

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 1, 2023



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

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. Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: серія КВ № 25322-15262Р від 02.11.2022.

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 30.10.2023 р. № 11).

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>Буцяк В. І.</i> ІГРОВІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ.....	5
<i>Горіна Л. І.</i> ФОРМУВАННЯ ВІДЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ У КЛАСІ ДОМРИ ЗАСОБАМИ ФОЛЬКЛОРУ.....	9
<i>Кондрачук Д. Р.</i> МУЗИЧНО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ.....	14
<i>Крижановська Т. І., Карпова А. О.</i> МИСТЕЦЬКИЙ ГУРТOK ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ.....	19
<i>Крижановська Т. І., Холод К. С.</i> ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ІНТЕРЕСУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦТВА.....	24
<i>Мельничук С. Ф.</i> МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В РАКУРСІ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ.....	29
<i>Онищук В. І., Сметана О. П.</i> УДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ФОРМАТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	34
<i>Остапчук М. М., Никон О. К.</i> ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МОТИВАЦІЇ ЯК ПЕРЕДУМОВА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ.....	39
<i>Столярчук Б. Й.</i> ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА КАФЕДРІ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ.....	43
<i>Ужинський М. Ю.</i> ЦИФРОВІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ОСНОВА ЕЛЕКТРОННОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ.....	48
<i>Филипчук М. С.</i> ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ РЕГТАЙМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ЖАНРІ.....	52
<i>Якимчук С. Н.</i> ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ КАНТАТИ «ЗАПОВІТ»).....	56

CONTENTS

<i>Bytskyak V.</i> GAME FORMS OF MUSICAL AND RHYTHMIC ORGANIZATION ACTIVITIES OF SCHOOLCHILDREN.....	5
<i>Horina L.</i> FORMATION OF A SENSE OF METRO-RHYTHM IN THE DOMRA CLASS BY MEANS OF FOLKLORE.....	9
<i>Kondrachuk D.</i> MUSICAL AND CREATIVE DEVELOPMENT OF PRESCHOOL STUDENTS THROUGH INSTRUMENTAL MUSIC MAKING.....	14
<i>Kryzhanovska T., Karpova A.</i> ART GROUP AS AN ENVIRONMENT FOR THE ART DEVELOPMENT OF TEENAGERS.....	19
<i>Kryzhanovska T., Kholod K.</i> WAYS OF DEVELOPING THE PROFESSIONAL INTEREST OF FUTURE ART TEACHERS.....	24
<i>Melnychuk S.</i> MUSICAL ART IN THE FRONT OF CONTEMPORARY CHALLENGES: ART ANALYSIS.....	29
<i>Onischuk V., Smetana O.</i> IMPROVING THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS-MUSICIANS IN THE FORMAT OF DISTANCE EDUCATION.....	34
<i>Ostapchuk M., Nykon O.</i> THE FORMATION OF PROFESSIONAL MOTIVATION FOR LEARNING AS A FACTOR IN THE ACTIVATION OF STUDENTS' CREATIVE ACTIVITY.....	39
<i>Stoliarchuk B.</i> REVIVAL OF UKRAINIAN CULTURE AT THE DEPARTMENT OF MUSICAL FOLKLORE OF THE RIVNE STATE HUMANITARIAN UNIVERSITY.....	43
<i>Uzhynskiy M.</i> DIGITAL ART TECHNOLOGIES AS THE BASIS OF ELECTRONIC MUSICAL INSTRUMENTS.....	48
<i>Fylypchuk M.</i> ARTISTIC PERFORMANCE CONCEPT OF RAGTIME IN THE INSTRUMENTAL GENRE.....	52
<i>Yakymchuk S.</i> VOCAL AND CHORAL WORKS OF COMPOSER BORYS LIATOSHYNSKYI IN THE FIRST HALF OF THE 21 ST CENTURY (USING AN EXAMPLE OF THE CANTATA "THE TESTAMENT").....	56

УДК 78:373.5.015.31

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-1>

ІГРОВІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛЯРІВ

Буцяк Вікторія Іванівна

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри гри на музичних інструментах

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0001-7022-6003

e-mail: bytsak@gmail.com

Модернізація змісту та методів вітчизняної мистецької освіти супроводжується впровадженням ефективних підходів і нових форм до музично-естетичного розвитку школярів. У пропонованій статті розглянуто питання про значення ігрових форм організації музично-ритмічної діяльності учнів, які забезпечують рухову активність, розвиток музичних здібностей і окремих ритмічних навичок, усвідомлення естетичної виразності ритму як засобу виразності та мають оздоровчий ефект.

Природною реакцією дітей на музику є рух, який посилює емоційний відгук на неї, інтерес, увагу, радісне відчуття та задоволення. Під час музичних занять ця мимовільна моторно-емоційна реакція стає осмисленою та виразною на основі застосування різних організаційних форм, спеціальних методів і прийомів, ігрових також.

Актуалізовано думку, що гра є провідним видом діяльності дітей, яка задовольняє їхні біологічні, духовні та соціальні потреби. Вона сприяє активному пізнанню довкілля та себе в ньому, усвідомленню власного «Я» і своїх можливостей, посиленню прагнення застосовувати набуті знання в різних ігрових ситуаціях, розвитку вміння орієнтуватись у нових умовах і критично оцінювати отриманий результат, прагнути до його вдосконалення, самостійності та творчості. Як активна творча діяльність гра спрямована на вираження емоційної реакції на музичний твір через відповідні рухи тіла, які допомагають повніше сприйняти та пізнати його художньо-образний зміст, засоби музичної виразності. Окрім цього, ритмічно організовані рухи під музику чинять на особистість дитини терапевтичну дію, покращують її фізичний, психологічний і емоційний стан.

Організація музичної діяльності з ритмічного розвитку школярів на уроках музичного мистецтва та в позаурочний час потребує активної роботи педагога, його гнучкості в реагуванні на освітні потреби та запити, а також відкритості до інновацій і творчості.

Ключові слова: музичне мистецтво, учні, діяльність, рух, ритм, ігрові форми.

GAME FORMS OF MUSICAL AND RHYTHMIC ORGANIZATION ACTIVITIES OF SCHOOLCHILDREN

Victoria Bytsyak

Rivne State University of the Humanities

Modernization of the content and methods of domestic art education is accompanied by the introduction of effective approaches and new forms to the musical and aesthetic development of schoolchildren. The proposed article examines the importance of game forms of organizing pupils musical and rhythmic activities, which provide motor activity, the development of musical abilities and certain rhythmic skills, awareness of the aesthetic expressiveness of rhythm as a means of expression, and have a health-improving effect.

The natural reaction of children to music is movement, which increases emotional response to it, interest, attention, causing joyful feeling and satisfaction. During music lessons, this involuntary motor-emotional reaction becomes meaningful and expressive based on the use of various organizational forms, special methods and techniques, including game ones.

The opinion that play is the leading activity of children that satisfies their biological, spiritual and social needs has been updated. It promotes active knowledge of the environment and oneself in it, awareness of one's own "I" and one's capabilities, strengthening the desire to apply acquired knowledge in various game situations, development of the ability to navigate in new conditions and critically evaluate the obtained result, strive for its improvement, independence and creativity. As an active creative activity, the game is aimed at expressing an emotional reaction to a musical piece through appropriate body movements, which help to more fully perceive and understand its artistic and figurative content, means of musical expressiveness. In addition, rhythmically organized movements to music have a therapeutic effect on the child's personality, improving his physical, psychological and emotional state.

The organization of musical activities for the rhythmic development of schoolchildren in music lessons and extracurricular time requires the active work of the teacher, his flexibility in responding to educational needs and requests, as well as openness to innovation and creativity.

Key words: musical art, pupils, activity, movement, rhythm, game forms.

Постановка проблеми. Сучасна динаміка суспільного розвитку потребує активної реакції всіх державних інституцій, зокрема й освіти, на виклики, пов'язані з війною, пандемією, економічною кризою тощо. В умовах військового стану в Україні не втрачає пріоритетності вимога до забезпечення прав громадян на освіту та якісні освітні послуги. Особливої ваги набувають завдання, окреслені у «Плані заходів з реалізації національної стратегії розбудови безпечного і здорового освітнього середовища у Новій українській школі», який був затверджений Кабінетом Міністрів України (2021). Важливе місце в цьому документі належить положенням про обов'язкове запровадження рухових інтерактивних форм навчання, вправ під час занять і рухові перерви. Нового змісту набуває ігрова діяльність учнів в умовах очного, дистанційного та змішаного навчання, перебування в бомбосховищах, в інших ситуаціях.

Незважаючи на наявні теоретичні та методико-практичні здобутки в галузі музичної освіти, актуальними залишаються проблеми, які вимагають вдосконалення форм і методів музично-естетичного розвитку учнів, наповнення їх інноваційним змістом.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Важливість гри в особистісному та творчому розвитку обґрунтовується в численних дослідженнях, де її трактують як природний мотиватор діяльності (З. Фрейд), як можливість набуття соціального досвіду (Е. Еріксон), умову соціалізації (А. Валлон), важливе джерело формування соціальної свідомості (Д. Ельконін), спосіб активного засвоєння людської культури (Л. Виготський), засіб розвитку базових засад особистості (Н. Непомняща), національно-культурного й морального виховання (В. Зеньківський).

На кожному віковому етапі ігрова діяльність має свої особливості та форми здійснення. Дітям раннього віку притаманні предметні ігрові дії, у дошкільному віці переважають сюжетно-рольові та дидактичні ігри, у шкільному віці на перший план виходять рухливі, спортивні тощо. Кожен вид чи форма ігор має свої особливості, вирізняється умовами організації, метою та завданнями.

Величезний вплив на творчий розвиток дітей різних вікових груп мають музичні ігри, зокрема й рухливі, які, на думку І. Власенко, О. Гумінської, Т. Науменко, О. Пермякова, М. Чумарної, є основною формою діяльності на музичних заняттях. Ігрова музично-ритмічна активність має винятковий потенціал розвитку особистості, пізнання себе та навколишнього середовища, є способом засвоєння культури та мистецтва, опанування соціальних ролей. Так, на її основі формується та розвивається особистість, її вміння та навички, необхідні для праці, навчання, соціологізації, оздоровлення, відпочинку.

Мета статті – розкрити значення ігрових форм музично-ритмічної діяльності школярів, охарактеризувати ефективні методи та підходи в їх організації.

Виклад основного матеріалу дослідження. О. Пермяков визначає гру як «форму діяльності в умовних ситуаціях, що спрямована на відтворення й засвоєння суспільного досвіду, фіксованого в соціально закріплених предметних діях, у предметах науки і культури <...> Учень грає, тому що розвивається, й розвивається тому, що грає» (Пермяков, 2014, с. 30). Це положення підтримує Н. Гавриш, яка вважає гру своєрідним розвивальним середовищем для повноцінного становлення особистості школяра й однією з найпродуктивніших форм навчання та розвитку (Гавриш, 2012).

Поєднання музики, руху та слова має комплексний вплив на особистість дитини, що реалізується в різних формах і підходах.

Найпоширенішою формою музичної діяльності школярів є групові (колективні) музичні ігри, які забезпечують ритмічний розвиток школярів на основі різноманітних ритмічно організованих рухів під час слухання музики, співу, виконавства на музичних інструментах, вивчення музичної грамоти, імпровізації тощо. Наприклад, ознайомлення учнів з нотними тривалостями супроводжується тактуванням, простукуванням, оплесками, маршуванням; з розміром – танцювальними рухами, ритмічними імітаційними вправами; з будовою, формою, динамікою – танцювальними кроками та рухами. Здебільшого весь педагогічний вплив відбувається в ігровій формі.

Ігри під інструментальну музику поділяються на сюжетні, де виступають якісь персонажі, розгортається дія та вирішується основне завдання – відтворити музично-ігровий образ персонажа, та несюжетні (різновид рухливих ігор). Ігри під спів – це хороводи, інсценування пісень тощо.

О. Гумінська значно розширила перелік комплексних форм колективного музикування, які потребують активної музично-ритмічної діяльності, здебільшого ігрового творчого характеру. До них віднесено: вокально-інструментальні діалоги; створення текстів пісень; інсценізацію, театралізацію пісень; речитацію-імпровізацію з інструментальним виконавством; декламаційно-театральне оформлення музики для слухання; ритмо-вокально-пластичні діалоги зі звучними жестами; створення вокально-пластичних композицій на заданий сюжет, літературний твір; колективне створення ритмічно-пластичних та інструментальних композицій; пластичну імпровізацію на основі літературного тексту, музичного твору, образу епохи, композитора, стилю; пластично-звуконаслідувальне втілення живописних образів; театралізацію, пластичну реалізацію музичних творів; створення пластично-вокальних, танцю-

вально-театральних композицій; інструментальну імпровізацію на основі літературного тексту, образу, стилю, картини тощо; інструментально-пластичну імпровізація супроводу до пісні, музичного твору до слухання музики; створення інструментально-танцювальних композицій; створення вокально-інструментально-пластичних композицій на основі образу, літературного тексту; створення інструментально-вокально-танцювальних композицій (Гумінська, 2020, с. 25).

Сприятливу дію на музично-ритмічний розвиток несуть театралізовані ігри. Л. Артемова, А. Богуш, О. Гумінська зазначають, що ігри-драматизації й імпровізації, інсценізації літературних творів тощо чинять значний естетичний вплив через те, що школярі, розкриваючи психологічні особливості персонажів, самостійно добирають для них засоби мовленнєвої (інтонація) та зовнішньої виразності рук – жести, обличчя – міміка, усього тіла – пантоміміка.

Водночас у роботах Л. Артемової, А. Богуш, Н. Луцан наголошується на значенні сюжетно-рольової гри – вільної форми групової діяльності учнів, де вони об'єднуються за власною ініціативою, самі обирають сюжет, розподіляють ролі й ігровий матеріал, окреслюють план і розвивають зміст під час виконання тієї чи тієї ігрової дії. Водночас відображення різних ситуацій у грі відбувається через моделювання та заміщення явищ дійсності, сприяє розвитку уяви, творчості, мислення.

Згідно з висновками науковців, кожна рухлива гра містить у своїй структурі правила, рухливе завдання, яке учень має розв'язати самостійно, але через аналіз умов його виконання. У дослідженні М. Савченко (Савченко, 2014) підкреслено, що ігри за правилами потребують мобілізації знань дітей і спрямовують їх на самостійний вибір вирішення ігрового завдання. Творчі ігри заохочують до бажання самостійно розігравати ролі та події, розмірковувати над ними, встановлювати зв'язки між різними подіями, за власним розсудом обирати найкращий спосіб реалізації задуму, застосувати на практиці вже здобуті раніше знання, виражати їх словом. Зумовленість поведінки будь-яким типом гри привчає школярів до дисциплінованості, розвиває в них цілеспрямованість, відповідальність, самостійність.

Серед новітніх підходів до музично-ритмічного розвитку дітей помітне місце посідає логоритміка (грец. *лого* – слово, мова; *ритм* – розмірність, рівномірне чергування), яка застосовується не лише як метод, а і як активна форма терапії, що має лікувальний ефект, особливо в умовах інклюзивного навчання.

В основі логоритміки лежать концептуальні положення програми ритмічного виховання, відомі як метод ритмічної гімнастики, розроблені та впроваджені ще на початку ХХ ст. Е. Жак-

Далькросом. Подальший розвиток його система отримала в К. Орфа й у сучасних вітчизняних і зарубіжних методиках музично-ритмічного розвитку, лікувальної ритміки, ритмопластики, логопедичної ритміки тощо.

