phase) та ефекти *звуквисотної обробки*: *октавер*, *гармонайзер* і *pitch shifter*. Усі вони специфічного характеру і використовуються суто індивідуально (Валімакі, 2012, с. 1423–1429).

Штучні ревербератори можуть бути як моно-, так і стереофонічними. В «істинних стереофонічних» ревербераторах (true reverb) працюють два незалежні процесори для лівого і правого каналів окремо. В інших стереосигнал реверберації формується на основі вхідного монофонічного сигналу, тому всі стереоефекти в таких процесорах – псевдо-стереофонічні. Режимми проходження сигналу в процесорах ефектів дуже різноманітні: Serial, Parallel Dual, Mono Linked, Dual Input (Split), Preset Glide.

Технічно сучасним і прогресивним (до недавнього часу) видом штучної реверберації є *конволюційна реверберація*, основана на використанні алгоритму Convolution з імпульсним відлунням приміщення (Рейлі, 2017). Програмні моделі могли завантажувати у вигляді спеціалізованих файлів. У мережі Internet почали з'являтися бібліотеки імпульсів, а також ревербераційні імпульси реальних приміщень, отримані від різних стаціонарних приладів провідних компаній із виробництва професійних процесорів ефектів: Lexicon, TC Electronic, DigiTech та ін.

Висновки. Незважаючи на високий технічний прогрес у галузі звукових технологій, рівень вихідного аудіоматеріалу все одно залежить від звукорежисера. Жоден програмний процесор ефектів, номінований престижною міжнародною премією MIPA (Musikmesse International Press Award), не може замінити людини та її творчих можливостей! Сьогодні звукорежисер, використовуючи у своїй роботі DSP-ревербератор, який полегшує його роботу над звуковим матеріалом і спонукає до створення нових звукових образів,

є частіше звуковим дизайнером і спроможний бути не менш вагомим особою сценічного дійства нарівні з продюсером чи концертним режисером. Творча робота потребує від нього належного прискіпливого й критичного ставлення до неї на всіх етапах мистецького проєкту, а він, своєю чергою, передбачає базис практичної роботи й технічні знання, розуміння музики та наявність художньо-естетичного смаку.

У ХХ ст. мистецькі технології змінили форми буття одного з найдавніших видів мистецтв – музичного, яке справедливо вважають згустком вокальних та інструментальних формацій. Якщо у ХІХ – першій половині ХХ ст. центральною фігурою у створенні аудіального компоненту сценічних концертів був диригент або хормейстер, то сьогодні формування аудіоряду є переважною звукоорежи-

сера. Фундаментом для музично-звукової концепції естрадно-розважального дійства, як раніше, так і сьогодні, є її композиційно-музична основа та сценарний задум режисера-постановника. Однак сьогодні у процесі створення аудіального складника естрадних концертів (та багатьох інших заходів) особливого значення набуває звукотехнічна основа. І подальші перспективні розроблення інноваційних аудіотехнологій тільки збагатять культурно-мистецький захід своєю яскравістю та індивідуальністю, і нові звукові бібліотеки процесора ефектів для живого звуку (а також студійної роботи) виведуть на новий, більш професійний рівень концертні номери за участю солістів-вокалістів, хорових колективів, інструментальних ансамблів та оркестрів тощо, а також стануть більш привабливими для слухача.

Література:

- Fry D. (2015). *Live Sound Mixing Techniques: The Essential Guide to Mixing Live Audio*. Roztralia Productions, 176 p.
- Омельченко Т.А. (2014). До 90-річчя від дня народження Леоніда Анатолійовича Бильчинського: маестро звука. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 1 (22), 109–114.
- Маковій Т.О. (2013). Творча та педагогічна діяльність вітчизняних звукоорежисерів (на прикладі творчості заслуженого працівника культури України звукоорежисера Леоніда Мороза) : дип. робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр». Київ: НАКККиМ, 129.
- Куш С.В. (2013). Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 200.
- Kantorik S. (2014). *Convolution reverb & impulse responses*. Capstone Projects and Master's Theses, 365 p.
- Reilly A., and McGrath D. (2017). *Convolution processing for realistic reverberation*. Audio Engineering Society Convention 98. Audio Engineering Society, 966–979.
- Valimaki V., Parker J., Savioja L., Smith J., Abel J. (2012). Fifty Years of Artificial Reverberation. in *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 20, 5, 1421–1448.

References:

- Fry D. (2015). *Live Sound Mixing Techniques: The Essential Guide to Mixing Live Audio*. Roztralia Productions.
- Omel'chenko T.A. (2014). Do 90-richchya vid dnya narodzhennya Leonida Anatolijovy'cha By'l'chy'ns'kogo: maestro zvuka. *Chasopy's Nacional'noyi muzy'chnoyi akademiyi Ukrayiny' imeni P. I. Chajkovs'kogo: nauk. zhurn. # 1 (22)*. S. 109–114 [in Ukrainian].
- Makoviyi T.O. (2013). Creative and pedagogical activity of domestic sound engineers (on the example of the work of the honored worker of culture of Ukraine, sound engineer Leonid Moroz): diploma. work on obtaining the educational and qualification level «Master». Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Kushch Y.V. (2013). *Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiinyi faktor muzychnoi kultury XX – pochatku XXI stolit*. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Kantorik S. (2014). *Convolution reverb & impulse responses*. Capstone Projects and Masters Theses.
- Reilly A., McGrath D. (2017). *Convolution processing for realistic reverberation*. Audio Engineering Society Convention 98. Audio Engineering Society.
- Valimaki V., Parker J., Savioja L., Smith J., Abel J. (2012). Fifty Years of Artificial Reverberation. in *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*.

УДК 784:378

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-17>

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА І ДИНАМІКА

Фарина Наталія Петрівна

народна артистка України, професор,
професор кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-6822-5490
e-mail: natilafarina@gmail.com

Івченко Галина Андріївна

заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0008-1496-4077
e-mail: givchenko1962@ukr.net

Статтю присвячено розгляду регіональних особливостей становлення і розвитку вокальної освіти як складової частини професійної підготовки майбутніх фахівців музично-виконавського та музично-педагогічного профілю. Застосування джерелознавчого, історико-культурного, аналітичного, компаративного методів дослідження дало змогу висвітлити організаційні та методичні засади викладацької діяльності педагогів-вокалістів у вищих навчальних закладах Рівного.

Виявлено вплив львівської вокальної школи на формування системи навчання співу у Рівненському педагогічному інституті та Рівненському інституті культури. Оцінено внесок репрезентантів традицій галицької вокальної педагогіки Н. Сафронової та К. Маслій у музично-освітню та концертно-виконавську практику Рівненщини другої половини ХХ ст. Визначено сучасні вектори вокальної підготовки здобувачів вищої освіти в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету як віддзеркалення реалій розвитку музичного мистецтва. У даний період реалізуються освітньо-професійні програми, які забезпечують оволодіння студентами технікою академічного, народного, естрадного вокалу.

Акцентовано на оновленні змісту та форм навчання співу в контексті динаміки соціокультурних змін в Україні. Наголошено на універсалізації сучасного вокального виконавства, яка спонукає викладачів використовувати у навчанні співу інноваційні методики різнобічного розвитку співочого голосу творчої особистості. Професіоналізації вокального мистецтва Рівненщини сприяє проведення Міжнародного фестивалю-конкурсу «Буриштиніві солоспіви», який створює можливості для обміну науково-методичного досвіду педагогів та вдосконалення виконавської майстерності молодих співаків.

Ключові слова: вокальна педагогіка, музична регіоналістика, мистецько-освітні практики, професійний профіль, співаки.

VOCAL TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS: REGIONAL SPECIFICITY AND DYNAMICS

Natalia Faryna

Rivne State University of the Humanities

Galina Ivchenko

Rivne State University of the Humanities

The article is devoted to the consideration of regional peculiarities of formation and development of vocal education as a component of professional training of future specialists in music performance and music pedagogy. The use of source, historical, cultural, analytical, and comparative research methods allowed us to highlight the organisational and methodological foundations of teaching vocal teachers in higher education institutions of Rivne.

The influence of the Lviv vocal school on the formation of the system of singing education at the Rivne Pedagogical Institute and the Rivne Institute of Culture is revealed. The contribution of the representa-

tives of the traditions of Galician vocal pedagogy N. Safronova and K. Masliy to the music education and concert and performance practice of Rivne region in the second half of the twentieth century is evaluated. The article identifies modern vectors of vocal training of higher education students at the Institute of Arts of Rivne State University of the Humanities as a reflection of the realities of musical art development. At present, educational and professional programmes are being implemented to ensure that students master the techniques of academic, folk, and pop vocals.

The emphasis is placed on updating the content and forms of singing teaching in the context of the dynamics of socio-cultural changes in Ukraine. The article emphasises the universalisation of modern vocal performance, which encourages teachers to use innovative methods of comprehensive development of the singing voice of a creative personality in teaching singing. The professionalisation of vocal art in Rivne region is facilitated by the International Festival-Competition "Amber Solo Singing", which creates opportunities for the exchange of scientific and methodological experience of teachers and improvement of the performing skills of young singers.

Key words: *vocal pedagogy, musical regionalism, artistic and educational practices, professional profile, singers.*

Постановка проблеми. Модернізація вищої мистецької освіти в Україні детермінує перманентний пошук нових технологій навчання, удосконалення і збагачення освітнього процесу, орієнтованого на підготовку соціально активного та конкурентоспроможного фахівця. Моніторинг ринку праці майбутніх музикантів-виконавців, урахування пропозицій стейкхолдерів засвідчують потребу комплексного залучення до процесу професійної підготовки здобувачів освіти регіонального науково-методичного досвіду. Причому, звернення до виконавсько-педагогічних напрацювань локального рівня та їх використання у навчальній діяльності забезпечать оригінальність освітньої програми, яка реалізується у виші, додасть їй унікальності порівняно з визначеним державним професійним стандартом.