Складовими частинами логоритміки є природні рухи тіла – маршування, перешикування, ходьба, легкий біг, стрибки та дихання; музично-ритмічні, танцювальні рухи та вправи на розвиток уваги, регулювання м'язового тону, формування чуття ритму та темпу, узгодження слів із рухами та музикою, диригування; слухання (сприймання) музики (з наступною бесідою, визначенням засобів музичної виразності твору) – дидактичні ігри, гра на музичних інструментах, імпровізація; співи – дихальна гімнастика, вокальні вправи, мовленнєві ігри, хороводи, драматизація, пісенна творчість.

Як підтверджує практика, використання логоритміки позитивно впливає на естетичний розвиток учнів, формує і впорядковує рухову сферу, має коригувальний і оздоровчий ефект (Чеснокова, Золотарьова, 2019, с. 19–20).

Ритмічне виховання школярів варто починати із цілісного сприйняття музичного твору, пізнання його характеру, темпу, метроритму. Щоби бажання дітей рухатися під музику стало природним, радісним, треба наповнити його цікавим методичним матеріалом. Особливий педагогічний вплив на школярів мають музичні ігри, пов'язані з рухами під музику – це ритмічні вправи, музичні ігри та танці (народні, бальні, класичні, сучасні).

Не всі учні відразу можуть точно виконувати рухи під музику. Тому на початковому етапі їх засвоєння важливо використовувати підготовчі вправи, спрямовані на опанування необхідних рухових навичок. Такі музично-рухові вправи допомагають краще опанувати своє тіло, координувати рухи, узгоджувати їх із рухами інших дітей, вчать просторовому орієнтуванню, сприяють засвоєнню елементів різноманітних танців. Форма та виразність рухів мають відповідати характеру, темпу та динаміці: прості ритмічні рисунки, акценти, метрична пульсація легко відтворюються в ході, підстрибуваннях, оплесках тощо, а динамічні та темпові зміни мають відображатися в амплітуді, напрямку активності рухів.

З метою розвитку творчої активності школярів необхідно надавати їм можливість самостійно рухатися під музику. Якщо діти соромляться, то вчитель має підводити їх до цього поступово та непомітно. Наприклад, якщо у знайомій грі, де вони згідно зі звуками маршу звикли ходити, можна несподівано його замінити іншим музичним твором, під який рухатися як раніше незручно. Тоді учні, підкорюючись музиці, будуть шукати відповідний рух, імпровізувати. Необхідно стежити, щоби рухи передавали характер

музики, емоційну забарвленість, динаміку, початок і кінець її звучання.

Для розвитку почуття ритму дієвими методами є використання «мовної імпровізації», коли вчитель в ігровій формі пропонує скласти учням текст до заданого розміру, ритму, або, навпаки, записати ритм запропонованої мелодії. Молодшим школярам подобається читати вірші під музику, а старшим – реп із характерними жестами. Застосування такого методу, що має назву «ритмодекламація», потребує ретельного підбору музичного супроводу, щоби він відповідав темпу мовлення, особливостям ритмічного рисунка, змісту тексту.

Гарні результати дає використання методів «вільного диригування» та «пластичної імпровізації», які, по-перше, відповідають моторній природі музичного сприйняття, по-друге, забезпечують цілісне охоплення твору.

Дієвий оздоровчий ефект мають також дихальні вправи, під час виконання яких учні в ритмічно організований спосіб зображають те, як вони ніби дмухають на гаряче, здувають пил, задувають свічку, зігрівають замерзлі руки тощо, а також можуть видавати різноманітні звуки – свист, зітхання, схлипування, крик.

Висновки. Ігрові форми музично-ритмічної діяльності наділені значним потенціалом для всебічного розвитку школярів. Вони приваблюють своєю емоційною насиченістю й організованістю, простотою та свободою у виборі дій і рухів, надають можливості для відображення учнями набутого досвіду, його оновлення та збагачення.

Результативність використання музично-ритмічних ігор у навчально-виховному процесі залежить від підпорядкованості потребам, бажанням та інтересам дітей, а також рівня обізнаності про роль і зміст гри, що надає впевненості у своїх силах. Великого значення набуває вміння оперувати ігровими діями, виконання їх згідно із сюжетом, змістом ролі, спираючись на встановлені відповідні правила поведінки. Отримання задоволення від музично-ритмічних ігор поглиблює прагнення до творчості в музичній діяльності, сприяє виявленню та розвитку цілеспрямованості та наполегливості в досягненні результату.

Перспективи подальших досліджень. Дана стаття не вичерпує всіх аспектів визначеної проблематики. До перспективних напрямів подальшого наукового пошуку належить розроблення технологій музично-ритмічного розвитку в умовах інклюзивного, дистанційного та змішаного навчання.

Література:

- Пермяков О., Власенко І., Лаврентьєва О. (2014). Дидактичні ігри на уроках музики. Київ: КНТ. 271 с.
- Гавриш Н. (2012). Калейдоскоп інформаційно-ігрової творчості дітей. Київ: Видавничий дім «Слово». 256 с.
- Гумінська О. (2020). Технологія самовираження учнів у процесі колективного музикування. *Мистецтво та освіта*, № 3 (97). С. 20–25.
- Савченко М. (2014). Виховання самостійності у дітей старшого дошкільного віку в ігровій діяльності. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. 18 с.
- Чеснокова Л., Золотарьова О. (2019). Заняття з логоритміки для дітей з вадами мовлення. Харків: Вид. група «Основа». 160 с.

References:

- Permiakov O., Vlasenko I., Lavrentieva O. (2014). Dydaktychni ihry na urokakh muzyky [Didactic games in music lessons]. Kyiv: KNT. 271 s.
- Havrysh N. (2012). Kaleidoskop informatsiino-ihrovoi tvorchosti ditei [Kaleidoscope of children's information and game creativity]. Kyiv: Vydavnychi Dim "Slovo". 256 s.
- Huminska O. (2020). Tekhnolohiia samovyrazhennia uchniv u protsesi kolektyvnoho muzykuvannia [Technology of students' self-expression in the process of collective music making]. *Mystetstvo ta osvita*, № 3 (97). S. 20–25.
- Savchenko M. (2014). Vykhovannia samostiinosti u ditei starshoho doshkilnoho viku v ihrovii diialnosti [Education of independence in children of older preschool age in game activities]. Avtoref. dys. ... kand. ped. nauk. Pivdenoukrainskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho. 18 s.
- Chesnokova L., Zolotarova O. (2019). Zaniattia z lohorytmiky dlia ditei z vadamy movlennia [Classes on logarithmics for children with speech disorders]. Kharkiv: Vyd. hrupa "Osнова". 160 s.

УДК 781.62:[780.8:780.61]
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-2>

ФОРМУВАННЯ ВІДЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ У КЛАСІ ДОМРИ ЗАСОБАМИ ФОЛЬКЛОРУ

Горіна Лариса Іванівна

старший викладач Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0005-8299-9026
e-mail: gorina_larisa@ukr.net

У статті досліджено методологічні та теоретичні питання формування метроритму у класі домри. Метроритмічна організація звуків є основою музичного твору. Через провідну роль мелодики в українській музиці, співучість домрової кантилени, актуальним стало звернення до прогалин у питанні виховання метроритму. Аналіз домрової методичної літератури доводить, що в музичному вихованні домристів основне значення надається методам роботи над звуковидобуванням. Виходячи з ударної природи звуковидобування на домрі, значна увага спрямована на техніку чергування різноманітних ударів, короткого та ритмічного тремоло. За допомогою цієї природної структурної ритмічності прийомів гри автор пропонує музичне виховання на зразках віршованих форм українського фольклору. Таке навчання, побудоване на спорідненості метру музичних і віршованих форм, дає можливість вчителю виявити асоціативні зв'язки між змістом паремій і музичними побудовами. Наукове дослідження здійснювалося методами вивчення науково-методичної літератури з даного питання, аналізу метричної побудови музичних фраз і строф фольклорних зразків, їх порівняльної характеристики. Особливо привертають увагу навички виконання затактового руху з використанням ямбічних строф паремій. Значна ефективність методу скандування віршованих форм на початкових етапах навчання сприяє вільному володінню різною атакою звуковидобування, чергування наголошених і ненаголошених звуків, отже, відчуття метричної побудови. Пропонована стаття є науковим поглядом на предмет розвитку метроритму та спонукає до використання органічних для сприйняття фольклорних зразків української культури.

Ключові слова: народні інструменти, домра, методика, метроритм, музичне виховання, паремії.

FORMATION OF A SENSE OF METRO-RHYTHM IN THE DOMRA CLASS BY MEANS OF FOLKLORE

Larysa Horina

Rivne State University of the Humanities

The article examines the methodological and theoretical issues of metro-rhythm formation in the domra class. Metro-rhythmic organization of sounds is the basis of a musical work. Due to the leading role of melodic in Ukrainian music, the singing of the house cantilena, it became urgent to address the gaps in the issue of metro-rhythm education. The analysis of domrist methodical literature proves that in the musical education of domrists, the main importance is given to the methods of work on sound production. Based on the percussive nature of sound production on the domra, considerable attention is directed to the technique of alternating various beats, short and rhythmic tremolo. Using this natural structural rhythmicity of game techniques, the author offers musical education based on examples of poetic forms of Ukrainian folklore. Such teaching, built on the kinship of the meter of musical and poetic forms, enables the teacher to discover associative connections between the content of paremy and musical constructions. The scientific research was carried out by the methods of studying the scientific and methodological literature on this issue, analyzing the metric construction of musical phrases and stanzas of folklore samples, and their comparative characteristics. Especially attention-grabbing skills are the performance of incomplete beat movement with the use of iambic stanzas of paremys. The significant effectiveness of the method of chanting poetic forms at the initial stages of learning contributes to the development of fluency in various attacks of sound production, the alternation of stressed and unstressed sounds, and hence the sense of metric construction. The proposed article is a certain scientific view on the subject of the development of metro-rhythm and the encouragement to use organic for the perception of folklore samples of Ukrainian culture.

Key words: folk instruments, domra, technique, metro-rhythm, musical education, paremys.

Постановка проблеми. Метро-ритм є основою мелодичної та гармонічної структури музичного твору. У музичному мистецтві українського народу на першому місці стоїть інтонація, мелодика. І хоча ритм сприймається людським організмом на фізіологічному рівні, для повноцінного розвитку домриста постає необхідність звернутися до методів розвитку ритміки, як важливого компоненту сучасного музичного мистецтва. Специфікою звуковидобування на домрі є чергування ударів униз-угору, що саме собою приводить до чергування сильних і слабких звуків. У методичній літературі значна увага приділяється різним видам ударів, їхній силі та чергуванню. Але питання виховання відчуття метроритмічної побудови залишаються без належної уваги. Формування метроритму має складатися із завдань, які дають можливість усвідомити чергування опорних і слабких звуків, їх пульсацію в часі. Отже, постала потреба в дослідженні методів продуктивного засвоєння видів музичного метру в навчанні гри на домрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Систему мовноритмічних завдань розробили Е. Жак-Далькроза, К. Орф і їхні послідовники. У вітчизняній педагогіці питання музично-ритмічного виховання школярів розкривають О. Гумінська, Я. Кушка, О. Олексюк. Продуктивність поєднання рухів і музики зазначали В. Верховинець, Н. Ветлугіна, В. Ключко. Метроритмічному вихованню у традиціях українського народного мислення приділяють увагу автори навчально-методичної літератури для уроків теоретичних дисциплін Г. Смаглій, Л. Маловик.

Методику виконання ритмічного поділу тривалостей, перемінних ударів, ритмічного ковзання, короткого та ритмічного тремоло, пунктирного ритму розробили М. Лисенко (Лисенко, 1990), Борис Міхеєв (Лисенко, Міхеєв, 1989). Але питання розвитку метроритму домристів має ситуативний характер і є прерогативою теоретичних занять. У цьому питанні практика йде вперед теорії. Дана розвідка є спробою втілення в методологію практичного досвіду автора та розширення кола теоретичного обґрунтування поставлених завдань.

Мета статті – розкрити методи формування метроритму в навчанні гри на домрі. Об'єктом роботи виступають українські прислів'я та приказки. Предметом – ритмічна особливість строф паремій. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: визначити ритмічні особливості організації прислів'я; знайти паралелі між побудовою музичної фрази та ритмічним малюнком паремій; показати випереджальний характер практичного навчання, креативність методів навчання на уроках зі спеціального інструмента домри. Дослідження здійснювалось

методами аналізу та синтезу науково-теоретичних, інформаційних джерел, фольклорного матеріалу. Дане дослідження може використовуватися у практичній і методичній роботі.

Виклад основного матеріалу. Музичний твір характеризується не тільки мелодичною виразністю, динамічною контрастністю, але і способом розгортання в часі, співвідношенням сильних і слабких часток ритмічного малюнку на основі рівномірної їх пульсації. Розвиток навичок акцентування, відчуття ритмічних рисунків, комбінацій метроритмічних фігур, ритмічних характеристик окремих музичних стилів, розуміння специфічних рис сприйняття музичного твору через ритмічну організацію його звучання є визначальним у відтворенні художньої суті твору.

Ритм у музиці – чергування, співвідношення довгих і коротких часток і акцентів, один із трьох головних елементів музики, поряд із мелодією та гармонією, часова організація послідовності та групування тривалості звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр. Метр – це «безперервно повторювана послідовність акцентованих і неакцентованих ритмічних одиниць однакової тривалості. Метр застосовують для організації музичних звуків з допомогою їх різної важкості» (Способін, 1952, с. 34). Мова також має свою природну, національну ритмічність, яку часто називають ритмомелодикою. Вона передає зміст і почуття за допомогою висоти тону, сили звуку, темпу мови та тембру голосу. Це добре помітно у прозовій і віршовій формах, ознакою яких і є ритм і розмір. Від початку дослідження прислів'їв і приказок було помічено, що вони відзначаються особливими інтонаційно-ритмічними та звуковими характеристиками: ритмомелодикою, метром, ритмом, римою. Ритмічність прислів'я формується низкою чинників. Оскільки це жанр, який побутує в усному мовленні, основними є: логічні наголоси, якими визначаються змістові центри, паузи, які розділяють прислів'я на окремі частини, інтонація, яка створює емоційне тло і передає почуття, що зумовило цю приказку. Важливу роль у довершеності паремій відіграє ритміка. Адже мовленнєвий ритм закладено в біологічній програмі людини, організм якої діє злагоджено, й апарат породження мовлення не може не функціонувати ритмічно. Отже, у побудові паремій бачимо схожість із побудовою музичної фрази, де наголошеним і ненаголошеним звукам мови відповідають акцентовані та не акцентовані метричні доли.

Найкоротшим відрізком окремого віршового метру є стопа – частинка, що повторюється. Стопа сприймається як одиниця виміру та визначення віршового ритму. В українській силаботоніці вона спирається на природне мовне чергування наголошених і ненаголошених складів, які зумовлю-

ють специфіку віршового розміру. Залежно від кількості складів стопа буває двоскладова, три-складова та чотирискладова. За багаторазового повтору окремих стоп в учнів виробляється відчуття дводольного, тридольного та чотиридольного метру. Відчуття метроритму необхідно виховувати від початку навчання гри на музичному інструменті. Метричні часові побудови є матеріалом, з якого будується музичне полотно. Тому так важливо виховати усвідомлення та відчуття чергування сильної частки з наступними слабкими, що є визначальним щодо метру.