Слід відзначити, що нині у вітчизняних закладах вищої освіти мистецького профілю нагромаджений значний регіональний матеріал професійної підготовки майбутніх співаків. Українська вокальна педагогіка, яка тривалий період опиралася на іноземні традиції навчання співу, сьогодні активно адаптує локальні досягнення національної виконавської школи. За спостереженням Ф. Мустафаєва, в Україні сьогодні функціонує декілька регіональних освітніх осередків, які утворюють єдину національну вокально-педагогічну школу, кожен з яких вартий окремого вивчення та осмислення (Мустафаєв 2019, с. 167–168).

Аналіз досліджень. Проблематика краєзнавчого чинника у вокальній педагогіці багатоаспектно розглядається у працях В. Антонюк, М. Жишкович, А. Кулієвої, О. Небоги та ін. Учені передусім концентрують увагу навколо діяльності освітніх інституцій, які забезпечують збереження і розвиток місцевих співочих традицій. Ф. Мустафаєв засвідчує, що багатий фактологічний матеріал містять місцеві видання, присвячені розгляду культури регіону та головним освітнім осередкам підготовки вокалістів (Мустафаєв 2019, с. 168). Передусім це музичні академії Києва, Львова, Одеси, Харкова, Дніпра.

Разом із тим, як підтверджують сучасні дослідження музичної регіоналістики, українська професійна вокальна школа вбирає розмаїття мистецько-освітніх практик самотутніх соціолокусів країни. Так, становленню і розвитку ніжинської вокальної школи, на думку О. Кавунник, сприяє науково-методична, педагогічна на концертно-виконавська діяльність професорсько-викладацького колективу факультету культури і мистецтв Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя (Кавунник, 2014, с. 188). З огляду на динаміку розвитку музичного та освітнього життя в різних населених пунктах України, виникає потреба виокремлення і поглибленого аналізу регіональних здобутків професійного навчання співу.

Мета статті – спроба висвітлити деякі аспекти педагогічно-творчих здобутків у царині професіоналізації вокальної освіти Рівного, які віддзеркалюють динаміку розвитку мистецтва співу ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. На думку В. Антонюк, історичні підвалини становлення вокальної освіти в Рівному пов'язані з приватною школою Е. Ольшевської, яка у 1840-х роках навчала сольному співу мешканців міста, охочих опанувати зарубіжні техніки володіння своїм голосом (Антонюк, 1999, с. 18). Слід відзначити, що приватна вокально-педагогічна діяльність була поширена на Волині тривалий час.

Перший вищий навчальний заклад у Рівному, який сприяв професійному зростанню співаків, був відкритий у 1940 р. як державний учительський інститут. У 1953 р. його реорганізували у державний педагогічний інститут. Фактично з другої половини ХХ ст. в обласному центрі на базі двох професійних державних освітніх закладів – педагогічного інституту ім. Д. Мануїльського (з 1967 р.) та інституту культури (з 1979 р.) – здійснювалася підготовка кадрів у царині вокального виконавства.

Варто наголосити, що в указаних закладах навчання співу було лише складовою частиною формування фахівців у галузі освіти та культури.

Так, на музично-педагогічному факультеті Рівненського педагогічного інституту ім. Д. Мануїльського реалізовувався навчальний план за спеціалізацію «учитель музики та співів». Натомість Рівненський інститут культури готував фахівців кваліфікації «керівник самодіяльного хорового колективу». Незважаючи на різні профілі професійної підготовки, освітня діяльність рівненських вищих учбових закладів у другій половині ХХ ст. сформувала міцний фундамент для розвитку вокального мистецтва в краї та стала вагомим осередком навчання співу.

Зокрема, гордістю факультету музичного мистецтва Рівненського інституту культури є відомі співаки – народні артисти України Василь Чепелюк, Василь Зінкевич, Алла Попова та ін. Серед випускників музично-педагогічного факультету Рівненського педагогічного інституту, які пов'язали своє життя з вокальним виконавством і досягли значних творчих результатів, слід назвати народних артистів України Наталію Свободу, Ольгу Чубареву, Миколу Гнатюка та ін. Успішну кар'єру оперної і концертно-камерної співачки зробила у Польщі Ольга Пасічник. Важливо, що перші кроки у вокальному мистецтві нинішня солістка Варшавської камерної опери ім. В.А. Моцарта здійснила в класі професорки Надії Петрівни Сафронової (Данканич, 2014, с. 147).

Власне, з іменем проф. Н. П. Сафронової у Рівному пов'язано багато фактів з історії розвитку професійного вокального мистецтва краю. Г. Данканич зазначає: «Значною подією в м. Рівне стала постановка опери М. Лисенка «Ноктюрн» (1972 рік). Оперу було поставлено силами студентів. Ініціатором і режисером постановки стала Н. Сафронова, вона ж виконала в опері одну з головних партій» (Данканич, 2014, с. 148). Також професорка організувала у Рівному конкурс вокалістів імені М.В. Лисенка, який відбувся у 1975 р. Вона постійно залучала талановиту студентську молодь до участі у концертах і тематичних музичних програмах. До речі, викладацькою діяльністю Н. Сафронова займалася впродовж 1966–1993 рр. у двох вищих навчальних закладах Рівного – педагогічному інституті та інституті культури.

Необхідно зазначити, що завдяки Н. П. Сафроновій було налагоджено тісну співпрацю з викладачами Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Саме у цьому навчальному закладі Надія Петрівна опанувала секрети вокального виконавства впродовж 1956–1964 рр. Від своєї наставниці Одарки Бандрівської вона перейняла методичні засади львівської вокальної школи.

Слід нагадати, що в Галицькому регіоні навчання академічному співу набуло системного характеру завдяки педагогічній діяльності Валерія Висоцького, Олександра Мишуги, Соломії Крушельницької. Серед важливих настанов львів-

ських педагогів-вокалістів слід назвати, передусім, використання у навчанні співу українського репертуару: народно-пісенних зразків та творів вітчизняних композиторів. Цю лінію продовжила О. Бандрівська, яка доводилася племінницею і ученицею славетної С. Крушельницької. Тож цілком закономірно, що Н. Сафронова успадкувала від О. Бандрівської вокально-педагогічні традиції львівської школи і творчо розвинула їх у Рівному.

Цінно, що рівненські студенти долучалися до концертних заходів, у яких безпосередньо брала участь видатна представниця галицької музичної культури Одарка Бандрівська. Так, у 1973 р. вона виступила у Рівному на концерті до 100-річчя зі дня народження Соломії Крушельницької, який організувала Н. Сафронова (Данканич, 2014, с. 148). Знаково, що в концертній програмі виконувалися твори з репертуару славетної співачки, зокрема українські народні пісні. Таким чином, розвиваючи львівські вокально-педагогічні традиції, Н. П. Сафронова сприяла утвердженню професійних норм навчання академічному співу в Рівному та доклала чимало зусиль для популяризації українського вокального мистецтва в краї.

Варто додати, що львівські традиції вокальної педагогіки рівненським студентам прищеплювала ще одна випускниця класу проф. О. Бандрівської – Катерина Маслій. Її викладацька робота також була пов'язана із двома інститутами Рівного, де здійснювалася підготовка майбутніх фахівців у галузі музичної культури та освіти. Науково-методичні праці К. С. Маслій суттєво збагатили фонд навчальної літератури, який використовується у сучасній музичній освіті. Зокрема, навчальний посібник «Виховання голосу співака» К. Маслій міцно закріпився у практиці підготовки молодих співаків. Універсальність добірки вокальних вправ (Маслій, 1996), розроблених на основі інтонаційного словника українських солоспівів, дає змогу використовувати матеріал посібника для опанування різних виконавських манер: академічної, народного, естрадного співу.

Вокальне виконавство кінця ХХ – початку ХХІ ст. зазнало істотних змін, які відобразилися у царині вокальної педагогіки та музичної освіти України. В умовах реформування і модернізації вітчизняної вищої освіти змінилися профіль і структура навчальних закладів Рівного. Так, Постановою Кабінету Міністрів України № 1973 від 14 грудня 1998 р. відбулося утворення Рівненського державного гуманітарного університету на базі об'єднання педагогічного інституту та інституту культури. Сутнісні зрушення відбулися також у змісті підготовки фахівців мистецької та музично-освітньої галузей.

Орієнтація освітніх послуг на потреби вітчизняного ринку праці призвела до появи низки нових спеціалізацій. Нинішнє молоде покоління

в межах кафедр Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету має можливість вибирати за освітньо-професійною програмою 025 «Музичне мистецтво» такі спеціалізації, дотичні до вокального виконавства: «Академічний спів», «Естрадний спів», «Хорове диригування», «Музичний фольклор» (Освітні програми, 2023).

Водночас підвищення конкурентоспроможності професійних кадрів вимагає «універсалізації сучасного вокаліста, активізації його діяльності у мультикультурній «аурі» рубежу ХХ–ХХІ ст.» (Скворцова, 2022, с. 70). З огляду на об'єктивні тенденції розвитку сучасної культури, у проектуванні освітніх програм передбачено можливість вибирати здобувачам освіти додаткові компоненти навчального плану, які, зокрема, стосуються опанування різних вокальних технік. Наприклад, в освітньо-професійній програмі за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» до переліку обов'язкових дисциплін входить «Постановка голосу», а у вибіркових дисциплінах пропонується «Методика навчання естрадного співу» (Освітні програми, 2023). Як бачимо, майбутнім учителям музичного мистецтва відкриваються широкі можливості для розвитку співочого голосу та опанування сучасних вокальних технік.

Безумовно, такий підхід потребує оновлення методичних засад навчання співу та оптимізації освітнього процесу. Чвертьстолітній період діяльності професорсько-викладацького колективу Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету засвідчує, що, урахувавши динаміку соціокультурних змін в Україні та регіональний контекст, удалося організувати систему роботи підготовки фахівців у галузі вокального мистецтва і музичної освіти.

Побіжно зауважимо, що нині випускники навчального закладу успішно працюють як солісти-вокалісти чи співаки-ансамблісти у концертних установах Рівного, засновують вокальні гурти і реалізують сольні проекти. Приміром, Павло Мищук розпочав кар'єру соліста-вокаліста в Рівненській обласній філармонії ще у статусі здобувача музично-педагогічної освіти. В інституті мистецтв РДГУ здобули професійні кваліфікації більшість учасників творчих колективів Рівненського міського будинку культури: камерний

хор «Лукаш» (кер. Галина Івченко), вокальне тріо «Лісова пісня» (Тетяна Тишкун, Галина Давидюк та Мирослава Толочик), соліст-вокаліст Ілля Кубай. Отож навчальний заклад Рівного справедливо можна назвати осередком професійної вокальної освіти.

Важливо, що Інститут мистецтв РДГУ за кількістю абітурієнтів, бажаючих навчатися співу, нині конкурує з музичними академіями України. Професіоналізації вокального мистецтва в означеному регіоні сприяє проведення Міжнародного фестивалю-конкурсу «Бурштинові солоспіви». До речі, автор ідеї вокального турніру Наталя-Марія Фарина також продовжує традиції львівської вокальної школи. У конкурсній змагання введено дві номінації: «академічний вокал» і «естрадний вокал». Такий формат дає можливість молодим співакам успішно реалізуватися в актуальних виконавських стилях і жанрах (Фарина, 2022, с. 211). Разом із тим співпраця з міжнародними партнерами, зокрема Жешувським інститутом музики як співорганізатором конкурсу, дає можливість обміну досвідом і підвищує мобільність учасників освітнього процесу (Омелянчук, 2023).

Суттєвим доповненням V Міжнародного фестивалю-конкурсу «Бурштинові солоспіви» став науково-методичний вимір – організований круглий стіл «Вокальне виконавство: сучасні виміри та перспективи» (Омелянчук, 2023). В обговоренні виконавських і педагогічних аспектів мистецтва співу взяли участь науковці, педагого-вокалісти та концертуючі музиканти. Безумовно, подібні заходи сприяють ефективному вирішенню проблем вокальної освіти ХХІ ст.

Висновки. Аналіз педагогічно-творчих здобутків у сфері професіоналізації вокальної освіти Рівного дав змогу виявити, що на основі адаптації методичних засад львівської вокальної школи в означеному регіоні нині успішно функціонує університетський осередок навчання співу, який перманентно модернізується з урахуванням соціокультурної динаміки в мистецькій сфері України. Налагодження міжнародної співпраці, творчі ініціативи і науково-методичні напрацювання педагогів-вокалістів Інституту мистецтв РДГУ підвищують якість освітніх послуг та забезпечують конкурентоспроможність випускників на ринку праці.

Література:

- Антонюк В. (1999). Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності. Київ: Українська ідея, 28.
- Данканич Г. (2014). Зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом (на прикладі педагогічної діяльності професора Надії Сафронової). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство», 3, 145–151.
- Кавунник О. (2014). Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку та представники. Вісник НАКККіМ, 2, 184–190.
- Маслій К. (1996). Виховання голосу співака: навчальний посібник. Рівне: ЛІСТА. 120.

Мустафаєв Ф. (2019). Історичні аспекти розвитку української вокально-педагогічної школи у XX – на початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки*, 36, 167–172.

Омелянчук І. (2023). «Бурштинові солоспіви» звучали і в Жешуві. Урядовий кур'єр. 16 серпня. <https://ukurier.gov.ua/uk>.

Рівненський державний гуманітарний університет. Освітні програми. <https://rshu.edu.ua/navchannia/osvitni-prohramy>.

Скворцова О. (2022). Мистецтво академічного вокалу в сучасному науковому та педагогічно-методичному дискурсах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52, т. 3, 67–72.

Фарина Н.П. (2022). Номінація «естрадний вокал» у конкурсних змаганнях: матеріали I Всеукр. наук.-практ. конф. 1 грудня 2022 р. Івано-Франківськ: УКД, 209–212.

References:

Antoniuk V. (1999). Stanovlennia vokalno-profesiinoi osvity v Ukraini: problema polietnichnosti [Formation of vocal and professional education in Ukraine: the problem of multiethnicity]. Kyiv: Ukrainska idea [in Ukrainian].

Dankanych H. (2014). Zistavlennia yavysheha kulturnoi mihratsii ta zberezhennia zviazkiv iz vitchyznianym mystetstvom (na prykladi pedahohichnoi diialnosti profesora Nadii Safronovoi) [Comparison of the Phenomenon of Cultural Migration and Preservation of Ties with the National Art (on the Example of the Pedagogical Activity of Professor Nadia Safronova)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ser.: Art History*, 3. (pp. 145–151). Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].

Kavunnyk O. (2014). Nizhynska vokalna shkola: vikhy rozvytku ta predstavnyky [Nizhyn vocal school: milestones and representatives]. *Visnyk NAKKKiM – Scientific Journal «National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald»*, 2. (pp. 184–190). Kyiv: NACAM [in Ukrainian].

Maslii K. (1996). Vykhovannia holosu spivaka [Developing a singer's voice]. Rivne: LISTA [in Ukrainian].

Mustafaev F. (2019). Istorychni aspekty rozvytku ukrainskoi vokalno-pedahohichnoi shkoly u 20 – na pochatku 21 stolittia [Historical Aspects of the Development of the Ukrainian Vocal Pedagogical School in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on art criticism*. Issue 36. (pp. 167–172). Kyiv: NACAM [in Ukrainian].

Omelianchuk I. (2023) «Burshtynovi solospivy» zvuchaly i v Zheshuvi ["Amber solos" were also performed in Rzeszow]. *Uriadovyi kurier – Government courier*. Retrieved from <https://ukurier.gov.ua/uk> [in Ukrainian].

Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet. Osvitni prohramy [Rivne State University of the Humanities. Educational programmes]. Retrieved from <https://rshu.edu.ua/navchannia/osvitni-prohramy> [in Ukrainian].

Skvortsova O. (2022). Mystetstvo akademichnoho vokalu v suchasnomu naukovomu ta pedahohichno-metodychnomu dyskursakh [The art of academic vocal in modern scientific and pedagogical-methodical discourses]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*. Issue 52. Vol. 3. (pp. 67–72). Drohobych: Helvetica Publishing Group [in Ukrainian].

Faryna N.P. (2022). Nominatsiia «estradnyi vokal» u konkursnykh zmahanniakh [Pop vocals nomination in the competition]: Proceedings of the 1st All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 209–212). Ivano-Frankivsk: UKD [in Ukrainian].

УДК 13:783.8 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-18>

СМИСЛИ САКРАЛЬНОГО В КУЛЬТОВІЙ СПІВАЦЬКІЙ ОБРЯДОВІСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я

Харитон Ігор Миколайович

кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри хорового диригування
Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID: 0000-0003-3182-6924

e-mail: Kharyton_Ihor@i.ua

Автор статті аналізує культову хорову музику в системі координат обрядовості українського православ'я під кутом зору її сакральної ознаки, яка проявляється, з одного боку, комплементарною дієвістю літературно-поетичної та музичної фабул явища, а з іншого – достатньо широким спектром релігійного символізму та багатотою його жанровою палітрою.

Передусім доводиться, що музичний складник досліджуваного феномену нарівні з літературно-поетичною його фабулою є рівноцінним носієм смислів сакрального, адже у цьому синкретизмі формують цілісний, естетично привабливий образ священного як носія непорушних смислів Божественного.

Стверджується, що культова музика української православної традиції є беззаперечним носієм сакральних смислів, покликаних символічно відтворювати «горній світ» – ту сферу, яка через синтез формально-логічного (вербальна основа дійства), а також співаного та образно-пластичного (мистецьке відтворення сюжету) стає прообразом світу досконалого.

Акцентується увага на тому, що вся без винятку змістовно-смілова сутність явища сповнена художньою образністю найрізноманітніших жанрів візантійської церковної гімнографії, «заземленої» у давньоєврейську синагогальну музичну практику, як свідчення того, що українська православна співацька традиція є історично-еволюційною, чітко вираженою східно-християнською національною моделлю культового музикування, витоки якого криються в автохтонних смислах сюжетних ліній, підсилені прадавнім мелодійним урізноманітненням отой візантійської співацької мелізматика.

Водночас, аналізуючи поступ досліджуваного явища в системі координат його суспільно-історичного вияву, автор публікації доходить висновку, що феномену українського православного культового співацького музикування на рівні його музичного улаштування властиві прояви секуляризаційної природи, які певною мірою посилюють його зв'язки зі світським мистецтвом, у результаті чого з'являється нова якість музичної образності з яскравішим відтворенням емоційних переживань людини. Все ж це не означає, що така музика набуває ознак світського музикування, адже її образний світ залишається релігійним.

Ключові слова: сакральність, музично-естетичний простір українського православ'я, музика, релігійна образність, художнє мислення, художньо-музична картина світу, жанр, символіка, літургія.