Основою в роботі над постановкою та видобуванням звуку на домрі є довготривале виконання одного звуку, що швидко притуплює увагу учня, робить заняття нецікавим. Із цією метою доцільно використовувати прості ритмічні малюнки паремій, супроводжувати гру скандуванням тексту. Такі ігрові форми є важливим засобом виховання дітей, сприяють розширенню знань про навколишній світ, забезпечують естетичну насолоду від виконання рухів, поєднаних із примовками, прислів'ями, створюють передумови для закріплення рухових навичок гри на музичному інструменті та розвитку фізичних якостей. Використання дитячих закличок, загадок, зговірок, лічилок, мирилок, примовок, приказок, прислів'їв дає змогу збільшити тривалість роботи над прийомами гри та штрихами, робить заняття цікавим. Завдяки своїй структурі зразки українського фольклору – це сприятливий матеріал для роботи домристів над автоматизацією взаємодії медіатора зі струною (атакою звуку), володінням різними типами атаки (м'якою, твердою, різкою, підкресленою, плавною), ступенем занурення медіатора у струну. Наше завдання – навчитися мінімізувати атаку до визначених меж (гра приготованим медіатором / гра із замахом). Тільки після впевненого виконання рівнозначних статичних акцентів, де кожен звук виконується з однаковою силою, можна переходити до засвоєння пульсуючих акцентів. Пульсуючі акценти відрізняються від статичних акцентів тим, що проходять з періодичною зміною в силі. Під час ознайомлення з нотним матеріалом учень перебуває в максимально сконцентрованому стані. Йому потрібно стежити за лівою рукою (затискати потрібні лади), за правою рукою (грати на потрібних струнах), за ритмом. Поза увагою залишається пульсація. Пульсація – це такий же важливий принцип, як ритмічність, частота, синхронізація, динамічність. Щоб уникнути постійно в'ялої гри, усі ці принципи повинні дотримуватися водночас і безперервно.

У початковий період навчання пропонується гра ритмічних груп зі скандуванням текстів по складах. Варто вимовляти віршовані тексти в тому чи іншому метрі, з підкресленням першої долі. Пропонуємо промовляти в голос текст і виконувати

його ритмічний малюнок на відкритих струнах. Починати треба із простих розмірів:

– дводольних із наголосом на першу долю (хорей) – структура жанру танцювальної музики (полька, козачок, тропак, метелиця);

– тридольних, зокрема з наголосом на першу долю (дактиль): вальс, мазурка, менует, полонез;

– чотиридольного (пеан) з наголосом на першу долю: гавот, марш; з наголосом на інші долі. Водночас виробляємо відчуття сили удару, уміння довготривалого виконання звуку з однаковою силою та чергування сильних і слабких ударів.

Найчастіше використовуємо ритмічну структуру хорей. Це віршувальний розмір – двоскладова стопа з наголосом на першому складі. Помічено, що хорей створює ритм підкреслений, форсований, близький до танцювального (— U | — U): «Більше землю удобрай – будеш мати урожай», «Мати з хати – горе у хату», «Чужа хата гірше ката», «У чужій сторонці не так світить сонце», «Пугу, пугу! – козак з луку» (Пасічник, Ел. ресурс), «Ходить квочка коло кілочка. / Кличе діток, дрібних квіток. / Діти, квіти, квок!»; «Та не штука грати, штука перестати».

Недоліками скандування є його умовність. Вона малопомітна під час визначення трискладових розмірів, але у визначенні двоскладових приводить до штучного виникнення двох і більше наголосів у багатоскладових словах. У виконанні на музичному інструменті використовуємо різні варіанти: виконуємо як ритмічний малюнок скандування, також використовуємо об'єднання мотивів у фразу, за якого виділяються більше логічні наголоси. Водночас відбувається заміна хорей пеаном, розмір із дводольного стає чотиридольним. Виконуємо «крещендо» до кульмінаційного складу фрази: «Та не штука грати, штука перестати» (U U U U | — U | U U U U | — U).

Скандування віршів нагадує барабанний ритм, вірші звучать монотонно. Це умовне читання віршів. У силаботонічних віршах з метою урізноманітнення звучання в багатоскладових словах часто заміняємо ямби та хорей пірихієм (U U): «Без голосу не співець, а без грошей не купець» (— U | — U | — U | — | — U | — U | — U | —).

Виконуємо варіанти заміни хорей пірихієм: U U | — U | U U | — U | U U | — U | U U | — , або — U | U U | — U | U | — U | U U | — U | U.

Приклади використання паремій із застосуванням тридольного метру. Г. Смаглій зазначає, що «збільшення кількості слабких долей робить його менш чітким, більш плавним і плинним, що характерно для вальсу, романсу та ліричних пісень» (Смаглій, Маловик, 2005, с. 148).

Ритмічна структура – дактиль (— U U | — U U |): «Та земля мила, де мати родила», «Кожному мила своя сторона», «Без Батьківщини немає людини», «Женчичок, бренчичок вилітає, високо ніженьку підіймає <...>».

Ритмічна структура – амфібрахій (U — U | U — U): «За морем тепліше, та вдома миліше», «Високо літає, та низько сідає», «Летіла лелека, летіла здалека, та й сіла на хаті зірки рахувати».

Ритмічна структура – анапест (U U — | U U —): «Коли Бог не велить, то нехай не болить» (Малюга, 2012, с. 197), «Джибанець, воронець, а хто вийде – молодець».

Дуже часто під час навчання гри на інструменті не досить уваги приділяється дрібним мотивам, фразам. Звідси нерозуміння інтонаційного, ритмічного, логічного тяжіння. Ямбічний приклад побудови строфи – найкращий приклад відпрацювання відчуття затакту. Затакт – це початок музичного твору зі слабкої долі. У простих розмірах затакт зазвичай не перевищує половини такту. У складних розмірах затакт може починатися і з відносно сильної долі та займати більшу частину такту. Утворення затакту пов'язане з метричною структурою мелодії, в основі якої лежить ямбічна (у широкому розумінні) строфа, тобто перехід від слабого часу до сильного. Тому тактова риска в такій строфі перебуває всередині мотиву, перед його сильною долею. Розрізняють короткий і довгий затакт. На формотворче значення затактовості під час утворення мотивів і побудови форми вказував ще у 1806 р. Ж.Ж. де Моміньї. Його ідея була розвинута представниками функціональної школи на чолі з Х. Ріманом, який висунув ямбічний принцип структури музичної форми, тобто перехід від слабого часу до сильного. Ця теорія правильно вказала на значення для музичного розвитку ямбічного імпульсу. Хоча в музиці і ямбічна і хорейчна структури рівноправні та доповнюють одна одну.

Ритмічна структура – ямб (U — | U — | U — | U —): «Козак з конем і в ніч і вдень», «За рідний край життя віддай».

Для кращого відчуття, розуміння довгого затакту пропонуємо використовувати ритмічну структуру віршованої стопи анапест (U U —): «Або грай, або грай, або гроші вертай», «Повна бочка мовчить, а порожня дзвенить», «Де багато пташок, там нема комашок», «А я Рак-неборак, як ущипну – буде знак!». Під час виконання ритмічного малюнку на інструменті тактова риска переноситься, ставиться перед сильною долею (U U | — U U | — U U | — U U | —).

У виконанні чотиридольних метрів розрізняємо мотиви з кульмінацією на початку, усередині та в кінці побудови. Для цього використовуємо чотиридольний метр пеан з наголосом на першому, другому, третьому та четвертому складах. Наприклад: «Через тебе, балалайка, ще учора була лайка» (Українські прислів'я та приказки, 1984, с. 338.). Ритмічна побудова: U U — U | U U — U | U U — U | U U — U, або — U U U | — U U U | — U U U | — U U U |. Як варіант, учимося об'єднувати мотиви зі стремлінням до кінця фрази, виробляючи відчуття наскрізного розвитку (U U U U | U U — U | U U U U | U U — U).

З виконанням ритмічних малюнків, наголошених і ненаголошених складів, відповідно з'являється відчуття змінності сили ударів медіатора. Рівномірно періодичні акценти утворюють строгу метрику, яку домристи застосовують у поділі тривалостей. Неперіодичні акценти характерні для вільної метрики у творах речитативного характеру, голосінь. У пареміях рідко трапляються метри в чистому вигляді. Вони можуть бути складні мішані та змінні, що надає навчанню більшої імпровізаційності. Знаний пареміолог М. Пазяк зазначає: «Здебільшого гармонія звукових елементів впливає на мистецьку думку опосередковано, без явного зв'язку зі змістом, вона тільки допомагає краще виділити зміст прислів'я», звукова структура паремії спрямована «на глибоке й високохудожнє відтворення дійсності» (Прислів'я та приказки, 1989, с. 43). Звуковисотна фантазія, імітація характеру звуків, певного образу та втілення його на інструменті, елементи імпровізації, спроби відтворити мовну інтонацію музичною інтонацією, – усе це робить заняття неформальним, ненав'язливо стимулює учня до активної співпраці та творчого пошуку. Співучість, мелодійність, чітко виражений ритм творів фольклору виховують естетичне відчуття, розвивають уяву.

Висновки. У більшості музичних стилів ритмічна організація визначається впорядкованістю, за якої акцентовані та не акцентовані долі чергуються з певною періодичністю. Беручи до уваги ударну природу звуковидобування на домрі, для учня є важливим відчуття чергування ударів різної сили, отже, чітке усвідомлення метроритмічної структури твору. Найкоротшим кроком у здійсненні поставлених завдань є звернення до зразків українського фольклору, використання аналогії побудови метричних складів паремій і музичного метру. Отже, притаманна пареміям ритмічна організація, звукове оформлення, що базується на композиційно синтаксичній основі, розмірений, хоч не завжди точний метричний ритм, римування роблять їх чудовим дидактичним матеріалом для вироблення тонкого відчуття характеру атаки медіатора, отже, якісного звуковидобування на домрі.

Перспективи подальших досліджень. Дана робота є спробою привернути увагу до проблеми ритмічної організації звуковидобування на домрі. Виховання навичок різної атаки звуку зумовлює пошук нових методів, застосування ігрових форм, креативного підходу до навчання. Викладачам варто формувати свій комплекс мовленнєвих метричних структур для різних вікових категорій, вправ, що пов'язані з формуванням відчуття метричного акценту. Цю методику студенти кафедри народних інструментів можуть використовувати в педагогічній практиці. Такий дидактичний матеріал сприяє розвитку відчуття метроритму, виразній артикуляції, отже, і яскравому музичному виконанню.

Література:

- Лисенко М. (1990). Методика навчання на домрі. Київ: Музична Україна.
- Лисенко М., Міхеев Б. (1989). Школа гри на чотирьструнній домрі. Київ: Музична Україна. 152 с.
- Способін І. (1952). Елементарна теорія музики. Київ: Мистецтво. 203 с.
- Пасічник І. Знамениті козацькі прислів'я та приказки. Режим доступу: <https://we.org.ua/kultura/znameniti-kozatski-prysliviya-ta-priказki/>.
- Смаглій Г., Маловик Л. (2005). Основи теорії музики: підручник для навчальних закладів освіти, культури і мистецтв. Харків: Факт. 384 с.
- Малюга Н. (2012). Ритмічна організація, римування та звукова гармонія українських паремій. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького національного університету*. Вип. 8. С. 195–201.
- Українські прислів'я та приказки (1984). Упорядкування С. Мишанича та М. Пазяка. Київ: Дніпро. 390 с.
- Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини (1989). АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; Упоряд. М. Пазяк; Відп. ред. С. Мишанич. Київ: Наук. думка. 480 с.

References:

- Lysenko M.T. (1990). *Metodyka navchannia na domri*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Lysenko M., Mikheiev B. (1989). *Shkola hry na chotyrystrunnii domri*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 152 s.
- Sposobin I.V. (1952). *Elementarna teoriia muzyky*. Kyiv: Mystetstvo. 203 s.
- Pasichnyk I. *Znameniti kozatski pryslivia ta pryказky*. Rezhym dostupu: <https://we.org.ua/kultura/znameniti-kozatski-prysliviya-ta-priказki/>.
- Smahlii H.A., Malovyk L.V. (2005). *Osnovy teorii muzyky: Pidruchnyk dlia navchalnykh zakladiv osvity, kultury i mystetstv*. Kh.: Fakt. 384 s.
- Maliuha N.M. (2012). Rytymichna orhanizatsiia, rymuvannia ta zvukova harmoniia ukrainskykh paremi. *Filolohichni studii. Naukovi visnyk Kryvorizkoho natsionalnoho universytetu*. Vyp. 8. S. 195–201.
- Ukrainski pryslivia ta pryказky (1984). Uporiadkuvannia S.V. Myshanycha ta M.M. Paziaka. Kyiv: Dnipro. 390 s.
- Pryslivia ta pryказky: Pryroda. Hospodarska diialnist liudyny (1989). AN URSR. Instytut mystetstvoznnavstva, folkloru ta etnohrafii im. M.T. Rylskoho; Uporiad. M.M. Paziak; Vidp. red. S.V. Myshanych. K.: Nauk. dumka. 480 s.

УДК 373.24: 785

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-3>

МУЗИЧНО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ

Кондрачук Дарина Романівна

магістрантка спеціальності 014 «Середня освіта (музичне мистецтво)»

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0006-5488-355X

e-mail: romanukdarina83@gmail.com

У статті розглянуто та визначено зміст і значення інструментального музикування в закладах дошкільної освіти. Визначено, що залучення дітей до гри на музичних інструментах доцільно реалізувати у процесуальній тріаді: пізнання музичного інструменту та його звучання, відточення виконавських умінь і навичок у репродуктивних формах роботи й імпровізація на основі набутого слухацько-виконавського досвіду.

Висвітлено питання організації інструментального музикування з дітьми дошкільного віку на музичних заняттях. Розглянуто проблему пробудження в дошкільників інтересу до музики через залучення їх до гри на різноманітних музичних інструментах (інструментах-іграшках, саморобних інструментах та інструментах, наближених до «дорослого» музикування). Намічено важливі моменти в організації інструментального музикування, що стосуються освітніх завдань цього напрямку роботи з дошкільнятами, способів навчання дітей гри на музичних інструментах, добору музичного матеріалу.

Значна увага приділена початковому етапу роботи над інструментальним музикуванням з дошкільниками. Наголошується на важливості запровадження проблемно-пошукових завдань, що стануть стимулом до самостійно-творчої роботи дітей. Розглядаються репродуктивні та творчі форми інструментального музикування.

Актуалізовано думку щодо цілеспрямованого включення даної форми музично-виконавської діяльності у процес музичного виховання. Інструментальне музикування розглядається як надважлива форма художньо-естетичної діяльності, що сприяє всебічному розвитку музичних і творчих здібностей дитини.

Ключові слова: інструментальне музикування, творчий розвиток, музичні інструменти, дошкільники, музичні здібності.

MUSICAL AND CREATIVE DEVELOPMENT OF PRESCHOOL STUDENTS THROUGH INSTRUMENTAL MUSIC MAKING

Daryna Kondrachuk

Rivne State University of the Humanities

The article examines and defines the meaning of the concept of “instrumental music making”. It was determined that the involvement of children in playing musical instruments should be implemented in the procedural triad: knowledge of a musical instrument and its sound, practical assimilation of performing skills in reproductive forms of work and improvisation based on acquired listening and performing experience.

The issue of the organization of instrumental music making with children of preschool age at music lessons is highlighted. The problem of awakening interest in music among preschoolers through their involvement in playing various musical instruments (toy instruments, home-made instruments and instruments close to “adult” music making of strings, brass, and percussions) is considered. Important points related to the educational tasks of this direction of work with preschoolers, methods of teaching children to play musical instruments, and selection of musical material are outlined.

Considerable attention is paid to the initial stage of work on instrumental creativity with preschoolers. Emphasis is placed on the importance of introducing problem-searching tasks that will stimulate children’s independent creative work. Reproductive and creative forms of instrumental music making are considered.

Considerable attention is paid to the initial stage of work on the inclusion of preschoolers in instrumental music making, which should be systematic and consistent. Instrumental music making is considered as an important form of artistic and aesthetic activity, which contributes to the comprehensive development of a child’s musical and creative abilities.

Key words: instrumental music making, creative development, musical instruments, preschoolers, musical abilities.

Постановка проблеми. Освітня система України в умовах непростих реалій сьогодення перебуває у стані постійних практичних пошуків нових ефективних шляхів особистісного становлення та творчого самовираження дитини в різноманітних видах художньо-творчої діяльності. Сучасні наукові дослідження відображають розмаїття ідей і практичних підходів до проблем розвитку музично-творчих здібностей і одностайно стверджують, що закладати фундамент музичної культури особистості варто вже в дошкільному віці. Саме дошкільний період є тим вагомим етапом, коли формується музично-естетична свідомість дитини та відбувається її загальне духовне, культурне становлення.

Музичне заняття в закладі дошкільної освіти – багатокомпонентне явище, що охоплює різноманітні форми та види діяльності. Серед них найбільш дієвим, цікавим і активним видається інструментальне музикування. Саме гра на музичних інструментах стає тією надважливою формою музичної діяльності, яка допомагає розвивати в дітей музичні здібності, формувати слухові уявлення, відчуття ритму, тембрової барви та динаміки, активувати увагу, уяву, фантазію, плекати творчу самостійність.

Однак деякі музичні керівники ігнорують важливість розвитку творчих здібностей за допомогою музичних інструментів. Так, з одного боку, можна помітити бідність музичного інструментарію в окремих закладах дошкільної освіти. З іншого боку, музичні керівники іноді можуть нехтувати впровадженням інструментального музикування у практичну роботу з вихованцями через труднощі, пов'язані із браком досвіду чи знань ефективних методів і прийомів музичного навчання гри на музичних інструментах. Із цих причин дитина часто не має можливості отримати необхідний їй творчий досвід в умовах музичних занять у дошкільному освітньому закладі. Тож питання цілеспрямованого творчого розвитку дошкільників через залучення їх до гри на музичних інструментах видаються нам надзвичайно актуальними та не досить розкритими.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняній музичній педагогіці проблеми інструментального музикування порушувались і ґрунтовно розглядались у методичних посібниках Н. Ветлугіної, С. Матвієнко, Т. Лісовської. Серед зарубіжних педагогів особлива роль у впровадженні гри на музичних інструментах як провідного виду діяльності дошкільників належить К. Орфу, Ш. Судзукі, Т. Тютюнниковій та іншим. Окремі аспекти розвитку творчої особистості дошкільника засобами інструментального музикування були розкриті в методичних розробках Л. Герецької, Л. Теряєвої, Н. Гуменюк, В. Мелешко й інших.

Мета статті – з'ясувати деякі теоретичні та практичні аспекти організації процесу інстру-

ментального музикування дошкільників в умовах музичних занять у ЗДО.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інструментальне музикування – надзвичайно цікава та важлива форма музично-творчої діяльності людини. Слово «музикування» отримало широке тлумачення як спілкування засобами музики. Однак, наприклад, Академічний тлумачний словник трактує термін «музикування» (або «музичення») безпосередньо як гру на якомусь музичному інструменті та розвагу музикою. У Н. Ветлугіної знаходимо визначення цього поняття як «виду музичної діяльності, у процесі якого виявляються як художнє знання, уміння та навички (рівень гри на музичному інструменті, володіння голосом, манера виконання), так і естетичні можливості виконання (виразність, емоційність, інтерпретаційні якості) музичного твору» (Ветлугіна, 1996, с. 86).

Завдяки видатному німецькому музиканту-педагогу Карлу Орфу всесвітньо відомим стало вживання словосполучення «елементарне музикування». Елементарне – не значить банальне чи примітивне, а у значенні основного, початкового, що складається з первинних елементів. Так, елементарне музикування за К. Орфом являє собою глибокий і органічний взаємозв'язок таких видів діяльності, як спів, рух (танець), гра на інструментах.

У наукових дослідженнях не викристалізувалося єдиного тлумачення терміна «інструментальне музикування». Ми ж розглядаємо його як творчий процес занурення дитини у світ музичних звуків через взаємодію її з музичними інструментами. Його реалізація передбачає три основні послідовні етапи: пізнавальний (відбувається сприймання інструмента, вслуховування в його звучання), репродуктивний (відточення виконавських умінь і навичок у наслідувальних формах роботи) та імпровізаційний (фантазування на основі самостійного використання дитиною досвіду гри на музичних інструментах).

Якісне впровадження інструментального музикування в дошкільному освітньому закладі передбачає виконання музичним керівником чималої низки завдань:

- 1) ознайомити дітей із якомога ширшим арсеналом музичних інструментів, їх виглядом і звуковими можливостями;
- 2) прищепити бережне ставлення й обережне поводження з інструментами;
- 3) відкрити доступні дітям прийоми гри на них;
- 4) навчити передавати на музичних інструментах характер музики, її виразові нюанси;
- 5) заохочувати до активної участі в дитячих ансамблях і оркестрах, відточуючи навички колективної гри;

6) спонукати до творчої активності, проявів уяви та фантазії у процесі інструментального музикування;

7) допомогти відкрити багатий світ музичних звуків, у якому дитина буде отримувати радість і естетичну насолоду від власної творчості.

Організація дитячого музикування на заняттях у ЗДО потребує застосування спеціального інструментарію. Услід за Н. Ветлугіною його прийнято умовно поділяти на музичні іграшки та музичні інструменти. До музичних інструментів-іграшок відносять беззвучні, тобто ті, які уподібнені до справжніх інструментів, але вони лише створюють поле для фантазування, доповнюють ігрову ситуацію: наприклад, німе піаніно, гітара з неозвученими струнами тощо. Звучні музичні інструменти-іграшки близькі до інструментів професійної інструментально-виконавської практики та класифікуються на: інструменти з невизначеною висотою (брязкальця, бубни, барабани, кастаньети, трикутники тощо), інструменти з одним фіксованим звуком (ріжки, молоточки тощо), інструменти-іграшки з фіксованою мелодією (музичні скриньки, органчики) та дитячі інструменти з діатонічним або хроматичним звукорядом (це різноманітні струнні, духові та клавішні) (Ветлугіна, 1996, с. 173–174).

Знайомство дошкільників з музичними інструментами варто розпочинати вже з перших музичних занять. Завдання музичного керівника в молодших дошкільних групах – забезпечити вихованцям яскраві звукові враження, розвинути їхні музичні здібності та створити щільний фундамент для майбутнього успішного творчого музикування.

У результаті спостереження за дітьми на музичних заняттях можна помітити, що, вслухаючись у музичні звуки, діти із задоволенням тривалий час можуть музикувати на музичних інструментах. Тому погодимося зі слухною думкою Н. Ветлугіної, що вслуховування в музику є провідним способом освоєння дітьми музики (Ветлугіна, 1996, с. 218). Добре «вислухані» особливості звучання музичних інструментів дозволять дошкільнику вільно почуватися у світі звуків, порівнювати їх за схожістю та контрастом, розрізняти їхні виразові можливості, відтворювати у грі на інструментах, комбінувати звукові фарби, творити музику тощо.

У педагогічній практиці загальноприйнято розпочинати ознайомлення дітей з інструментальним світом через шумові ударні інструменти, адже вони прості, зазвичай яскраві ззовні та технічно доступні дітям визначеного віку. Доцільність такого підходу очевидна, адже дає можливість педагогу задіяти всі методи роботи (словесні, наочні, особливо – практичні) з дошкільнятами: дорослий демонструє дітям інструменти (це може бути не лише живий показ, а й картинки, відео,

презентації), їхні звукові можливості, розповідає про них цікаві історії (бажано у формі гри або казки), допомагає закріпити їхнє звучання через аналогії зі звуками природи, побуту тощо. Діти поступово вчаться відрізняти музичні звуки за динамікою, темпом, регістром. Музичні інструменти використовуються дітьми вже з молодшої дошкільної групи і в ритмічних вправах, і в рухах під музику, ними можна прикрашати й співи вихованців, коли це доцільно.

Перш ніж довірити дитині музичний інструмент, дати можливість досліджувати його звукові можливості, музичному керівнику необхідно озброїти дітей знаннями про правила обережного поводження та дотримання гігієнічних норм під час користування ними. Педагог має встановити непохитні правила для дошкільнят у музичному залі, особливо коли вони мають у руках інструменти. Ще одне завдання музичного керівника – показати, як правильно його тримати, яке положення тіла прийняти, продемонструвати, як неправильна поза або гра може впливати на якість звучання.

Поступово арсенал музичних інструментів, з якими взаємодіятимуть дошкільники, розширюватиметься й ускладнюватиметься. Так, деякі педагоги вже із середнього дошкільного віку починають вводити в музичну практику дітей інструменти з діатонічним або хроматичним звукорядом. Т. Лісовська пропонує вже з дітьми чотирьох років музикувати на металофонах і ксилофонах, а також засвоювати у грі на них прийоми стакато, глісандо тощо (Лісовська, 2018, с. 95). Осягаючи різні нескладні мелодії у «скромному» звуковому діапазоні, доцільно застосовувати варіаційні форми, щоб вихованцям було цікавіше слухати та грати. Окрім того, кожну варіацію можна по-різному інструментувати, приєднати нові інструменти, змінити темп чи динаміку тощо (Матвієнко, 2017, с. 186).

Застосування з дітьми на заняттях мелодійних музичних інструментів ставить музичного керівника перед вибором способу гри, серед яких найчастіше використовується гра по слуху, інколи – кольорове або цифрове позначення нот, і, рідше за все, гра за нотним текстом. У цьому питанні погодимося з думкою Т. Лісовської, що ані колірний, ані цифровий, ані нотний способи не задовольняють розвивальних освітніх завдань музичних занять у ЗДО, адже слух за таких форм музикування не бере активної участі, отже, дитина грає механічно. Тож найбільш ефективною у плані музичного та творчого розвитку дитини є гра по слуху, побудована на поступовому розширенні охоплюваного діапазону (Лісовська, 2018, с. 95).

У процесі систематичних музичних занять не лише розширюється арсенал музичних інструментів, а й поступово зростає складність завдань

і форм роботи з ними. У методичній літературі педагоги вже традиційно виділяють репродуктивні та творчі форми інструментального музикування. Н. Ветлугіна стверджує, що «процес навчання слід організувати від початку так, щоб, планомірно ускладнюючи завдання, поєднуючи різноманітні методичні прийоми, уже в дошкільному віці діти поступово навчилися діяти активно та самостійно» (Ветлугіна, 1996, с. 27).

Для успішного розкриття творчого «Я» дитини важливим є накопичення слухацького досвіду та відточення виконавської майстерності в завданнях репродуктивного характеру. Наприклад, вчимо дошкільнят відтворювати нескладну мелодію на якомусь інструменті за дорослим, повторювати ритмічний малюнок із дотриманням загальних засобів виразності (динаміки, темпу, характеру), відпрацьовуємо навичку своєчасно вступати та закінчувати гру тощо. Важливо вже з молодшого дошкільного віку закладати міцний фундамент музикальності дитини. Лиш на основі добре розвинених музичних здібностей дитина зможе відчувати, переживати та розуміти музику, а згодом і розкриватися у власній творчості.

Однак уже і в молодшому, і в середньому дошкільному віці діти повинні не лише сприймати та відтворювати музику, а й накопичувати досвід самостійних творчих дій. Тож корисною формою роботи може стати надання вихованцям можливості самим досліджувати обрані інструменти, ставлячи перед нескладні навідні питання, творчі завдання і, таким чином, пробуджуючи самостійність. Тобто дітей варто занурити у проблемно-пошукову ситуацію, з якої вони самотужки мають знайти вихід. Можливим варіантом такого завдання, наприклад, може стати прохання обстежити барабан, спробувати видобути на ньому звук різними способами (долонями, пальчиками, паличками або ж інші варіанти, спробувати удари різної сили тощо).

З опануванням музичних інструментів, коли діти засвоюють їхні звукові особливості, технічні можливості, почуватимуться більш упевнено в їх використанні в різних формах роботи, можна переходити до творчих завдань. Саме в них вихованці можуть демонструвати рівень застосування набутих умінь і навичок інструментального музикування, активність і усвідомлену самостійність.

Серед поширених у практиці творчих вправ у роботі з дошкільнятами виділимо: створення простого супроводу, підбір музичного інструмента для розкриття того чи іншого образу, різноманітні імпровізації з інструментами (темброві, образні, ритмічні, мелодичні) тощо.

С. Матвієнко зазначає, що одне із завдань навчання дошкільників інструментального музикування – зацікавити їх саморобними дитячими музичними інструментами, викликати бажання

грати на них (Матвієнко, 2017, с. 168). Продовжуючи думку дослідниці, зазначимо, що педагог може і спонукати дітей до самостійного створення доступних їм інструментів (можливо, з допомогою дорослих – батьків або вихователів). На саморобних інструментах з легкістю можна продемонструвати дитині де і як зароджується звук, що впливає на якість звучання (його висоту, тембр). Зазвичай діти залюбки поринають у процес звукотворчості, коли розуміють, що їм посилено створити інструмент своїми руками з будь-чого (паперу, целофану, паличок, коробок, банок, ниток, різних природних матеріалів тощо) і оздобити його (прикрасити чи розмалювати).

Натепер, коли в багатьох закладах дошкільної освіти спостерігається дефіцит інструментарію, саморобні музичні інструменти частково допомагають вирішувати цю проблему, розширюючи можливості дитячого музикування.

Тоді як у стінах дошкільних освітніх закладів музичні заняття не виходять за рамки групових, авторитетні педагоги-практики (Ветлугіна, Матвієнко, Теряєва) наголошують на необхідності впровадження й індивідуальних занять, і занять у невеликих підгрупах, особливо якщо це стосується гри на музичних інструментах. Такі формати занять мають велике значення для організації оркестрів. Участь дошкільників у дитячих оркестрах дозволяє їм удосконалити музичні здібності, набути досвіду колективного виконавства, відчутти відповідальність за виконання власної партії й особисту значущість у гармонійному звучанні музичного твору, розвинути естетичний смак. У творчій практиці дошкільних закладів освіти можуть бути створені різні види дитячих оркестрів (шумовий, ансамблевий, літній, змішаний, оркестр саморобних дитячих інструментів тощо), які стануть окрасою концертних заходів і святкових ранків.

Готуючись до занять із дошкільнятами різних вікових груп, музичний керівник повинен ретельно підійти до питання підбору музичного репертуару. Твори, пропоновані слуховій увазі дітей, мають бути цікавими, близькими їхнім інтересам, а також доступними. Зважаючи на те, що пріоритетним напрямом національної системи освіти в усі часи було патріотичне виховання молодого покоління, а за сучасних реалій це спрямування набуває особливо гострих форм, насамперед убачається необхідним широке застосування на музичних заняттях творів українського народного та професійного музичного мистецтва, знайомство дітей з вітчизняними інструментально-виконавськими традиціями, українськими народними інструментами.

Висновки. Отже, інструментальне музикування є однією з важливих і принадних форм музичної діяльності дітей дошкільного віку.

Використання у практичній роботі з дітьми музичних інструментів стає справжньою «родзинкою» творчих занять, підвищує цікавість до них малечі, дозволяє сповна зануритись у світ музичних звуків. У процесі гри на інструментах яскраво виявляються індивідуальні особливості та задатки кожного вихованця, розвиваються їхні музичні здібності (звуквисотний, метроритмічний, тембровий, динамічний, ладогармонічний види слуху) та творчий хист. Успішна організація інструмен-

тального музикування можлива лише за умови дотримання загальнодидактичних принципів, як-от принципи доступності, систематичності та послідовності, опори на вікові психофізіологічні особливості розвитку дитини.