MEANINGS OF THE SACRED IN THE CULT SINGING RITUAL OF UKRAINIAN ORTHODOXY

Ihor Kharyton

Rivne State University of the Humanities

The author of the article analyzes the cult choral music in the coordinate system of the ritual of Ukrainian Orthodoxy from the point of view of its sacred feature, which is manifested: on the one hand, by the complementary effectiveness of the literary, poetic and musical fables of the phenomenon, and on the other hand, by a fairly wide spectrum of religious symbolism and its rich genre palette.

First of all, it is proved that the musical component of the studied phenomenon, on the same level as its literary and poetic plot, are equal bearers of the meanings of the sacred, because in this syncretism they form a complete, aesthetically attractive image of the sacred, as a bearer of the inviolable meanings of the Divine.

It is further argued that the cult music of the Ukrainian Orthodox tradition is an indisputable carrier of sacred meanings, designed to symbolically reproduce the "mountain world" – that sphere which, through the synthesis of the formal-logical (verbal basis of action), as well as the sung and figurative-plastic (artistic reproduction of the plot) becomes a prototype of the perfect world.

Attention is also drawn to the fact that the entire content-semantic essence of the phenomenon, without exception, is full of artistic imagery of the most diverse genres of Byzantine church hymnography, «grounded» in the ancient Jewish synagogue musical practice, as evidence that the Ukrainian Orthodox singing tradition is a historical-evolutionary, clearly expressed in the East – the Christian national model of cult music making, the origins of which lie in the autochthonous meanings of the storylines, reinforced by the ancient melodic variation of that Byzantine singing melismatics.

At the same time, certain manifestations of a secularizing nature characteristic of the cult singing ritual of Ukrainian Orthodoxy, which manifest themselves at the level of the latter's musical thinking, can be understood. It is asserted in this context that at one or another historical stage of the development of Ukrainian Orthodox cult singing music, connections with secular art are strengthened, a new quality of musical imagery appears with a brighter reproduction of human emotional experiences. However, this did not mean that such music became secular, because its figurative world remained religious.

Key words: *sacredness, musical-aesthetic space of Ukrainian Orthodoxy, music, religious imagery, artistic thinking, artistic-musical picture of the world, genre, symbolism, liturgy.*

Постановка проблеми. Музика українського православ'я – надскладний духовний музично-естетичний феномен, якому притаманні множинні характеристики як сутнісного, так і функціонального виявів. Серед загалу найрізноманітніших ознак цього явища визначальною, на нашу думку, є його сакральність – та особливість, яка за визначенням християнського богослов'я асонансується з проявом Божественної благодаті, святістю, зрештою – релігійною санкціонованістю. А яким же чином сакральне проявляється в українському православному музичному просторі як виразник священного й носій непорушних смислів Божественної благодаті? Відповідь на це питання, вважаємо, можна дати, з'ясувавши суть смислового наповнення художньої образності – мови досліджуваного нами феномену, збагаченої канвою релігійного символізму й спектром жанрового розмаїття явища.

Аналіз досліджень. Музика українського православ'я – надзвичайно цікавий, проте недостатньо досліджений феномен на сучасному етапі національного культуротворення. Левову частку розвідкового матеріалу, присвяченого аналізу життєдіяльності явища, доцільно віднести до історико-теоретичного спрямування (Д. Антонович, В. Барвінський, О. Верещагіна, М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка, Л. Гаврилова, Л. Корній, Б. Кудрик, Л. Московчук, В. Сипченко, І. Удовнеко, Ю. Ясинівський та ін.), іншу ж частину теоретико-пошукового ландшафту окресленої нами сфери наукової цікавості кваліфікуємо експериментаторством мистецтвознавчої природи (П. Бажанський, М. Грінченко, Ф. Шешко, П. Маценко та ін.).

Однак на сучасному етапі національного відродження України нагальною постає потреба тлумачення предмету нашого дослідження під кутом зору філософського рівня його осмислення. Разом із цілою низкою актуальної проблематики, властивої для такого різновиду теоретичної цікавості, неабиякого значення набуває наукова заінтересованість, спрямована на аналіз сакральної самоорганізації досліджуваного нами феномену в системі координат культу української православної тради-

ції. Саме такий ракурс студіювання, на наше переконання, сприятиме відкриттю все нових і нових обширів пізнання явища.

Мета статті зводиться до тлумачення культової хорової музики в системі координат обрядовості українського православ'я під кутом зору її сакральної ознаки, яка проявляється, з одного боку, комплементарною дієвістю літературно-поетичної та музичної фабул явища, а з іншого – достатньо широким спектром релігійного символізму та багатотою його жанровою палітрою.

Виклад основного матеріалу. Удаючись до аналізу досліджуваного нами феномену в окресленому контексті, зауважимо: сакральна ознака культової співацької обрядовості української православної традиції великою мірою зумовлюється літературно-поетичною фабулою художньої образності явища, пройнятого біблійною змістовністю. Усе ж смисли останньої, на наше переконання, передаються не лише засобом літературно-поетичного вияву, рідної української або ж в окремих випадках частково доступної для вітчизняного реципієнта старослов'янської (староболгарської) мовами, а й повнотою музичного «висловлювання» феномена. Саме проблематика, пов'язана з ретрансляцією смислів сакрального засобом музичної мови культової співацької обрядовості українського православ'я, буде для нас пріоритетною.

Удаючись до тлумачення сакрального української православної співацької традиції крізь призму музичного улаштування останньої, найперше, на наше переконання, варто досягнути суть поняття «музика» – явища, сповненого послідовністю музичних звуків у їх часовому (ритм), звуковисотному й тембровому виявах. Ця категорія, на переконання одного із найавторитетніших українських музикознавців І. Ляшенка, являє собою специфічний продукт діяльності художнього мислення у звукових образах. Генетично ж передвизначеною основою цієї діяльності, стверджує науковець, вважається прямий і зворотний зв'язок між біофізичними звукопроявами людини і її духовної, емоційно-образної діяльності. Куль-

турогенеза ж цього зв'язку, на переконання дослідника, впливає із суспільно-історичної практики, спрямованої на художньо-образне переосмислення природних (голоси природи) і неприродних (інструментарій) звучань реального світу та формування з них звукової матерії, що з'являється й художньо перетворюється на сповнений високих прагнень світ музики (Ляшенко, 1989). Спираючись на розуміння того, що специфікою музики вважається художнє мислення у звукових образах, яке відповідає поняттям матеріального світу і звукового середовища як його компоненти, І. Ляшенко вводить у науковий обіг категорію «художньо-музична картина світу», сутнісно-специфічні атрибути якої зумовлені внутрішнім поєднанням двох підсистемних компонентів – образного мислення і звукового матеріалу, тобто відповідно духовного і матеріального чинників музичного цілого. Системоутворення останнього ж, своєю чергою, атрибутується за принципом подвійного характеру якісної визначеності речей, що на більш низьких рівнях цього утворення проявляється структурованням її елементів у двоєдині, діалектично опозиційні пари: чуттєве і понятійне (або ж емоційне і раціональне) – у художньому, абстрактне і конкретне (логічне і асоціативне) – у мисленні, природне і неприродне (фізико-акустичне й інтонаційне осмислення) – у звуковому матеріалі, типове й індивідуалізоване (соціально-характерне і суто особистісне) – в образності (Ляшенко, 1989).

У цьому контексті зосередимо нашу увагу ще й на тому, що у визначенні специфіки музичного мистецтва неабияке значення належить цілепокладанню – свідомому формуванню ідеального образу, нових музичних цінностей (явищ і відношень), розробленню програми музичних дій на шляху вільного вибору художніх можливостей і мотивів, використанні існуючих та створення нових принципів відбору й організації звукового матеріалу. У процесі цілепокладальної діяльності художнього мислення та його динаміки відбувається перетворення звукової реальності в художньо-образну через генетично передвизначену основу цієї діяльності та її культурогенезу. Ураховуючи логіку цих міркувань та базове визначення релігії як явища, що має пряме відношення до предмету нашого дослідження, класифікуємо останній як продукт специфічної діяльності художнього мислення у звуковій образності надприродного, що створює художньо-музичну картину світу, пояснювану через адсорбент надприродного. А це означає, що музичний матеріал цієї музики не доповнює сакральну образність, створювану словом, а, застосовуючи свої специфічні виражальні засоби, творить її сам.

Незважаючи на всезагальний характер мислення (судження, поняття, умовиводи), у процесі передачі думок спостерігається дієва множин-

ність словесних засобів, які, маючи умовно-знакову, образотворчу, пластичну, інтонаційну і будь-які інші форми самовияву, здатні передавати суть і напрям розумової діяльності людини.

Дослідник цієї проблеми І. Котляревський стверджує, що в основі такої діяльності людина зводить її суть до еволюції систем мовленнєвих засобів комунікації, локалізуючи свою увагу на еволюції мислення у музично-художній сфері відображення цієї еволюції у двох словесних системах: засобах музичної виразності і термінологічному аспекті музикознавства (Котляревський, 1989).

Щодо категоріальної природи музичних явищ, то вчений спирається на авторитет науковців, які вважають, що основа життєвої сили музичного мистецтва полягає у спільності механізмів сприйняття явищ об'єктивної дійсності й сутностей музичних. Згідно з такою логікою, категоріальна природа музичних проявів пов'язується зі здатністю творчого мислення створювати нову художньо-естетичну дійсність, яка не лише стимулює пізнавальну активність людського інтелекту, формуючи його змістовну спрямованість, а й привертає неабияку цікавість людини, апелюючи до її почуттів, переживань, емоцій, ціннісних уявлень і установок, сприяючи встановленню повної гармонії між об'єктом та суб'єктом пізнання.