Перспективи подальших досліджень убачаємо у виробленні ефективної методики музично-творчого розвитку дошкільників засобами інструментального музикування та впровадженні її на музичних заняттях у ЗДО.

Література:

- Ветлугіна, Н. (1996). Методика музичного виховання в дитячому садку. Київ: Музична Україна. 271 с.
- Гуменюк, Н. (2019). Ти сам твір мистецтва. Творче музикування з дітьми дошкільного віку (з досвіду роботи). Нетішин. 79 с.
- Завалко, К. (2013). Основи Орф-педагогіки. Черкаси: Черкас. ЦНП. 161 с.
- Лісовська, Т. (2018). Теорія і методика музичного виховання. Взято з http://preschool.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/01/...pdf.io_-1.pdf (дата звернення: 19 лютого 2023).
- Матвієнко, С. (2017). Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 297 с.
- Теряєва, Л. (2011). Дитячий оркестр у дошкільному закладі. Взято з https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8417/1/L_Teryaeva_MK_3_.pdf (дата звернення: 18 лютого 2023).

References:

- Vetlughina, N. (1996). *Metodyka muzychnoho vykhovannia v dytiachomu sadku* [Methods of musical education in kindergarten]. K.: Muzychna Ukraina. 271 s.
- Humeniuk, N. (2019). *Ty sam tvir mystetstva. Tvorche muzykuvannia z ditmy doshkilnoho viku (z dosvidu roboty)* [You are a work of art. Creative music making with children of preschool age]. Netishyn. 79 s.
- Zavalko, K. (2013). *Osnovy Orf-pedahohiky*. Cherkasy: Cherkas. TsNP. 161 s.
- Lisovska, T. (2018). *Teoriia i metodyka muzychnoho vykhovannia* [Theory and method of musical education]. Vziato z http://preschool.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/01/...pdf.io_-1.pdf (Data zvernennia 19 liutoho 2023)
- Matviienko, S. (2017). *Teoriia ta metodyka muzychnoho vykhovannia ditei doshkilnoho viku* [Theory and methods of musical education of preschool children]. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. 297 s.
- Teriaieva, L. (2011). *Dytiachyi orkestr u doshkilnomu zakladi* [Children's orchestra in a preschool]. Vziato z https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8417/1/L_Teryaeva_MK_3_.pdf (Data zvernennia 18 liutoho 2023)

УДК 78:374:058

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-4>

МИСТЕЦЬКИЙ ГУРТОК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ

Крижановська Тетяна Ігорівна

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

Карпова Анастасія Олександрівна

магістрант кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0006-3669-6064
e-mail: karpovanastya01072020@gmail.com

У статті розглянуто окремі методичні аспекти діяльності шкільного мистецького гуртка як середовища художнього розвитку підлітків. Даний науковий вектор зумовлений деяким зменшенням у сучасній шкільній практиці уваги до освітньої галузі «Мистецька освіта».

Автори уточнюють зміст і структуру поняття «художній розвиток підлітка», включивши в неї пізнавальну, емоційно-ціннісну, творчо-діяльнісну компоненти, що дозволяє передбачити диференційованій педагогічний вплив.

Невеликий обсяг дисципліни «Мистецтво» зумовлює обмеженість реалізації його практичної (творчо-діяльнісної) складової частини. Автори переконані: прогалини урочної мистецької освіти може заповнити мистецький гурток. Він покликаний поглибити інтерес учнів до мистецтва загалом і до окремих тем курсу «Мистецтво», надати їм можливість реалізувати власний творчий потенціал у процесі мистецької діяльності. Позитивними моментами діяльності мистецького гуртка, на думку авторів, є свобода від навчальних програм, забезпечення неформальної атмосфери підліткової комунікації, орієнтування на художні інтереси учнів, нетиповість, оригінальність занять. У статті наводиться фрагментарний темарій занять мистецького гуртка, пропонуються методичні вказівки щодо їх проведення. Доведено, що позакласна художньо-виховна робота має здійснюватися з урахуванням змісту та структури художнього розвитку учня-підлітка. Так, передбачена до кожного заняття дидактична інформація забезпечує збагачення художньо-пізнавальної сфери; нестандартний формат подачі з використанням оригінальних форм навчально-виховного впливу сприяє активізації емоційно-ціннісної складової частини; включення учнів у самостійну різновидову художню діяльність впливає на розвиток творчо-діяльнісної складової частини, поглиблює зміст шкільної мистецької освіти. Автори вважають: педагог – керівник мистецького гуртка має виконувати функції координатора, консультанта, партнера в художньо-творчих спільних з учнями справах.

Ключові слова: художній розвиток, підліток, дисципліна «Мистецтво», мистецький гурток.

ART GROUP AS AN ENVIRONMENT FOR THE ART DEVELOPMENT OF TEENAGERS

Tetyana Kryzhanovska, Anastasiia Karpova

Rivne State University of the Humanities

The article discusses some methodological aspects of the activities of a school art club as an environment for the artistic development of adolescents. This scientific direction is due to some decrease in the importance of the “Art Education” educational field in modern school practice.

The authors clarify the content and structure of the concept of “adolescent artistic development”, including cognitive, emotional-value, and creative-activity components, which allows for differentiated pedagogical influence.

The small volume of the “Art” discipline determines the limitation of its practical (creative) component. The authors are convinced that the gaps in formal art education can be filled by an art club. It is intended to deepen students’ interest in art as a whole and in specific topics of the “Art” course, and to provide them with the oppor-

tunity to realize their creative potential through artistic activity. According to the authors, the positive aspects of the art club's activities are the freedom from educational programs, the provision of an informal atmosphere for teenage communication, orientation towards students' artistic interests, non-standard and original lesson plans. The article provides a fragmentary outline of the art club's activities and methodological guidelines for their implementation. It is proven that extracurricular art education should be carried out taking into account the content and structure of the student's artistic development. Thus, didactic information provided before each lesson enriches the artistic-cognitive sphere, while the non-standard format of teaching with the use of original forms of educational influence contributes to the activation of the emotional and value component. Involving students in independent diverse artistic activities influences the development of the creative component, deepening the content of school art education. The authors believe that the art club leader should perform the functions of a coordinator, consultant, and partner in artistic and creative endeavors with students.

Key words: artistic development, teenager, discipline "Art", art club.

Постановка проблеми. Серед освітніх пріоритетів Нової української школи важливим є її орієнтування на системний розвиток світогляду особистості учня в єдності гуманітарного та природничого складників (Нова українська школа, 2016). Світогляд особистості характеризується сукупністю та нерозривністю взаємопов'язаних і взаємодіючих його складників на всіх етапах і рівнях їх розвитку (Краснодемська). Ще батько шкільної дидактики Я.А. Коменський уважав, що все, що перебуває у взаємному зв'язку, повинне викладатись у такому ж зв'язку. Своєрідним відгуком на даний постулат стало введення в сучасний шкільний освітній процес інтегрованих курсів, зокрема дисципліни «Мистецтво», метою якої є цілісний художній розвиток школяра.

Навчання, розвиток і виховання дитини засобами мистецтва як концентрату загальнолюдських цінностей важливі на всіх вікових етапах становлення особистості. Проте підлітковий вік, у якому, за словами Луїзи Дж. Каплан, поєднується дитинство з дорослістю, має перебувати в центрі уваги педагога. Адже даний період – це своєрідне «вікно» у самостійне життя та професійну діяльність індивідуума. Можна сміливо стверджувати, що підлітки як соціальна група є показником змін і потенціалу розвитку суспільства. Ціннісний фундамент, сформований у підлітковому віці, зокрема й у процесі художнього розвитку, значною мірою зумовить майбутній стан суспільства.

Розробленість проблеми. Нині проблема художнього розвитку школяра різноаспектно вирішується в умовах інтегративного підходу, що був започаткований у напрацюваннях видатних педагогів-класиків ХХ ст. М. Леонтовича, В. Сухомлинського, Б. Яворського й інших, розвивається та збагачується вітчизняними дослідниками Н. Аніщенко, О. Комаровською, Л. Масол, Г. Падалкою, О. Ростовським, Г. Шевченко й іншими. Зокрема, мистецька освіта, результатом якої є особистісний художній розвиток, за словами Л. Масол, служить посередником між культурними і особистісними цінностями людини, вона забезпечує набуття базових компетентностей (загальнокультурних, художньо-пізнавальних, комунікативних), формує прагнення та здатність до художньо-творчої

самореалізації та духовного самовдосконалення особистості протягом життя (Масол, Гайдамака, 2006, с. 35). Значна наукова увага, приділена вдосконаленню методичних основ художнього розвитку школярів-підлітків, стосується переважно уроків мистецтва ЗЗСО та позашкільних художніх студій. Водночас процесуальність і результативність учнівських художніх практик у середовищі позаурочної мистецької освіти потребують нині більш глибокого наукового вивчення.

Мета статті. Запропонувати методичні підходи, спрямовані на активізацію художнього розвитку підлітків в умовах діяльності мистецьких гуртків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна шкільна освіта акцентує увагу на культуротворчій домінанті змісту навчання, на художньо-естетичній освітній складовій частині, націленій на формування духовності особистості (Масол, 2001). Нині проблема художнього розвитку українських школярів обґрунтована в законах України «Про повну загальну середню освіту» (Закон України. Про повну загальну середню освіту, 2020); «Про позашкільну освіту» (Закон України. Про позашкільну освіту, 2000). Наприклад, Закон «Про позашкільну освіту» нещодавно було доповнено введенням напрямів – художньо-естетичного, який забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань і здобуття вихованцями, учнями та слухачами практичних навичок, опанування знань у сфері вітчизняної та світової культури та мистецтва; а також мистецького, який забезпечує набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності (Закон України. Про позашкільну освіту, 2000). Поняття «художній (мистецький) розвиток підлітка» включає зміст терміна «розвиток людини», що являє собою «процес, у результаті якого відбувається зміна якості чого-небудь, перехід від одного якісного стану до іншого, вищого» (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 1235). Тобто це низка послідовних кількісних і якісних змін, яких зазнає людина від моменту зародження до кінця життя (Гончаренко, 1997, с. 53). Водночас розвиток визначається як процес становлення

індивідуума як соціальної істоти (Гончаренко, 1997, с. 53). Маючи природні анатомо-фізіологічні якості, дитина вступає у взаємодію з навколишнім світом, опановує досягнення людства, зокрема за допомогою дорослих. Отже, провідним у розвитку особистості є її виховання, як цілеспрямоване, систематичне формування, зумовлене законами суспільного розвитку та дією численних об'єктивних і суб'єктивних чинників. Розвиток особистості відбувається в діяльності. Остання спрямовується системою мотивів, притаманних цій особистості. Категорія «розвиток» має не лише процесуальний зміст, але й означає результат. Це поняття трактується також як ступінь освіченості, культурності, розумової, духовної зрілості особистості (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 1235).

Маючи складну систему мотивів і потреб, особистість здійснює різноманітну діяльність, опановуючи багатий людський досвід. Це зумовлює її різноспрямований розвиток. Традиційно педагогіка виділяє такі освітні вектори, орієнтовані на всебічність індивідуального розвитку особистості дитини шкільного віку: розумовий; емоційний; моральний; художньо-естетичний; фізичний тощо. Зокрема, метою художньо-естетичного розвитку є формування в учнів особистісно-ціннісного ставлення до дійсності та мистецтва, розвиток естетичної свідомості, загальнокультурної та художньої компетентності, здатності до самореалізації (Масол, 2001). Зазначена мета має реалізовуватись у процесі різноманітної художньої діяльності, зокрема сприймання й інтерпретації творів мистецтва, художньо-творчої практики. Отже, художній розвиток – це процес формування художнього досвіду особистості, що виражає ступінь її прилученості до мистецького спадку людства. Це багатовекторний процес, зорієнтований на формування сприйнятливості до мистецьких творів, активізацію здатності до власної творчої діяльності. Його результатом є досягнення особистістю певного рівня здатності розуміти мистецтво, відчувати його, насолоджуватись досконалістю художньої образності, а також прилучення до художньо-творчої діяльності. Таке розуміння дозволяє нам виділити компоненти-орієнтири педагогічного впливу у процесі художнього розвитку особистості:

– пізнавальний, результатом його реалізації є художні знання, уявлення, які створюють основу процесів сприймання, мислення, пам'яті мовлення, уяви;

– емоційно-ціннісний, що зумовлює активізацію емоційних реакцій на мистецтво, формування вищих естетичних почуттів, впливає на мотивацію через розвиток художньої потреби, ціннісних орієнтацій у світі мистецтва.

– творчо-діяльнісний, що забезпечує долученість учня до колективної та самостійної худож-

ньо-творчої діяльності, у процесі якої збагачується художній досвід і реалізується художня компетентність (Крижанівська, 2001, с. 7–8).

Розглянемо провідні вікові передумови художнього розвитку учнів-підлітків. Орієнтуючись на вищенаведену структуру художнього розвитку особистості, виділимо риси пізнавальної емоційно-ціннісної та творчо-діяльнісної сфер.

Пізнавальній сфері підлітка показові розумова активність, перехід до логічно-понятійного творчого аналітичного мислення, збагачення та систематизація понятійного апарату. Щодо художнього пізнання, то дослідник В. Черкасов відзначає осмислений, цілісний, узагальнений, аналітико-синтетичний характер музичного сприймання (Черкасов, 2014, с. 404). Типовою є поглибленість розуміння музики на основі значного запасу слухових вражень, посилення тенденції образно-предметного тлумачення необразотворчих творів. Науковцями (М. Заброцьким, Б. Павелківим) відзначається розвиток самосвідомості, рефлексії як основи осмислення образного змісту мистецького твору, посилення критичності мислення, як основи формування художньо-естетичних оцінок, переконань, позицій, ідеалу, світогляду.

Підлітковому віку властиві бурхливий розвиток емоційної сфери, збудливість, імпульсивність, нестабільність поведінки. У цьому віці переживання набувають стійкості, активізується розвиток вищих почуттів (інтелектуальних, морально-естетичних тощо). На думку М. Заброцького, у підлітковому віці поступово відбувається перехід від ситуативного переживання краси явищ природи, музичних і літературних творів, творів живопису до стійких естетичних почуттів, які є результатом систематичного виховання (Заброцький, 2002, с. 88). Зазнає активізації процес формування художньо-естетичних цінностей, смаків. Зокрема, яскраві художні враження підліток отримує від концертів, цікавої літератури, яскравих вистав, різноманітних форм художньої діяльності тощо. У цей період активізується інтерес, допитливість, учень стає більш цілеспрямованим (Ростовський, 2001, с. 36).

Художні інтереси підлітка поступово набувають стійкості, більшої цілеспрямованості, активності та глибини (Заброцький, 2002, с. 89). Зокрема, учнів середніх класів приваблює романтика, героїка, вони проявляють інтерес до ліричних і жартівливих творів. Вони тягнуться до сучасної естрадної музики, а також цікавляться класикою.

У сфері творчої діяльності відзначимо поступове формування навичок творчості в окремій сфері діяльності, відмову від наслідування, прагнення та перехід до власної оригінальної творчості (Заброцький, 2002, с. 89). Отже, підлітковий віковий період є своєрідним вибором свого май-

бутнього. Підліток бачить і відчуває себе творчою та здатною до самотворчості особистістю чи особистістю з репродуктивно-наслідувальними життєвими орієнтирами.