І нарешті, наявність цілісної категоріальної системи, яка, незважаючи на те що емоційно-образний характер у музиці і понятійно-логічний у науці, як правило, сприймаються як їхні відмінні особливості, усе ж зближує їх між собою, пояснюючи загальноновизнану роль науки і мистецтва як найвищих форм людського знання. Дослідник висуває у зазначеному контексті ще й таку гіпотезу, згідно з якою закономірний рух засобів музичної виразності поступово ускладнює поступ до формування змістовної сторони фабули художньої образності, а отже, трансформує її на рівень трансцендентного абстракціонізму. Цей процес розвивається, на думку вченого, від емпіричного рівня сприйняття образної дійсності до усвідомлення її чітко диференційованих форм, що зумовлює появу понять, здатних узагальнювати весь досвід практичної і теоретичної діяльності, а також духовного опанування матеріалу мистецтва. На найвищому етапі цього процесу відбувається кристалізація категоріальної системи, що символізує утворення справжньої цілісності категоріального осмислення музичних явищ (Котляревський, 1971). Таким чином, категоріальна природа музичних явищ узагалі, як і понятійна особливість духовної музики зокрема, є тотожними. Проте там, де йдеться про встановлення гармонії між суб'єктом і об'єктом створеної нової художньо-естетичної дійсності, має місце та особливість, яка чітко визначає об'єкт пізнання, трансформуючи його в «ранг» Абсолюту (Бога).

Мистецтво музики крізь призму своєрідності її художнього змісту аналізує Л. Дис. На його переконання, така художня винятковість музичного мистецтва зводиться до постійно існуючого комунікативного сплетіння того чи того виду відтворення, що проявляється через об'єкт, відношення і суб'єкт відображення (Дис, 1989). При тому, зауважує дослідник, що в мистецтві на відміну від інших форм суспільної свідомості метою і специфікою відображальної діяльності є не сам об'єкт і суб'єкт відображення, а саме відношення між ними. У свідомості цей взаємозв'язок може бути відтворений тільки засобом асоціативних утворень з об'єктами зовнішнього світу або з внутрішнім станом людини (Дис, 1989).

Тут доречно зауважити, що сакральність літературно-поетичного аспекту церковного співу, як і його музичного, значною мірою є проблемою абстрактно-умовною, теоретизованою. Їх вирізнення необхідне і зайвий раз доводить рівноправність обох складників феномену. Проте життєва сила сакрального тут «закодована» на комплементарному рівні, цебто природно-дієві параметри його (сакрального) реально проявляються взаємодоповненням цих складників, віднайдення сакро-домінанти в яких – справа безперспективна, бо повноцінне функціонування цієї особливості можливе лише за умови взаємопроникнення і взаємодоповнення обох сакралізованих сторін, відсоткове співвідношення яких ніхто й ніколи не з'ясує.

Сакральна особливість духовної музики української православної традиції у комплементарному її вираженні «кодується» і символікою художньо-релігійної образності та жанровою багатоманітністю явища. Аналізуючи цю дуальність, зауважимо продукування смислів сакрального крізь призму символічного вияву досліджуваного нами явища, проявляється найяскравіше динамікою літургійного дійства, адже в церквах східного обряду літургія вважається символікою містики, естетизованої синтезом мистецтв у дії. Усі види мистецтв, що задіяні в Богослужінні, покликані символічно відтворювати «горній світ» – ту сферу, яка через синтез формально-логічного (вербальна основа дійства) та образно-пластичного (мистецьке відтворення) стає доступною для сприйняття людини.

У складному смислово-семантичному процесі специфіка оцих різноманітних видів мистецтв, злитих воедино, сприяє співпричетності земного як матеріального, і духовного як ідеального. Комплементарна взаємодія музики з іншими видами мистецтва зумовлює процес збудження та інтенсифікації рефлексів: словесна та музична інтонація – слухових; світло, барви, просторовість, перспектива – зорових; запах – нюхових; фізичний дотик – тактильних, а рух – моторних.

Упродовж проскомідії та літургії залучаються всі зазначені чинники, а під час херувимської пісні (початок літургії Жертви) вони концентруються і стають виявом відтворення-сприйняття провідної ідеї-символу Служби – шляху Ісуса Христа на страждання з метою відкупу людства, над яким тяжів первородний гріх.

Не можемо у пропонованому контексті не визнати того факту, що велике розмаїття молитов, «усіх видів молитви стільки, скільки в художній душі може народжуватись різних станів і настроїв» (Матіяш, 1999), породжує у культовій обрядовості української православної традиції немалу кількість піснеспівів. Багатоманітність родів, видів і типів такої музики виявляється у жанровій багатолікості духовно-музичної творчості. Ретроспективний аналіз жанрово-видового багатства української духовної музики дає нам підстави констатувати факт її сакральної передвизначеності як відправної точки у цьому контексті, бо суть розмаїття феномена, за свідченням дослідників (О. Цалай-Якименко, Я. Ясиновський, О. Шевчук, Л. Корній та ін.), «криється у повному запозиченні українським православ'ям усіх найпоширеніших жанрів візантійської церковної гімнографії, яка, своєю чергою, своєю генезою сягає давньоєврейської синагогальної музичної практики, запозиченні від неї таких жанрів, як псалмодія, алілуйя, антифонний спів» (Корній, 1996). Хоча у візантійській, а згодом і в українській музиці вони наповнювалися новим музичним змістом.

Аналізуючи окремі складники найпоширеніших жанрів візантійської церковної гімнографії, зупинимось на тлумаченні: «Гімнів», «Псалм», «Антифонів», «Кондаків», «Тропарів», «Стихир» та «Алілуаріїв».

Удаючись до інтерпретування «Гімну» як одного з жанрів візантійської гімнографії, адаптованого в українську православну співацьку традицію, зауважимо: сакральна особливість цього різновиду культової практики генетично зумовлюється змістовністю, насиченою оспівуванням світу трансцендентного в культовій обрядовості, усе ж поза художньою образністю традиційних молитов. Псалми ж як жанровий різновид культової співацької практики українського православ'я покликані виражати «причетність» до сакрального своєю приналежністю до поезики Псалтиря. Сакральна особливість антифонів (закінчені духовні пісні або вірші) – у біблійному їх вияві, кондаків та тропарів – зводиться до розкриття сюжетів найважливіших моментів життя прославлених святих та до повідомлень про те чи те церковне свято. Стихири ж окреслюють змістовне попереджування віршами з Псалтиря, алілуаріїв – у звертанні до всіх божественних осіб і т. д. і т. п.

Отже, жанрова константа духовного співу вже на генетичному рівні передвизначає суть його

сакрального змісту. Усе ж еволюційний поступ музичного мислення, властивий українському православному музикуванню у суспільно-історичній системі координат, детермінує безупинний розвиток музично-естетичного складника явища. Саме царина останньої, на наше переконання, зумовлює тенденції до секуляризаційних процесів, властивих досліджуваному нами феномену. Щоб збагнути логіку динамічних процесів, пов'язаних із розгортанням специфіки музичного мислення української православної співацької традиції як специфічного носія сакрального, вдаємося до ретроспективного аналізу побутування явища впродовж усього етапу його розвитку, з часів епохи Середньовіччя й аж до сьогодення.

У зазначеному нами контексті зауважимо: усвідомлюючи той факт, що буквально всі жанри культового музикування української православної традиції на зорі свого побутування (епоха Середньовіччя), відображаючи, головним чином, християнську догматику і вчення Отців Церкви, природно, породжують музику, як і мистецтво загалом, з чітко вираженою тематикою, пов'язаною зі Святим Письмом, християнськими віросповідними і морально-етичними догмами тощо. Таким чином, музика, а точніше церковний спів давньої Української православної церкви у його широкому жанровому вияві наскрізь пройнятий сакральністю.

У рамках ренесансно-гуманістичних та реформаційних віянь на основі нової гуманістичної ідеології в Україні формується культура нового типу, що трансформує духовно-християнську галузь культури в напрямі реалізму та посилення в ній народних впливів. Ці зміни зумовлюють появу нових зразків церковної монодії, багаті на емоційну виразність новацій музичної стилістики ірмолойних мелодій з елементами регулярної акцентної ритміки та ознаками нової ладово-гармонічної системи, у якій спостерігався перехід від наспівно-формульного до процесуально-динамічного музичного мислення тощо. Усі ці новації хоч і були спрямовані на зближення біблійної образності з реальним світом, усе ж продовжували міцно утримувати її у фарватері сакральної змістовності.

Доба бароко з її новим поглядом на людину привносить у мистецтво багато нового й досі невідомого, усе ж актуально-вмотивованого часом співіснування життєлюбства й аскетизму, раціоналізму та ірраціоналізму. Це породжує в мистецтві цього історичного періоду пишну декоративність, піднесену патетичність, величавість, а також вишукану форму словесних формулювань, живописних зображень та музичних творів. В українській православній духовній музиці бароковий стиль яскраво проявився у жанрах кантового та партесного способів музикування.

Яскравий виразник барокового стилю – кант заслуговує виняткової характеристики, бо як

зв'язковий елемент між старим і новим переконливо продукує, хоч ще й у зародковому вигляді, все ж новітні, часто секуляризаційного характеру тенденції, які вже незабаром стають визначальними чинниками партесного способу музикування. Усе ж, оспівуючи вічне, небесне, невмируще, кант залишався й сьогодні є носієм релігійної, тобто сакральної, образності, ним створюваної.

У партесній же музиці особливої якості порівняно з церковною монодією набуває світло-радісна емоційна сфера, у якій музичними засобами досягаються тріумфуюча радість, величний панегіризм. Значно поглиблюються тут і сумно-ліричні інтонації, наближаючись до фольклорного жанру «плачів». Проте все це – і світло-радісна сфера, де набувають немало розмаху і тріумфуюча радість та величний панегіризм, а також сумно-лірична емоційна сфера з її плачевними настроями – безпосередньо пов'язано з релігійними подіями, що відображали Бога, а також тематику страстей Христа, мотиви смерті, каяття тощо (Корній, 1996). Тобто образність партесного концерту в його природних проявах залишається сакральною.

Стильові ж та жанрові зміни доби Абсолютизму й ідеї Просвітництва зумовлюють зародження стилю класицизму в мистецтві. Ця історична доба оновлює духовну музику, породжуючи в ній новий жанр – духовний циклічний концерт нового стилю. Для нього стають характерними внутрішня простота, гармонійність, ясність, урочисті й енергійні музичні образи – і все це пов'язує її з класичним стилем. На ньому позначилося й притаманне музичному мистецтву цього часу виділення «чуттєвості», що було пов'язане з новим світом почуттів та емоційним утіленням людських переживань у духовній музиці; відбулося збагачення її особистісним началом. Це відобразилося в ліричних, зворушливих, м'яко чуттєвих інтонаціях типу «зітхання». Із цим же пов'язане надання першорядного значення мелодії, котра стає емоційно виразнішою (особливо наглядно це простежується у творчості А. Веделя). Посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість музичної образності з яскравішим відтворенням емоційних переживань людини. Помітний вплив на духовну музику справили також образна та інтонаційна сфери української народної пісні-романсу. Та все це не означало, що така музика стала світською. Цього не прагнули й самі композитори, а отже, її образний світ залишився релігійним, тобто сакральним (Корній, 1996).

Музичній творчості культової обрядовості української православної традиції кінця ХІХ – початку ХХ ст. стає властивим задум єдиного композиційного циклу. Наскрізним же характер таких музичних формацій об'єднувала богослужбова містерія в єдине ціле, динамізуючи сакральний сюжет останньої. Та внаслідок реформи богослужбової мови, що відбулася в УАПЦ, релігій-

ний містицизм і багата асоціативність, зумовлені церковнослов'янською мовою, переміщуються у площину музичну, бо у церковний ужиток прийшла цілком зрозуміла літературна українська мова. Носієм же цих ознак містицизму та багатой асоціативності стає музично-естетичний континуум культової хорової музики українського православ'я, для якої було характерним навернення до монодичної середньовічної мелодики, збагачуваної новітньою національно-колеритною гармонією. Середньовічна монодика виступає тут у ролі оберега сакрального, що розширює рамки асоціативності та романтизує настрої традиційного містицизму. І хоча дослідники вказують на послаблення молитовних інтонацій у тогочасній культовій музиці за авторством цілої низки композиторів (П. Козицький, М. Вериківський, Ф. Попадич та ін.), усе ж сакральне залишається визначальною особливістю явища, бо, пронизуючи його численні структурно-сміслові рівні як літературно-поетичної, так і музичної природи, утримує його образність на рівні надприродної асоціативності.

Для сучасної ж духовної хорової музики українського православ'я провідним видом жанрової різноманітності залишається «Літургія» з її чітко вираженою Біблійною образністю, літературно-поетичне улаштування якої залишається незмінним, музичне ж в силу модернових тенденцій в мистецтві – еволюціонує.

У пошуках аргументації нами заявленого вдаємося до аналізу одного з варіантів типового новітнього музичного матеріалу, закладеного в «Урочистій літургії» Лесі Дичко. Творіві властивий

принцип єдиного композиційного циклу. Молитовні інтонації диякона та читців, уособлюючи індивідуалізованість молитви кожного, тут набувають чіткої композиційно-логічної, інтонаційно-ритмічної будови, що трансформує особисті молитовні настрої реципієнта на рівень високої естетизації сакральних смислів, гідних величі надприродного. Загальна ж музично-естетична концепція «Літургії» Л. Дичко зводиться до творчого переосмислення партесної музики доби бароко засобами новітньої музичної мови. А це означає, що художня образність композиції залишається сакральною, адже ознака останнього підносить людську природу, нерідко на рівні підсвідомості, до обширів Всесвіту, а отже – до Бога. Саме «така сакральність» покликана, на наше переконання, продукувати найвищі смисли трансцендентно-божественного, які б стали оберегом для віруючого у його реальному житті.

Висновки. Таким чином, культовій музичній традиції українського православ'я буквально за всім периметром її побутування властива ознака сакрального, яка за церковним визначенням асоціюється з наділеністю явища божественною благодаттю, святістю, зрештою – релігійною санкціонованістю. Шляхом низки аналітичних спостережень, осмислення теоретичних схем, умовиводів та узагальнень доведено, що предмет нашого дослідження за всім периметром його дієвості сповнений смислами сакрального як на рівні літературно-поетичного, так і музичного улаштування феномену, урахувавши при цьому сакро-домінантні самовияви явища крізь призму його релігійного символізму та багатой жанрової палітри.

Література:

- Ляшенко І. (1989). Цілепокладання й діяльність музичного мислення. Музичне мислення: сутність категорії, аспекти дослідництва. Збірник статей / упоряд. Л. Дис. Київ: Музична Україна. 9–18.
- Котляревський І. (1989). До питання про категоріальність музичного мислення. Музичне мислення: сутність категорії, аспекти дослідництва. Збірник статей / упоряд. Л. Дис. Київ: Музична Україна. 28–34.
- Котляревський І. (1971). Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна. 78.
- Дис Л. (1989). Музичне мислення як об'єкт дослідництва. Музичне мислення: сутність категорії, аспекти дослідництва. Збірник статей / упоряд. Л. Дис. Київ: Музична Україна. 36–46.
- Матіяш Д. (1999). Поетична молитва в українській ліриці ХХ століття. Art line, 4, 29–31.
- Корній Л. (1996). Історія української музики. Ч. I. Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць. 315.

References:

- Liashenko I. (1989). Tsilepokladannia y diialnist muzychnoho myslennia. Muzychne myslennia: sutnist katehorii, aspekty doslidnytstva [Goal setting and activity of musical thinking. Musical thinking: the essence of the category, aspects of research.] Zbirnyk statei. Uporiadnyk L. Dys. K.: Muzychna Ukraina. S. 9–18.
- Kotliarevskiy I. (1989). Do pytannia pro katehoriialnist muzychnoho myslennia. Muzychne myslennia: sutnist katehorii, aspekty doslidnytstva [To the question of the categorical nature of musical thinking. Musical thinking: the essence of the category, aspects of research]. Zbirnyk statei. Uporiadnyk L. Dys. K.: Muzychna Ukraina. S. 28–34.
- Kotliarevskiy I. (1971). Diatonika i khromatyka yak katehorii muzychnoho myslennia. [Diatonics and chromatics as categories of musical thinking]. K.: Muzychna Ukraina. 78 s.
- Dys L. (1989). Muzychne myslennia yak ob'iekt doslidnytstva. Muzychne myslennia: sutnist katehorii, aspekty doslidnytstva [Musical thinking as an object of research. Musical thinking: the essence of the category, aspects of research]: Zbirnyk statei. Uporiadnyk L. Dys. K.: Muzychna Ukraina. S. 36–46.
- Matiiash D. (1999). Poetychna molytva v ukraïnskii lirytsi KhKh stolittia. [Poetic prayer in Ukrainian lyrics of the 20th century]. Art line № 4. S. 29–31.
- Kornii L. (1996). Istoriiia ukraïnskoi muzyky. Ch. I. [History of Ukrainian music. Ch. I.] Kyiv – Kharkiv – Niu-Iork: Vydavnytstvo M. P. Kots. 315 c.

УДК[78:398(477)]:378.013:78.071.2.
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-19>

РОЛЬ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ СПІВАКА

Швидків Галина Романівна

заслужений працівник культури України,
доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-8193-4563
e-mail: halyna7@ukr.net

Швидків Микола Львович

заслужений артист України,
доцент кафедри гри на музичних інструментах та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
ORCID ID: 0009-0006-7688-4297
e-mail: myko70@ukr.net

Івченко Галина Андріївна

заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0008-1496-407
e-mail: givchenko1962@ukr.net

У пропонованій статті розкривається вагома роль естетичного складника української народної пісні у процесі формування духовних якостей співака. Завдяки багатству мелодій та чарівності поетичних текстів українська народна пісня збагачує духовний світ співака-виконавця великим спектром почуттів гордості за свій великий народ та його безцінною культурною спадщиною. Обґрунтовано концептуальні засади народної музики як важливого елемента становлення співака як духовної особистості. У статті зазначається, що робота над народною піснею у класі постановки голосу сприяє формуванню у співака-початківця не лише основних елементів вокальної техніки, а й естетичного смаку та високих духовних засад особистості. Автори опираються на дослідження української культури в галузі народної творчості таких корифеїв, як І. Франко, К. Стеценко, М. Лисенко та ін., які вважали вкрай необхідним використання національних народних пісень у формуванні високодуховної особистості українця.

У статті стверджується, що саме народна пісня рекомендується світовою вокальною практикою як початкова ланка формування голосу співака, а також є естетичною засадою у становленні його духовних потреб. Автори вважають, що саме естетика в духовному розвитку особистості відіграє важливу роль, оскільки допомагає людині знаходити гармонію та красу у навколишньому середовищі. Це дає змогу особі розширювати свій світогляд, розвивати власні почуття та емоції, а також відкривати нові горизонти для самовираження. Естетика може бути інструментом самопізнання та сприяти глибшому розумінню своєї внутрішньої сутності.

Ключові слова: українська народна пісня, розвиток голосу, естетичне виховання, духовний розвиток особистості.