Основою художнього розвитку підлітка є його спілкування з мистецтвом. Як зазначає В. Лутаєнко, мистецтво «розвиває передусім естетичний бік мислення», «естетика мислення прямо пов'язана зі ступенем участі людини в художній творчості та сприйняттям її наслідків» (Лутаєнко, 1974, с. 214). Оскільки шкільний курс «Мистецтво» є, на жаль, малооб'ємним щодо кількості годин, то така важлива складова частина, як мистецька практика, зокрема і творча діяльність («участь <...> у художній творчості»), реалізується обмежено. На нашу думку, цю прогалину необхідно долати в позанавчальному шкільному середовищі. За визначенням О. Мелентьєва, позакласна робота – це різноманітна освітня та виховна робота, спрямована на задоволення інтересів і запитів дітей, організована в позаурочний час педагогічним колективом школи (Мелентьєв, 2013, с. 31). Серед завдань позанавчальної роботи – долучення до суспільно корисної діяльності, стимулювання ініціативи школярів, розвиток схильностей і здібностей (Мелентьєв, 2013, с. 33). Уважаємо, що чимало прогалин урочної форми мистецької освіти може компенсувати мистецький гурток, який покликаний поглибити інтерес учнів до мистецтва загалом і до окремих тем відповідної дисципліни, надати їм можливість реалізувати власний творчий потенціал у процесі мистецької діяльності. Позитивом гурткової форми навчання порівняно з урочною організацією є свобода щодо навчальних програм, забезпечення неформальної атмосфери підліткової комунікації, що дуже важливо для школярів цього віку; орієнтування на художні інтереси учнів, нетиповість, оригінальність занять. Відзначимо, що нестандартні заняття, за словами С. Пітко, активізують навчально-пізнавальну діяльність учнів, глибоко зачіпають емоційно-мотиваційну сферу, збуджують творчі сили, розвивають творче мислення (Пітко, 2020, с. 47), отже, результативно впливають на провідні сфери особистісного художнього розвитку. Наводимо приблизний зміст (фрагменти) роботи шкільного мистецького гуртка.

1. Тема: «Мистецтво первісної людини: Що? Чому? Як?». Графічна робота: наслідування відомих зразків печерного мистецтва. На занятті гуртківці у процесі споглядання, наслідування, доповнення творів печерного мистецтва шукають відповіді на запитання: Що таке мистецтво первісної людини? Чому воно виникло? Як творились первісні мистецькі зразки?

2. Тема: «У майстерні трипільського (скіфського) майстра». Графічна робота, аплікація: виготовлення ескізів трипільського посуду, прикрас для скіфських одягу, зброї. Учні розглядають зразки трипільської кераміки, знайомляться із символічним змістом елементів орнаментів, розробляють власні мотиви, пояснюють їхній

зміст. Знайомляться з поняттям «тератологічний, тобто страхітливий стиль», сприймають зразки скіфських золотих виробів, розробляють образи фантастичних тварин-оберегів, пояснюють їхній зміст.

3. Тема: «У затишку античної колони». Графічна та фото-робота: копіювання та творення зразків античної колони; розроблення ескізів сучасних українських колон, створення фото-презентацій за матеріалами архітектури Рівного. На занятті відбувається знайомство з функціями й естетичним змістом античного архітектурного ордеру. Попередньо здійснюються пошук та фотофіксування античних елементів в архітектурі рідного краю.

4. Тема: «Знайомий незнайомець – Середньовічний кодекс». Образотворча робота: художнє оформлення ініціалів. Знайомство з мистецтвом книжкової мініатюри. Розроблення ескізів власних ініціалів (орнаментованих чи малюнкових).

5. Тема: «Фантазії зачісок Ренесансу». Практична робота: елементи перукарства. Знайомство з особливостями зачісок Ренесансу. Опанування різноманітних видів заплітання коси.

6. Тема: «Одяг – дзеркало художнього світогляду». Практична робота: демонстрація елементів одягу різних епох, націй. Створення презентації на тему «Історія одягу». Демонстрація обраних елементів одягу з коментарями.

7. Тема: «Лялька-мотанка: іграшка-оберег». Практична робота: опанування процесу створення тканинної ляльки-мотанки. Ознайомлення з інформацією про історію виникнення української ляльки-мотанки, її сакральне значення в українській родині, види ляльок-мотанок. Виготовлення традиційної ляльки-мотанки.

8. Тема: «Абетка бісероплетіння». Практична робота: виготовлення зразків бісероплетіння. Знайомство з походження мистецтва бісероплетіння, особливостями його розвитку, техніками українського бісероплетіння. Створення предметів-мініатюр з бісеру.

Висновки. Наведений темарій і методичні коментарі щодо занять мистецького гуртка є приблизними та далеко не повними. Важливо, що позакласна мистецька робота здійснюється з урахуванням змісту та структури художнього розвитку учня-підлітка. Так, передбачена до кожного заняття дидактична інформація забезпечує систематизацію мистецьких знань і збагачення перебігу пізнавальних процесів; нестандартний формат подачі з використанням оригінальних форм навчально-виховного впливу сприяє активізації емоційно-ціннісної складової частини; включення учнів у самостійну різновидову художню діяльність, можливість споглядати її результати впливають на розвиток творчо-діяльній складової частини, поглиблюючи зміст шкільної мистецької освіти. Важливо: педагог – керівник мистецького гуртка має виконувати функцію координатора, консультанта, партнера в художньо-творчих спільних з учнями справах.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на компетентнісний підхід, проголошений Новою українською школою, убаचाємо перспективу дослідження педагогічних умов активізації

процесу розвитку мистецької компетентності підлітків. Уважаємо важливим пошук ефективних підходів вирішення означеної проблеми в умовах дистанційної діяльності мистецького гуртка.

Література:

- Нова українська школа (2016). Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 26 лютого 2023).
- Краснодемська І. Системність. *Науково-дослідний інститут українознавства*. URL: <http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1720-2012-05-14-10-13-07> (дата звернення: 19 лютого 2023).
- Масол Л., Гайдамака О. та ін. (2006). *Методика навчання мистецтва*. Х: Веста: Видавництво «Ранок». 256 с.
- Закон України. Про повну загальну середню освіту (2020). *Відомості Верховної Ради України (ВВРУ)*. № 31, ст. 226. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (дата звернення: 24 лютого 2023).
- Закон України. Про позашкільну освіту (2000). *Відомості Верховної Ради України (ВВРУ)*. № 46, ст. 393. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (дата звернення: 24 лютого 2023)
- Гончаренко С. (2005). *Український педагогічний словник*. Київ: Либідь. 572 с.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови (2005). Уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун. 1728 с.
- Масол Л. (2001). Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх закладах. *Педагогічна газета*. № 12.
- Крижанівська Т. (2001). *Методика комплексного розвитку художньої культури молодших школярів на уроках музики: науково-методичний посібник*. Рівне. 106 с.
- Черкасов В. (2014). *Теорія і методика музичної освіти*. Підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 528 с.
- Заброцький М. (2002). *Основи вікової психології*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 112 с.
- Ростовський О. (2001). *Методика викладання музики в основній школі: навчально-методичний посібник*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 272 с.
- Лутаєнко В. (1974). *Естетика мислення*. Київ: Мистецтво. 247 с.
- Мелентьев О. (2013). *Теорія і методика позашкільної освіти*. Умань: АЛМІ. 182 с.
- Методичний путівник керівника гуртка сучасної школи та позашкільця (2020). Ч. 2. Укладач С. Пітко. Львів: ЛОІППО, 2020. 79 с.

References:

- Nova ukrainska shkola (2016). *Kontseptualni zasady reformuvannya serednoi shkoly* [Conceptual principles of secondary school reform]. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (Data zvernennia 26 liutoho 2023). [In Ukrainian].
- Krasnodemska I. *Systemnist* [Systematicity]. *Naukovo-doslidnyi instytut ukrainoznavstva*. URL: <http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1720-2012-05-14-10-13-07> (Data zvernennia 19 liutoho 2023). [In Ukrainian].
- Masol L., Haidamaka O. ta in. (2006). *Metodyka navchannia mystetstva* [Methodology of teaching art]. Kh: Vesta: Vydavnytstvo "Ranok". 256 s. [In Ukrainian].
- Zakon Ukrainy. *Pro povnu zahalnu seredniu osvitu* (2020). [Law of Ukraine. About complete general secondary education]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR)*. № 31, st. 226. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (Data zvernennia 24 liutoho 2023). [In Ukrainian].
- Zakon Ukrainy. *Pro pozashkilnu osvitu* (2000). [Law of Ukraine. About extracurricular education]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR)*. № 46, st. 393. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (Data zvernennia 24 liutoho 2023). [In Ukrainian].
- Honcharenko S. (2005) *Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk* [Ukrainian pedagogical dictionary]. K.: Lybid. 572 s. [In Ukrainian].
- Velykyi tлумachnyi slovnyk sучasnoi ukrainskoi movy. (2005) [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Uklad. i hol. red. V.T. Busel. Kyiv; Irpin: Perun. 1728 s. [In Ukrainian].
- Masol L. (2001) *Kontseptsiia khudozhno-estetychnoho vykhovannia uchniv u zahalnoosvitnikh zakladakh* [The concept of artistic and aesthetic education of students in general educational institutions]. *Pedahohichna hazeta*. № 12. [In Ukrainian].
- Kryzhanivska T. (2001) *Metodyka kompleksnogo rozvytku khudozhnoi kultury molodshykh shkoliariv na urokakh muzyky* [Methodology of comprehensive development of artistic culture of junior high school students in music lessons]: *naukovo-metodychnyi posibnyk*. Rivne. 106 s. [In Ukrainian].
- Cherkasov V. (2014) *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity* [Theory and methodology of music education]. *Pidruchnyk*. Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka. 528 s. [In Ukrainian].
- Zabrotskyi M. (2002) *Osnovy vikovoi psykholohii* [Basics of age psychology]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 112 s. [In Ukrainian].
- Rostovskiy O. (2001) *Metodyka vykladannia muzyky v osnovnii shkoli* [Methods of teaching music in primary school]: *navch.-metod. posibnyk*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 272 s. [In Ukrainian].
- Lutaienko V. (1974) *Estetyka myslennia* [Aesthetics of thinking]. K.: Mystetstvo. 247 s. [In Ukrainian].
- Melentiev O. (2013) *Teoriia i metodyka pozashkilnoi osvity* [Theory and methodology of extracurricular education]. Uman: ALMI. 182 s. [In Ukrainian].
- Metodychnyi putivnyk kerivnyka hurtka sучasnoi shkoly ta pozashkillia* (2020) [Methodical guide for the leader of a modern school and extracurricular group]. Ch. 2. Ukladach S. Pitko. Lviv: LOIPPO, 2020. 79 s. [In Ukrainian].

УДК [78:398]:378.016:373.011.3-051
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-5>

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ІНТЕРЕСУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦТВА

Крижановська Тетяна Ігорівна

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

Холод Катерина Сергіївна

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

У статті розглянуто методичні особливості використання поліського фольклору як чинника активізації професійного інтересу майбутнього вчителя мистецтва (музичного мистецтва). Обґрунтовано зміст і структуру поняття «професійний інтерес». Зокрема, запропоновано визначення, згідно з яким це є вибірково особистісна спрямованість психічних процесів на об'єкти та явища навколишнього світу (за Г. Щукіною), що мають для особистості професійне значення, спонукають до опанування професії.

Провідними структурними компонентами професійного інтересу автори вважають процес опанування змісту професії (професійно-пізнавальна складова частина); формування позитивного ставлення до якогось виду діяльності, готовність до подолання складнощів професійного становлення (професійна емоційно-вольова складова частина); практична діяльність щодо опанування професії (професійно-діяльнісна складова частина).

Конкретизовано основні складові частини професійного інтересу вчителя музичного мистецтва, зокрема: розуміння сутності, мети, призначення професії; наявність стійкого бажання займатись музично-педагогічною діяльністю; здатність до подолання фахових труднощів; методичну включеність майбутнього вчителя в різні види фахової музичної діяльності.

На конкретних зразках з авторської практики викладання курсу «Історія музики» автори демонструють розвивальний (щодо професійного інтересу вчителя музичного мистецтва) потенціал календарно-обрядового фольклору Рівненщини. Сприймання, виконання окремих фольклорних зразків, аналіз стилізованих засобів, виявлення їх педагогічного потенціалу, моделювання фрагментів уроків мистецтва, використання цих моделей в умовах виробничої практики тощо є, на думку авторів, ефективними шляхами формування професійного інтересу майбутніх педагогів. Уводячи в курс «Історія музики» зразки поліського фольклору, необхідно орієнтуватись на структуру професійного інтересу, дбати про комплексний розвиток його основних складників.

Ключові слова: професійний інтерес учителя мистецтва, поліський календарно-обрядовий фольклор, дисципліна ЗВО «Історія музики».

WAYS OF DEVELOPING THE PROFESSIONAL INTEREST OF FUTURE ART TEACHERS

Tetyana Kryzhanovska, Kateryna Kholod

Rivne State University of the Humanities

The article examines the methodological features of the use of Poliskyi folklore as a factor in activating the professional interest of the future art (music) teacher. The content and structure of the concept of "professional interest" are substantiated. In particular, a definition has been proposed, according to which it is a selective personal focus of mental processes on the objects and phenomena of the surrounding world (according to G. Shchukina), which have professional significance for the individual and encourage him to master the profession.

The authors consider the process of mastering the content of the profession (professional-cognitive component) to be the leading structural components of professional interest; the formation of a positive attitude

to a certain type of activity, readiness to overcome the difficulties of professional formation (professional emotional and volitional component); practical activity related to mastering a profession (professional activity component).

The main components of the professional interest of a music teacher are specified, in particular: understanding the essence, purpose, purpose of the profession; the presence of a persistent desire to engage in musical and pedagogical activities; ability to overcome professional difficulties; methodological inclusion of the future teacher in various types of professional musical activity.

Using specific samples from the author's practice of teaching the History of Music course, the authors demonstrate the developmental (regarding the professional interest of the music teacher) potential of the calendar-ritual folklore of the Rivne region. Perception, performance of individual folklore samples, analysis of stylistic means, identification of their pedagogical potential, modeling of fragments of art lessons, use of these models in the conditions of production practice, etc. are, according to the authors, effective ways of forming the professional interest of future teachers. When introducing examples of Poliskyi folklore into the "History of Music" course, it is necessary to focus on the structure of professional interest, taking care of the comprehensive development of its main components.

Key words: professional interest of art teacher; Poliskyi calendar-ritual folklore, discipline called "History of Music".

Постановки проблеми. Буремне сьогодні активізує пошуки на вітчизняній освітній ниві. Вони стосуються ефективних педагогічних засобів виховного впливу на майбутніх громадян України. Історія людства засвідчує: у важливі, переломні моменти нація шукає підтримки в минулому, традиційному, такому, що пережило випробування часом і продемонструвало свою життєздатність. Такою українською національною опорою є усна народна творчість. Корифеї світової культури стверджують, що фольклор – це національні «душа та біографія» (О. Довженко), «духовне обличчя» (А. Міцкевич), український журналіст М. Княжицький називає фольклор «засобом збереження нації». Народну творчість можна сміливо вважати енциклопедією, універсальним підручником, що навчає та виховує українців із давніх давен, формує в них розуміння того, хто ми такі, яке наше коріння та якими є вектори нашого майбуття. Отже, освітній потенціал фольклору складно переоцінити. Саме тому становить науковий інтерес реалізація можливостей усної народної творчості у процесі професійного зростання майбутнього вчителя. А вже результатом і змістом його фахової освіти є сукупність систематизованих знань, умінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, інших компетентностей (Закон України. Про освіту, 2014), носієм яких значною мірою є український фольклор.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремим аспектам зазначеної проблеми присвячено низку сучасних наукових досліджень у сфері вітчизняної фольклористики, представники якої вивчають регіональні зразки народної музики Західної України, зокрема й поліського краю (В. Ковальчук, А. Пастушенко, Ю. Рибак, Н. Супрун-Яремко й інші). Передусім маємо на увазі збірки Л. Гапон «Барви Полісся» (1982 р.), В. Ковальчука «Календарно-обрядові пісні Рівненщини» (1994 р.), Р. Цапун «Мелодії древнього Нобеля» (2003 р.), Ю. Рибак «Народні пісні Березнівщини» (2016 р.) та інші. Відмітимо значний внесок науковця Б. Столярчука, який висвіт-

лює творчість фольклористів С. Козицького, І. Корсюка, І. Пестонюка, П. Степанюка й інших. Згадані вчені неодноразово вказують на багатство художнього змісту музичного поліського фольклору, його значний виховний потенціал (Дзвінка, 2008, с. 9–10).