AESTHETICS OF THE UKRAINIAN FOLK SONG IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL PERSONALITY OF THE SINGER

Halyna Shvydkiv

Rivne State University of the Humanities

Mykola Shvydkiv

Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy of Humanities and Pedagogy

Halyna Ivchenko

Rivne State University of the Humanities

The proposed article reveals the significant role of the aesthetic component of the Ukrainian folk song in the process of forming the singer's spiritual qualities. Thanks to the richness of melodies and the charm of poetic texts, the Ukrainian folk song enriches the spiritual world of the singer-performer with a wide range of feelings of pride for his great nation and its priceless cultural heritage. The conceptual foundations of folk music as an important element in the formation of a singer as a spiritual personality are substantiated. The article notes that working on a folk song in the voice production class contributes to the formation of a beginner singer not only the basic elements of vocal technique, but also aesthetic taste and high spiritual foundations of personality.

The author relies on the research of luminaries of Ukrainian culture in the field of folk creativity, such as I. Franko, K. Stetsenko, M. Lysenko, and others, who considered it extremely necessary to use Ukrainian folk songs in the formation of a highly spiritual personality of a Ukrainian.

The article claims that it is the folk song that is recommended by world vocal practice as the initial link in the formation of the singer's voice, and is also an aesthetic basis for the formation of his spiritual needs. The author believes that aesthetics plays an important role in the spiritual development of a person, as people try to find harmony and beauty in the environment. This allows you to personally expand your worldview, develop your own feelings and emotions, and also open new horizons for self-belief. Aesthetics can be a tool of self-discovery and contribute to a deeper understanding of one's inner essence.

Key words: ukrainian folk song, voice development, aesthetic education, spiritual development of personality.

Постановка проблеми. Значну роль у формуванні духовної особистості співака відіграє естетика української народної пісні. Багатий ліричний зміст і мелодичні моделі наших традиційних пісень часто передають глибокі емоції, культурні цінності та історичні оповіді, що дає змогу співакам бути пов'язаними зі своїм корінням і висловити свої найпотаємніші почуття. Чарівні мелодії та поетичні тексти українських народних пісень викликають почуття національної гордості, ностальгії та єдності, сприяють глибокому зв'язку між співаком та національною духовною спадщиною. Утілюючи сутність українського фольклору через музику, співаки можуть розвивати сильне почуття ідентичності, духовності та творчості, збагачуючи своє художнє вираження й особистісне зростання. Чарівна краса та автентичність українських народних пісень служать джерелом натхнення і сили для співаків, допомагаючи їм досліджувати свої емоції, вірування та прагнення, зберігаючи багату культурну спадщину своїх предків.

Основним підґрунтям української вокальної школи є естетика народної пісні, яка завжди була підпорядкована формуванню високоінтелектуального професіонала, патріота, гуманіста, розвитку

духовної особистості. Естетика народної музики несе в собі всі скарби вокальних та інструментальних мелодій, які з найдавніших часів існування народу шляхом усної передачі переходили до наступних поколінь. Українська народна пісня є однією з відправних точок, із яких починається історія культури Українського народу і, відповідно, історія української вокальної музики.

Досягнення української національної вокальної школи, вражаюча здібність її вихованців успішно адаптуватися у музично-театральному середовищі Європи й Америки визнані у світі, оскільки являли собою неповторні варіанти синтезу вітчизняної та світової традицій.

Сучасна вокальна освіта поєднує у собі різні аспекти комунікації, у тому числі й із духовно-мистецьким простором. Вона допомагає розуміти та сприймати мистецтво, а також розвивати духовну сферу особистості. У рамках предмету постановка голосу студенти ознайомлюються з дотичними видами мистецтва, такими як література, театр, живопис, історія музики тощо. Це дає їм змогу розкривати власні творчі здібності, розвивати креативність та виражати свої почуття через мистецтво співу. Окрім того, вокальне навчання надає знання про народну пісню, історію та цінності, які

пов'язані з духовним життям особистості. Студенти вчать аналізувати та інтерпретувати українські народні пісні, розуміти їх значення та вплив на суспільство. Це сприяє розвитку естетичного смаку та формуванню культурної свідомості.

Процес вокального навчання також надає студентам класу постановки голосу навички комунікації з духовно-мистецьким простором, який допомагає розкрити та розвинути творчий потенціал студента, розуміти його духовні потреби та цінності.

Витоки українського вокального мистецтва беруть свій початок у музично-поетичному, драматичному мистецтві Українського народу, джерела національної вокальної школи – у народному та церковному співі.

Мета статті – виявити та узагальнити історико-культурний досвід вокального виховання, сформований у народних піснях, який є естетичною основою формування духовної особистості співака.

Аналіз досліджень. Проблема впливу естетики української народної пісні на духовний розвиток співака висвітлена у філософсько-естетичних та історико-теоретичних працях О. Бенч-Шокало, О. Воропая, С. Грици, Я. Гарасима, М. Грінченка, О. Дея, А. Іваницького, З. Лиська, І. Ляшенка, М. Хая та ін. Історичні аспекти розвитку вокального мистецтва та вокального виконавства досліджували Т. Булат, І. Колодуб, Л. Корній; розвиток української вокальної педагогіки – В. Антонюк, Б. Гнидь, К. Маслій, Л. Прохорова; фізіологічні основи постановки голосу – М. Микиша, Р. Юссон. Теоретичні основи методики викладання вокалу узагальнено у працях Д. Аспелунда, О. Бандрівської, В. Вотріної, І. Вілінської, Б. Гмирі, П. Голубева, Д. Євтушенка, О. Мишуги, О. Микиші, О. Стахевич, Ю. Юцевича.

Виклад основного матеріалу. Народна пісня, на думку вокальних дослідників та педагогів (В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Крушельницька, О. Мишуга, А. Потебня та ін.), – це продукт бездоганної творчості, яка містить у собі велику кількість своєрідних і цікавих рис. Пісня складалась інстинктивно у вустах народу без усвідомлення взаємовідношень звукових інтервалів. Пісня є нероздільним творінням народної творчості, а сама народна творчість – це мистецтво, що відображає усі поетичні і художні боки життя народу (О. Дей, Ф. Погребенник). Українська народна пісня стала першоджерелом створення національного професійного вокального мистецтва, а спів донині є одним із найдревніших і найулюбленіших занять українців.

Просвітителі (Дж. Вико, І. Гердер, В. Гумбольдт), розглядаючи категорію народності, підкресливали зв'язок професійної художньої творчості з народним мисленням, фольклором як

народною мудрістю. Народ створює арсенал образів, а композитори, письменники, поети, виконавці на їх основі будують свою образну систему.

З історії вокального мистецтва відомо, як видатні співаки України О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Менцинський, А. Дідур, Б. Гмиря, О. Микиша, І. Козловський, Є. Мірошніченко вміло поєднували вокально-технічну майстерність з емоційною образністю живого слова. Істинна любов до народної музики, здатність точно зафіксувати в пам'яті експансивність мелодії у поєднанні зі звуком та спостережливим словом перевтілювали їхні голоси на історичний шедевр виконавства. Однак перш ніж говорити про українську національну школу співу, варто згадати її витоки, її передісторію – тривалий період накопичення співочого досвіду.

До виникнення професійного світського мистецтва спів у Київській Русі існував у вигляді народної пісні та церковного співу. Українська народна пісня грала основну роль створенні вітчизняного професійного музичного вокального мистецтва. Українська пісня була невичерпним джерелом натхнення вітчизняних композиторів. На її основі створювалися й перші оперні твори.

Окремі аспекти естетичних якостей української пісні відзначив І. Франко. Із нею пов'язана вся система мислення, світовідчуття, естетичні поняття філософа-музиканта: «Правда, наша пісня майже зовсім селянська і проста, написана простонародною мовою, але я сміливо заявляю, що при своїй простонародності і простоті вона щира, чиста і безпосередня». Ця цитата належить українському поету Івану Франку. Вона походить з його відомої праці «Загальне спілкування», опублікованої у 1886 р. (Погребняк, 2005). Любов до свого народу підказала йому, що саме у фольклорі слід шукати джерело натхнення і зразки для творчості. Про це свідчать його пісні, які близькі до народної основи. Саме йому належить пропагування принципу народності у розв'язанні змісту освіти: освіта має бути народною, якнайкраще служити духовним потребам народу.

У XIX–XX ст. в Україні склалися умови для пробудження національної самосвідомості. У творчості видатних діячів культури Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, Л. Українки, А. Чубинського, М. Грушевського, М. Лисенка, В. Винниченка, Ф. Колесси, К. Квітки та ін. простежується погляд на народну творчість як основу національної культури.

М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький («Руська трійця») утверджували етнічну самосвідомість через вивчення народу, його історії, мови та мелосу, указували на велике естетичне та виховне значення традиційної народної культури. Вони заклали основу етнології та фольклористики, організували етнографічно-фольклористичні спільні праці,

вперто описували побут різних жанрів фольклору, звичаї молодіжного братства та виконання молоддю різних зразків народної творчості: «Молодь обох статей співає разом здебільшого короткі пісеньки-співанки, які створюються звичайно при колових танцях і на вечорницях» (Вагилевич, 1978). Я. Головацький констатував, що, переходячи від покоління до покоління, народні твори збагачуються новими елементами, що народна пісня – «це плід і результат життєвої сили і творчості багатьох століть і поколінь» (Головацький, 1887). Народні пісні приваблювали цих діячів культури як пам'ятки глибокої старовини, як важливий компонент духовної етнічної спадкоємності, джерело неперехідних морально-етичних і естетичних цінностей.

Глибоко відчував специфіку фольклорного матеріалу як джерела історичних поглядів народу М. Драгоманов (Драгоманов, 1991) Він розглядає українську пісню як один із найважливіших духовних чинників національної культури.