Різномісними є сучасні наукові студії, орієнтовані на вдосконалення шляхів професійної підготовки майбутніх учителів мистецтва (Т. Бодрова, О. Красовська, В. Мішеченко, Л. Радковська, О. Щолокова й інші). «Мистецька освіта спрямована на формування культури сприйняття навколишнього світу, на розвиток здібностей особистості до власного перетворення та навколишньої дійсності», – зазначає вчена О. Красовська щодо змісту професійної підготовки вчителів (Красовська, 2020, с. 8). У низці напрацювань уточнюється педагогічна сутність, структура, різновиди категорії «інтерес» (Т. Браніцька, Г. Щукіна й інші). Водночас проблемі розвитку окремих складових частин професіоналізму майбутнього вчителя мистецтва засобами фольклору (Р. Дзвінка, О. Крус) нині приділено не досить уваги, що і зумовило наше зацікавлення зазначеною проблемою, зокрема у предметі «професійний інтерес».

Метою дослідження є визначення методичних аспектів процесу розвитку інтересу до вчительської професії у здобувачів вищої освіти засобами регіонального (поліського) фольклору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Уточнимо зміст ключових щодо нашої проблеми теоретичних понять. Інтерес (від лат. *Interest* – має значення, важливо) – психолого-педагогічна категорія, що означає форму прояву пізнавальної потреби. Остання, як відомо, спрямовує особистість на розуміння нею мети діяльності, зорієнтовує її на «ознайомлення з новими фактами, на більш повне і глибоке відображення дійсності» (Гончаренко, 1992, с. 147–148). Своє життя в педагогіці це поняття розпочало із XVII ст. Саме в цей час видатний засновник наукової педагогіки Я.А. Коменський висловив думку, за якою завдяки наявності інтересу до навчання учень прагне вчитися, його не лякають жодні труднощі, а знання засвоюються легше. Нині проблема інтересу як

результативного чинника навчального процесу широко розробляється. Уточнюються його сутність, структура, різновиди, методики розвитку (Л. Божович, Т. Браніцька, С. Рубінштейн, Г. Щукіна й інші). Зокрема, у роботах Г. Щукіної інтерес розуміється як спеціальне вибіркоче, наповнене сильними враженнями та стремліннями ставлення особистості до навколишнього світу, його об'єктів, дій процесів (Щукіна, 1979, с. 98).

Сучасна педагогіка доводить: ефективність освітнього процесу значною мірою залежить від розвиненості пізнавального інтересу учнів, тобто від активності пізнавального ставлення учнів до процесу навчання. Пізнавальний інтерес виражається у прагненні до опанування нових знань, пов'язаних із предметом інтересу, в увазі до нього; у позитивному емоційному забарвленні пізнавального процесу; вольових проявах для його задоволення у практичній діяльності. Вищим ступенем сформованості навчального інтересу є творчий пізнавальний інтерес, тобто зацікавленість особистості в самостійній пошуковій діяльності, результатом якої є нове знання. С. Гончаренко виділяє такі напрями розвитку пізнавального інтересу: розуміння учнями значення матеріалу, який вивчається; їх включення в активну творчу діяльність, у процес виконання завдань, які спонукають до самостійних, активних роздумів (Гончаренко, 1992, с. 147–148).

У класифікаційному розмаїтті різновидів інтересу важливе місце належить професійному інтересу – запоруці успішної особистісної реалізації у професії. Його становлення розпочинається на студентській лаві в навчально-виховному середовищі закладу вищої освіти. Професійний інтерес – вибіркоче особистісна спрямованість психічних процесів на об'єкти та явища навколишнього світу (за Г. Щукіною), що мають для особистості професійне значення, спонукають до опанування професії. Це важливий мотив фахового становлення професіонала. За визначенням Т. Савицької, професійний інтерес є складним комплексом «психічних властивостей і станів, який охоплює пізнавальну, емоційну і вольову активність, спрямовану на обрану професійну діяльність» (Савицька, с. 188–190). Отже, основними складниками розвитку професійного інтересу можна вважати: процес опанування змісту професії (професійно-пізнавальна складова частина); формування позитивного ставлення до якогось виду діяльності, готовність до подолання складнощів професійного становлення (професійна емоційно-вольова складова частина); практична діяльність щодо опанування професії (професійно-діяльнісна складова частина).

У центрі нашої уваги перебуває професійний інтерес майбутнього вчителя мистецтва, зокрема музичного мистецтва. У дану особистісну якість включаємо розуміння сутності, мети, призначення професії, наявність стійкого бажання займатись музично-педагогічною діяльністю. Також важливою складовою частиною бачимо здатність до подолання труднощів, адже не секрет, що професія

музиканта здобувається багато років (починаючи з навчання в дитячій музичній школі та завершуючи закладом вищої освіти). Оскільки практична складова частина даної професії передбачає низку підвидів музично-педагогічної діяльності: методичну, диригентську, інструментально-виконавську, теоретичну тощо, то і професійно-практична складова частина професійного інтересу передбачає включеність майбутнього вчителя в ці види активності. Зазначимо, що названі структурні складові частини проходять основні шаблі розвитку інтересу – зацікавленість, допитливість, заглибленість, спрямованість (Коберник, 1999, с. 55–60).

Спробуємо виявити можливості впливу на професійний інтерес майбутнього педагога-музиканта фольклору Рівненщини, зокрема поліського календарно-обрядового. Рівненське Полісся – історико-етнографічний регіон, що слушно вважається сучасною Меккою для фольклористів, адже його формування сягає найдавніших часів. Локальною строкатістю відзначається фольклор регіону, у якому проживає етнічна група поліщуків. За словами дослідниці С. Грици, «особливості їхнього побутування у степових районах (де переважало землеробство та пастухування), а з ними і патріархальний спосіб життя, вплинули на збереження старовинних обрядів, способів співу (говірковий глісандовий речитатив, монолог, підголоски тощо) (Грица, 2007, с. 54). Специфіка місцевості, ізольованість і віддаленість від бурхливих цивілізаційних центрів, деяка сповільненість культурного поступу зумовили збереження реліктових явищ, зокрема у сфері народної творчості. Тому у процесі безпосереднього спостереження за фольклорним побутом, комунікування з місцевим населенням науковці мають можливість різнобічно досліджувати етнокультурну спадщину.

Самобутніми є обрядові традиції поліщуків, що супроводжуються цікавими піснями, які, на наш погляд, варто вводити в освітній процес ЗВО, зокрема в курс «Історія музики». Показові ознаки поліського обрядового фольклору, за словами дослідника В. Ковальчука, такі: ледь помітні глісандо, вишукана мелізматика, несподівано продовжені зупинки в кінці мотивів, фраз; придихальні паузи, розспів окремих складів, довге протягання недоспіваних слів у кінці фраз, строф тощо (Ковальчук, 1995, с. 7). Сприймання, виконання окремих фольклорних зразків, аналіз стильових засобів, виявлення їхнього педагогічного потенціалу, моделювання фрагментів уроків мистецтва, використання цих моделей в умовах виробничої практики тощо – не повний перелік шляхів формування професійного інтересу майбутніх педагогів. Нижче наводимо окремі приклади.

Тема «Музичне мистецтво східних слов'ян» дозволила проведення практичного заняття концертного типу, на якому здобувачі вищої освіти виконували подвійну функцію – конферансьє та виконавця. Було сформульоване завдання: лаконічно й цікаво, оригінально розповісти про особливості побутування обраного жанру та виконати

його зразок. Ми отримали інформацію про оригінальні поліські традиції зустрічі весни, водіння куша, святкування Петрівки, Купала, осінньо-зимової обрядовості.

Під час вивчення симфонічної творчості Л. Ревуцького (Симфонія № 2 е moll) і М. Вериківського (Симфонічна сюїта «Веснянки») ми запропонували зібрати та представити регіональні народні мелодії для «Поліської весняної» сюїти чи однієї із частин симфонії, обґрунтувавши свій вибір.

Знайомлячи студентів з творчістю М. Леонтовича, включили їх у ситуацію «урок від композитора». Було запропоновано чотиризвучний поліський наспів «Щедрик на бедрик» для короткої власної 2-голосної хорової обробки за зразком «Щедрика». Нижче наводимо мелодію-тему та варіанти її обробки.

Щедрик на бедрик (Ковальчук, 1995, с. 83)



Варіант 1



Варіант 2



Варіант 3

Під час опрацювання теми «Неофольклорна хвиля» в українському музичному мистецтві» студенти включились у створення власних мелодій у поліському обрядовому стилі. За поетичну основу були запропоновані такі рядки:

«Ой, ми були у великому лісі

Нарядили Куста із зельюного кльону» (Ковальчук, 1995, с. 34).

«Ой, у мене під вікном кучерява вишня.

Гей! Гей! Кучерява вишня» (Ковальчук, 1995, с. 26).

Висновки. Отже, коли вводимо в курс «Історія музики» зразки поліського фольклору, відповідно інформаційно їх забезпечуємо та виконуємо творчі завдання фахового змісту, ми орієнтуємось на структуру професійного інтересу, дбаємо про комплексний розвиток його основних складових частин: професійно-пізнавальної, емоційно-вольової, професійно-діяльнісної.

Перспективи подальших досліджень. У подальшій науковій діяльності, спрямованій на розвиток професійних якостей учителя мистецтва засобами вітчизняного фольклору, уважємо перспективним пошук ефективних методичних підходів щодо активізації цього процесу у професійній компетентності.

Література:

- Закон України Про вищу освіту (2014). Відомості Верховної Ради України (ВВРУ), 2014. № 37–38, ст. 2004.
- Дзвінка Р. (2008). Виховання майбутніх учителів засобами українського музичного фольклору. Рівне, Бердянськ: Овід, 254 с.
- Красовська О. (2020). Технології викладання освітньої галузі «Мистецтво». Навчально-методичний посібник. Львів: Новий світ – 2000. 152 с.
- Гончаренко С. (1992). Український педагогічний словник. Київ: Либідь. 366 с.
- Щукина Г. (1979). Активізація пізнавальної діяльності учнів у навчальному процесі. М.: Просвещение. 160 с.
- Савицька Т. Формування професійного інтересу в студентів підготовчого відділення закладів вищої медичної освіти. URL: http://repository.pdmu.edu.ua/bitstream/123456789/10079/1/Savitska_Formuvannia_profesiinoho_interesu.pdf.
- Коберник О., Коберник Г. (1999). Активізація навчально-пізнавальної діяльності школярів. *Рідна школа*. № 12. С. 55–60.
- Грица С. (2007). Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. Київ. Тернопіль: Астон, 2007. 157 с.
- Календарно-обрядові пісні Рівненщини (1994). Навчальний посібник з фольклору для загальноосвітньої школи. Упорядник В. Ковальчук. Рівне: Державно-редакційно-видавниче підприємство. 100 с.

References:

- Zakon Ukrainy Pro vyshchu osvitu (2014). [Law of Ukraine On Higher Education]. Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR), 2014. № 37–38, st. 2004 [In Ukrainian].
- Dzvinka R. (2008). Vykhovannia maibutnix uchyteliv zasobamy ukrainskoho muzychnoho folkloru. [Education of future teachers by means of Ukrainian musical folklore]. Rivne, Berdiansk: Ovid. 254 s. [In Ukrainian].
- Krasovska O. (2020). Tekhnolohii vykladannia osvitnoi haluzi "Mystetstvo". [Teaching technologies of the educational field "Art"]. Navchalno-metodychnyi posibnyk. Lviv: Novyi svit – 2000. 152 s. [In Ukrainian].

Honcharenko S. (1992). Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk. [Ukrainian pedagogical dictionary]. Kyiv: Lybid. 366 s. [In Ukrainian].

Shchukyna H. (1979). Aktyvyzatsiia poznavatelnoi deiatelnosti uchashchykhsia v uchebnom protsesse. [Activation of the cognitive activity of students in the educational process]. M.: Prosveshchentye. S.160.

Savytska T. Formuvannia profesiinoho interesu v studentiv pidhotovchoho viddilennia zakladiv vyshchoi medychnoi osvity [Formation of professional interest in students of the preparatory department of institutions of higher medical education]. URL: http://repository.pdmu.edu.ua/bitstream/123456789/10079/1/Savitska_Formuvannia_profesiinoho_interesu.pdf [In Ukrainian].

Kobernyk O., Kobernyk H. (1999). Aktyvizatsiia navchalno-piznavalnoi diialnosti shkolariv [Activation of educational and cognitive activities of schoolchildren]. Ridna shkola. № 12. S. 55–60. [In Ukrainian].

Hrytsa S. (2007). Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor. [Ukrainian folklore of the XIX – early XX century and musical folklore]. Narys. Kyiv. Ternopil: Aston, 2007. 157 s. [In Ukrainian].

Kalendarno-obriadovi pisni Rivnenshchyny (1994). [Calendar and ceremonial songs of the Rivne region]. Navchalnyi posibnyk z folkloru dlia zahalnoosvitnoi shkoly. Uporiadnyk V. Kovalchuk. Rivne: Derzhavno-redaktsiino-vydavnyche pidpriemstvo. 100 s. [In Ukrainian].

УДК 7.072.2

DOI href="https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-6">https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-6

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В РАКУРСІ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

Мельничук Святослав Филімонович

професор, народний артист України,

заслужений діяч мистецтв України,

завідувач кафедри народних інструментів

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0002-9638-7136

e-mail: narodinstr@gmail.com

У статті визначаються особливості формування музичного мистецтва в сучасному світі з акцентом на викликах сьогодення. У науковій розвідці автор виявляє основні вектори трансформаційних тенденцій культурних цінностей сучасності, а також експлікує роль і місце музичного мистецтва загалом. Вагомим дослідницьким результатом є зазначені сучасні форми естетичних цінностей, найпоширеніші в культурному середовищі. У дослідженні зауважено, що людина, яка асимілюється з даним компонентом буття, усвідомлює високий ступінь її значущості та змістовності – це складне поліконструйоване явище культури, що містить в собі нові великі можливості. Автор аналізує сьогоденні виклики неокультурних тенденцій у фокусі сучасності та вказує на негативні процеси у формуванні естетичної культури, пропонує шляхи їх подолання в ракурсі метамодернових тенденцій буремної сучасності.

У науковій розвідці визнаються особливості становлення музичного мистецтва в сучасному світі, для цього розкриваються основні напрями зміни культурних цінностей, експлікується, що в результатах дослідження згадуються сучасні форми естетичних цінностей, найбільш поширені в середовищі культури. Демонструються негативні процеси в культурному середовищі метамодерну в ракурсі формування естетичної культури, зокрема музичного мистецтва України, та запропоновано шляхи їх подолання. Уважаємо, що аналіз духовно-естетичних цінностей творчості митця має ґрунтуватися на комплексному вивченні всіх основних культурних цінностей сучасності, тобто одним із завдань тут є аналіз особливостей прояву сучасної культури й естетичні цінності у творах музичного мистецтва. Розглядаються нові тенденції у творчості музикантів-композиторів і виконавств сучасного музичного мистецтва. Система вищої музичної освіти намагається зберегти цінність традицій у форматі нових вимог. У статті акцентується, що вибір завжди залишатиметься за новим поколінням – прийняти чи не прийняти, чи адаптуватися до трансформаційних умов неосвіту.