Подальшого розвитку філософсько-естетична думка набуває у працях М. Грушевського, який уважав, що самобутність культури – характерна ознака самого існування народу. Концептуальна засада про те, що народна музика та писемна література – це дві стадії і дві форми однієї системи художньої словесності, стає підставою для того, щоб починати історію української культури з її праоснови – фольклору. Учений наголошував, що «...праця фольклористів, кажу, повинна піти тут вруч із працею музиків» (Грушевський, 1993). Він сам дотримувався цієї настанови, часто посилавчись на музикознавчі дослідження видатного знавця народної пісні композитора Ф. Колесси.

Мріючи дати народові освіту, М. Лисенко закладає основи естетичного виховання молоді. В основу своїх посібників для школи (Лисенко, 1990) композитор поклав високохудожні зразки української пісні, де поряд із мелодіями та поетичним текстом зафіксовано народну сценографію. М. Лисенко залишив після себе велику вокальну спадщину, до якої належать обробки українських народних пісень (7 випусків, близько 300 пісень), 12 десятків народних пісень для хору, пісні для хору з фортепіано і без супроводу, музику до «Кобзаря» Т. Шевченка (7 серій, близько 100 творів), вокальні твори на слова Т. Шевченка та різних авторів, твори для музичного театру.

Палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні М. Леонтович послідовно дотримувався визначальної її ролі у справі духовного виховання молоді як найправдивішого за своєю естетичною сутністю життєвого явища. Він уважав, що, виконуючи народні пісні, молоді співаки виховують естетичне почуття, художній смак, зміцнюють музичну слухову пам'ять.

Закладаючи методичні основи музичного виховання в Україні, К. Стеценко наголошував,

що спів народних пісень має велике значення у справі розвитку духовної природи особистості. Із юного віку він розвиває музичні здібності, прищеплюючи естетичний смак і почуття прекрасного, є одним із могутніх чинників національного виховання нашої молоді й розвитку почуття любові до рідного краю.

Народна пісня, на думку вокальних дослідників та педагогів (В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Крушельницька, О. Мишуга, А. Потєбня та ін.), – це продукт бездоганної творчості, яка містить у собі велику кількість своєрідних і цікавих рис. Пісня складалась інстинктивно у вустах народу без усвідомлення взаємовідношень звукових інтервалів. Пісня є нероздільним творінням народної творчості, а сама народна творчість – це мистецтво, що відображає усі поетичні і художні боки життя народу (О. Дей, Ф. Погребенник). Українська народна пісня стала першоджерелом створення національного професійного вокального мистецтва, а спів є одним із найдревніших і найулюбленіших занять українців.

Через різноманітні музичні засоби виразності, такі як інтонація, мелізми, ритми та декламація, співак має можливість удосконалювати свої техніку та виразність виконання. Українські народні пісні вимагають від співака контролю над диханням, голосовим апаратом та вмінням передати емоції через осмислення змісту. Окрім цього, спів українських народних пісень допомагає співакові розвивати музичне відчуття, навчитися працювати з різними жанрами та стилями музики. Виконання українських народних пісень дає змогу співаку розширити свій репертуар та поглибити розуміння музичних традицій свого народу. Українські народні пісні також мають велике емоційне значення. Вони втілюють у собі народні спогади, історію та культурну спадщину. Виконання цих пісень допомагає співакові відчутти зв'язок зі своїми корінням та передати цю емоцію слухачам. Українські народні пісні є не лише важливим джерелом удосконалення техніки та розвитку голосу співака, а й є важливим елементом духовного становлення молоді особистості. Використання композиторами та вокальними педагогами народної пісні у справі формування духовної особистості співака є помітним досягненням музично-педагогічної думки в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Українські митці та вчені розглядають народну пісенність як основу культури всебічно розвинутої особистості, як конденсат духовної культури народу від найдавніших часів.

Народна пісня як засіб естетичного виховання починаючи зі шкільного етапу широко репрезентується у спадщині видатних педагогів та діячів освіти.

З історії вокального мистецтва відомо, як видатні співаки України О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Менцинський, А. Дідур, Б. Гмиря,

О. Микиша, І. Козловський, Є. Мірошниченко вмiло поєднували вокально-технiчну майстернiсть з емоцiйною образнiстю живого слова. Iстинна любов до народної музики, здатнiсть точно зафіксувати в пам'ятi експансивнiсть мелодiї у поєднаннi з звуком та спостережливим словом перевтілювали їхнi голоси на iсторичний шедевр виконавства (Антонюк, 1999).

На сучасному етапi естетичнi якостi української народної пiснi вiдiграють значну роль у формуваннi духовної особистостi співака. Українська народна пiсня є одним з витокiв національної культури i має велике iсторичне й культурне значення. Вона втілює унікальнi художнi образи, поезiю, вiзуальну образотворчiсть та музичну гармонiю. Через виконання народних пiсень співак отримує можливiсть вiдчути й висловити глибокий емоцiйний стан, вiдпочити від повсякденних турбот та пiдняти свiй настрiй. Народна пiсня переповнена почуттями, якi вона передає через музичну мелодiю та тексти. Вона допомагає співаку розширити свою емоцiйну сферу, розвиває творчiсть i взаєморозумiння з аудито-

рiєю. Окрiм того, українська народна пiсня має також важливу соцiокультурну функцiю. Вона передає народну мудрiсть та цiнностi, спонукає до обережного ставлення до природи, рекомендує правила моралi й етики. Через виконання таких пiсень співак учиться цiнувати традицiї та виховуєтся національна свiдомiсть. «Світова вокальна практика рекомендує на початкових стадiях роботи над голосом використовувати народнi пiснi та романси, якi благодатно впливають на процес формування голосового апарату i є неохiдною ланкою у подальшому переходi до бiльш складних арiй» (Швидкiв, 2006).

Висновки. Таким чином, естетичнi якостi української народної пiснi впливають на формування духовної особистостi співака, розширюють його емоцiйну сферу, навчають цiнувати національну спадщину та спонукають до взаєморозумiння з аудиторiєю. Саме в народнiй пiснi знайшли своє вiдображення притаманнi українцям способi життя, мислення, свiтобачення, естетичнi вподобання, полiтичнi прагнення й духовно-культурнi орієнтири.

Лiтература:

- Погребняк Ю. (2005). Фольклор i народна пiсня: iсторiя та сучаснiсть. Київ: Смолоскип. 352.
 Вагилевич І. (1978). Бойки, русько-слов'янський люд у Галичинi Жовтень, 12, 80.
 Головацький Я. (1887). ЛНВ. Вiддiл рукописiв. Фонд Я. Головацького. П. 51. 745.
 Драгоманов М.П. (1991). Iсторичнi пiснi малоросiйського народу з поясненнями Вл. Антоновича i М. Драгоманова. Вибране. Київ: Либiдь. 220.
 Грушевський М.С. (1993). Iсторiя української лiтератури : у 6 т. 9 кн. Т. 1. Київ: Либiдь. 392.
 Лисенко М. (1990). Молодошчi. Збiрка танцiв та веснянок. Збiрка народних пiсень хоровому розкадi. Київ: Муз. Україна. 143.
 Антонюк В.Г. (1999). Пiсенно-фольклорнi витоки українського вокального мистецтва. Київ: Українська iдея. 230.
 Швидкiв Г.Р. (2006). Українськi народнi пiснi та романси в курсi постановки голосу. Рiвне: О. Зень. 130.

References:

- Pohrebnyak Yu. (2005). Fol'klor i narodna pisnya: istoriya ta suchasnist' [Folklore and folk song: history and modernity]. Kyiv: Vydavnytstvo «Smoloskyp». 352 s.
 Vahylevych I. (1978). Boyky, rus'ko-slov'yans'kyu lyud u Halychyni [Boyki, Russian-Slavic people in Galicia] Zhovten'. № 12. 80 s.
 Holovats'kyu YA. (1887). LNV. Viddil rukopysiv. Fond YA. Holovats'koho. P.51.str. 745.
 Drahomanov M.P. (1991). Ystorycheskye pesny malorusskoho naroda s ob'yasnenyyamy Vl. Antonovycha i M. Drahomanova Vybrane [Historical songs of the Little Russian people with explanations by Vl. Antonovich and M. Drahomanov Selected]. K.: Lybid'. 220s.
 Hrushevs'kyu M.S. (1993). Istoriya ukrayins'koyi literatury [History of Ukrainian literature]. V 6 t. 9 kn. T. 1. K.: Lybid'. 392 s.
 Lysenko M. (1990). Molodoshchi. Zbirka tantsiv ta vesnyanok. Zbirka narodnykh pisen' khorovomu rozkadi [Youth A collection of dances and freckles. A collection of folk songs for choral narration]. K.: Muz.Ukrayina. 143 s.
 Antonyuk V.H. (1999). Pisenno-fol'klorni vytoky ukrayins'koho vokal'noho mystetstva [Song and folklore origins of Ukrainian vocal art]. K.: ВМКР Tsentр Ukrayins'ka ideya. 230 s.
 Shvydkiv H.R. (2006). Ukrayins'ki narodni pisni ta romansy v kursy postanovky holosu [Ukrainian folk songs and romances in the voice acting course]. Rivne: vydavets' Oleh Zen'. 130 s.

Наукове видання

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 1, 2024

Засновано у 2022 році

Засновники:

Рівненський державний гуманітарний університет;
Видавничий дім «Гельветика»

Періодичність видання: 6 разів на рік

Українською та англійською мовами

Коректура • В. О. Бабич
Комп'ютерна верстка • М. С. Михальченко

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 13,48.
Підписано до друку 27.06.2024.
Зам. № 0624/437. Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.