Ключові слова: естетичні цінності, музична культура, музичне мистецтво, національні культурні цінності, людська культура, духовно-естетичне навантаження.

MUSICAL ART IN THE FRONT OF CONTEMPORARY CHALLENGES: ART ANALYSIS

Sviatoslav Melnychuk

Rivne State University of the Humanities

The article defines the features of the formation of musical art in the modern world, focusing on the challenges of the present. In this scientific study, the author identifies the main vectors of transformational trends in the cultural values of our time, and also explicates the role and place of musical art in general. The research result is the modern forms of aesthetic values, the most common in the cultural environment. The study noted that a person assimilated with this component of being realizes a high degree of its significance and meaningfulness – this is a complex polyconstructed cultural phenomenon containing new great opportunities. The author, analyzing the real challenges of neo-cultural trends in the focus of the twentieth century, points to negative processes in the formation of aesthetic culture, and suggests ways to overcome them.

The author determines the peculiarities of musical art formation in the modern world, for these purpose reveals the main directions of cultural values changes, tells that the research results are mentioned modern forms of aesthetic values, the most common in culture medium, shows negative processes in aesthetic culture formation, particularly in the music of Ukraine, and suggests the ways of their overcoming.

We believe that the analysis of the spiritual and aesthetic values of an artist's work should be based on a comprehensive study of all the main cultural values of our time, i.e. one of the tasks here is to analyze the

features of the manifestation of contemporary cultural and aesthetic values in works of musical art. Evaluation of the aesthetic values of artistic creations, even being fairly objective in scientific research, cannot be comprehensive and categorical. We hope that a number of our ideas may turn out to be useful in the scientific and conceptual aspect for future research within the framework of this problem.

In the article new tendencies in creativity of musicians-composers and performance of modern music art are considered. The article is about the use by modern authors of the latest technical, timbre features of musical instruments for the embodiment of their creative ideas. The system of higher musical education tries to preserve the value of traditions in the format of new requirements. As a result, the choice will always remain for the new generation – this is to accept or not to accept, or to adapt to changing conditions.

Key words: *aesthetic values, musical culture, musical art, national cultural values, human culture, spiritual and aesthetic.*

Постановка проблеми. Формування мистецтва як особливої сфери людської культури має багатоаспектний характер, але визначальним початком тут є творча діяльність художника. Така постановка проблеми потребує особливого підходу до сприйняття того чи іншого художнього твору, де світ ідей і емоційна своєрідність належать насамперед тому суспільству, у якому вони творяться. Практична значимість художніх творів розкривається, як відомо, у результаті дослідження генези та структурного змісту того чи іншого твору. Талановитий твір набуває свого дослідника в разі, коли художня цінність твору знаходить свого споживача, формує гармонію естетичного та морального начал практично водночас; відомо, що «духовно-моральний компонент внутрішнього світу людини ініціює процес, який здійснюється для подолання недоліків характеру та розширення сектору відповідальності й обов'язку всередині своєї самості, та визначає результат трансформації людини у площині самої себе». Які естетичні цінності сучасного музичного мистецтва? У якому напрямі йде їхній розвиток?

Мета та завдання дослідження. Одним із завдань нашої наукової розвідки є аналіз особливостей прояву сучасних культурно-естетичних цінностей у творах музичного мистецтва, оскільки вважаємо, що аналіз духовно-естетичних цінностей творів митця має базуватися на комплексному дослідженні всіх основних культурних цінностей сучасності, викликів сьогодення.

Рівень розробки проблеми. Експлікування значимості духовної складової частини в житті культури людства загалом й України зокрема, що посилилась на тлі констатації знецінення традиційних духовних цінностей у сучасному бутті, саме собою породжує низку проблем-питань, які потребують переосмислення, переоцінки чи навіть нової оцінки. До цих проблем належить пошук причин знівелювання сучасної духовної культури в ракурсі викликів сьогодення та вбачання оновленої ролі та місця музичної духовної культури в неореаліях світу. Науковий інтерес до проблем духовності в неокulturі сучасності, нівеляцій загальнолюдських цінностей сьогодення відобразився у працях Р. Ото, М. Еліаде, М. Мельничука,

А. Лещенко, А. Сафонової, В. Бичкова, Е. Бірюкова, І. Корсакова, А. Боннета, Дж. Поттера та багатьох інших культурологів, релігієзнавців, філософів і мистецтвознавців.

Виклад дослідницького матеріалу. Оцінка естетичних цінностей художніх творів, навіть будучи досить об'єктивною в наукових дослідженнях, не може мати всеосяжного та категоричного характеру. Сподіваємось, що низка наших ідей можуть виявитися корисними в науково-понятійному аспекті для майбутніх досліджень у рамках зазначеної проблеми. Насамперед підкреслимо, що велику роль в оцінці сутності естетичних цінностей відіграє особистість критика або дослідника, який оцінює, оскільки «особистісний початок – невід'ємна якість самої природи естетичного. Естетична реальність не є частиною об'єктивної дійсності (природи, соціуму), як і не є чистим простором психічного світу особистості. Музичний esthesis як одиничне втілення естетичної сутності універсуму розкривається у феноменологічному просторі суб'єкт-об'єктних відносин музиканта (композитора, виконавця, слухача) та музичної дійсності» (Андрушків, 1995, с. 116). У цьому плані духовний світ людини в сучасних умовах зазнав парадоксальних змін, у зв'язку із чим моральні підвалини, естетичне сприйняття, філософське світорозуміння змінилися в напрямі, що не збігається із загальноприйнятими духовними нормами. Багато цінностей у духовній сфері людини, які служили еталоном для формування культурного середовища в минулому, перетворилися зараз на непотрібні естетичні матеріали. Світ став дивувати людину новими, суперечливими ідеалами, які заперечують колишні високі духовні цінності, вироблені людством за багатвікову історію свого розвитку. Відбувається насамперед заперечення головних духовних цінностей, які формують людське «Я», зокрема й у національному середовищі. Спостерігається хаотизація естетичних цінностей загалом у світовому просторі, усе йде до того, що самосвідомість людей практично формується за єдиними канонами світових культурних цінностей. Які реальні культурні цінності, якими формується естетичний ідеал сучасної людини, зокрема й у музичній сфері? У контексті

сказаного існують цікаві висловлювання провідних фахівців у сфері мистецтва та культури. Так, уважається, що «в мистецтво тепер вторгається строката, багатобарвна предметно-чуттєва сторона реального світу. Художники та письменники, архітектори та скульптори виявляють винятковий інтерес до гармонійності, витонченості та краси чуттєво сприйманої дійсності. Водночас вони шукають найбільш ефективні способи та засоби для відтворення багатства та різноманітності її форм. І тут вони звертаються до науки: оптики, математики, анатомії <...> Це звернення до науки не випадково: саме мистецтво <...> безпосередньо входить у сферу пізнавальної діяльності» (Мельничук, 2021, с. 63–64).

Інформація в різних частинах світу ніби йде з єдиного центру, де космополітичний початок домінує над національним і деякою мірою має загальний хаотичний характер. Образно кажучи, потужність звукової амплітуди ускладнює визначення структури та змісту сучасного музичного мистецтва. Під цим порівнянням криється істина. Зауважимо, що в будь-якому регіоні світу практично відбувається хаотичний процес впливу шумової музики на психіку людини. Ця сила, що здійснює вплив на психіку слухача, глядача, придушє здорові прояви духовного світу людини. Мало того, у деяких музичних творах божевільний набір звуків, аритмічного барабанного дробу цілком може довести людину навіть до стану неосудності. І це, на жаль, називається сучасним культурним середовищем, яке формує досі невідому музично-культурну сферу життя, яке, як результат, формує в сучасній людині нервову, хворобливу реакцію. З'являються твори, що несуть у собі не добро, а антагонізм, зло, що розсіюється між людьми. Втрачається грань національної музичної культури, формується агресивне місце існування людини в чуттєвому, антагоністичному, хаотичному світі. Описані явища в культурному просторі призводять переважно до духовної деградації й обмеженості мислення, його автономності. Таким є реальний стан духовного середовища людини в сучасному світі. На щастя, не все так погано. Є окремі високохудожні, із благородним звуковим наповненням музичні твори, якими захоплюються естетично підготовлені для цього люди, хоча, як зазначалося, у музичному мистецтві нині переважає миттєве, безпосереднє виконання, так само реалізується і художня творчість. Говорячи словами Г.В.Ф. Гегеля, «у скульптурі та живописі художній твір має бути як об'єктивно існуючий результат художньої діяльності, але не сама ця діяльність, як реальна жива творчість» (Гегель, 1991, с. 228). Але в ракурсі сьогодення дещо інша ситуація у виконавському мистецтві, бо «якщо виконавець справді геніальний, то художній твір, що виникає звідси, отримує цілком своєрідну

красу. Тоді ми на власні очі бачимо перед собою не тільки витвір мистецтва, а й саму реальну художню творчість» (Гегель, 1991, с. 340). Побачити на власні очі процес художньої творчості в сучасній музиці через талановитих виконавців можна, однак лише за умови дотримання сучасних естетичних вимог. Перейдемо до конкретних прикладів. На початку XXI ст. музична культура, українська також, розвивається, ґрунтуючись на нових філософських ідеях постмодернізму та формуючи відповідні естетичні засади. Власний простір стає тісним, оскільки філософсько-естетичні ідеї поширюються по всьому світу через нову культуру мислення, що постає, з великою швидкістю. Через світ прекрасного, який безмежний і необхідний для духовно-морального збагачення всіх людей Землі, відбувається взаємовплив культурних цінностей та ідей. Цей процес ішов споконвіку, проте в сучасну епоху це відбувається дещо по-іншому; ми згодні з думкою дослідників про те, що «сучасна наука не є механічним підсумовуванням знань, що веде до появи відкриттів: вона іноді заперечує досі існуючі поняття й уявлення про людину і світ» (Мельничук, 2021, с. 69).

Незважаючи на проблемні, негативні тенденції у формуванні нових естетичних вимог, а водночас і трансформацію смаків, сучасний світ усе ж багатий на високоталановитих людей, зокрема й у музичній сфері. Найкращі зразки музичного фольклору народів різних континентів стають надбанням інших народів, що розширює сферу взаємозбагачення їхньої естетичної культури. Ми не можемо назвати якусь окрему країну з домінуванням її культури над іншими народами: процес взаємозбагачення нескінченний і відбувається вже як природний процес. Філософські ідеї у світі культурних цінностей дозрівають раніше за інші сфери і швидше стають надбанням суспільної свідомості. Здебільшого це стосується ідейних засад музичного мистецтва. Згадуються слова Б. Рамоса да Парехи про те, що «без сумніву, музика має найбільший вплив на душу людини, пом'якшуючи або піднімаючи її» (Рамос да Пареха, 2006, с. 340). Сучасні процеси формування естетичних цінностей відбуваються на естетичній природі й українській культурі загалом. Остання багатоаспектна, вона практично охоплює всі сторони духовних цінностей, серед яких варто назвати не тільки народну творчість і професійне музичне мистецтво, але й мистецтво шоу-бізнесу, що набуло широких масштабів, комерціалізоване мистецтво, що охопило практично не тільки сучасну молодь, а й усі верстви населення. Хочуть цього люди чи ні, останній названий вид мистецтва, який синтезував у собі різні сторони та види мистецтва, поєднує в собі як творчий процес митців, так і можливості залучення до найширших технічних засобів різного рівня, де вже з'явилися свої висо-

кокваліфіковані фахівці. Цікаво те, що не лише професіонали, а й ті, хто не має безпосереднього стосунку до мистецтва, зокрема й до музики, люди, вторгуючись у чуттєво-емоційну сферу культури, маючи водночас професійно-технічні можливості, перетворюються не лише на співучасників зародження нових культурних парадигм, а й на творців неокультури. Ось що має, на нашу думку, стати предметом дослідження для філософії мистецтва. Зазначені особи стають режисерами, операторами, постановниками, поетами, авторами музики, створюють фонограми, кліпи, сценарії грандіозних концертних програм із малим складом професійних музикантів, домагаються масовості, залучення величезної кількості людей на створювані ними шоу-концерти, розважальні, багатопланові концертно-естрадні, джазово-імпровізаційні, корпоративні, різних розмірів і рівня виконавчої майстерності програми; навіть скажемо так: як не дивно, світловими ефектами, високодецибельними, оглушливими звуковими впливами на психіку людини, абсолютно реально перетворюючи багатотисячний натовп глядачів на слухачів, досягають високих економічних ефектів, дивідендів, що, зрештою, призводить до того, що називається популярною музичною культурою, але водночас що не тотожне поняттю попмузики. Ми це говоримо не з осудом, а реально констатуємо існуючі явища, які стають у конкретному та певному сенсі культурними цінностями свого часу. А звідси – і нове естетичне світорозуміння. Звичайно, формуються нові філософські ідеї про самосвідомість і світогляд. Світ не може не нівелювати культурні цінності, що існують у житті, оскільки вони не мають якихось національно-своєрідних характерних особливостей. Тому, виходячи з реальних явищ у культурному процесі суспільного розвитку, можна зробити висновки та кваліфікувати це як естетичну природу сучасної суспільної свідомості. Фактично ні молоде, ні старше покоління не освоюють професійні культурні цінності. Відбувається розмежування на елітарне та масове культурне середовище, а формування естетичних і філософських поглядів на світ реально відбувається через практику життя. Тут ми можемо зробити деякі висновки про те, що за принципом «насилно мий не будеш» формується і конкретний духовний світ людей. Змінилися погляди на класику як у народній, так і у професійній творчості. Потужна сила мистецтва шоу-бізнесу стала панівною в людській свідомості; сформувалося нове, природне у процесі пізнання, культурно-філософське, ідейно-естетичне, художньо усвідомлене ідейне начало. Такий сучасний світ, заперечувати його неможливо, а навпаки, необхідно сприймати все як є і не шукати інших позицій щодо культури людини. Ми ніде, зокрема й тут, не ідентифікуємо реальне

із суто теоретичним чи абстрактним. Ми йдемо від практики до теорії сприйняття, а звідти до філософсько-естетичних узагальнень. Виходимо з реальних подій, що відбуваються в духовному світі суспільства. Усе-таки головна мета людини-художника в сучасному світі – облагородження внутрішнього стану людини естетично піднесеним, що збагачує духовний світ і природу його в русі до розумної та природної любові до прекрасного. Безумовно констатуємо, відповідно, й потребу внутрішньої людської буттєвості у прекрасному, чистому, змістовно наповненій квінтесенції мистецтва. Однак «особливістю духу сучасної нам епохи виступає найчастіше картинне, цілісне бачення протилежних один одному світів (наприклад, «естетичного», «етичного» і «теоретичного»), а також превалювання майбутнього над сьогоднішнім, сама ліквідація опосередкованих ланок між емпіричними («надчуттєвими світами», «мрійливість» як опозиція чистої розсудливості та примітивно-прагматичного духу)» (Рамос да Пареха, с. 126). У цьому плані ми згодні з думкою фахівців про те, що «сучасна та тема, яка співзвучна якомога більшій кількості слухачів, здатна схвилювати і зачепити все краще та піднесене, що є в них, обґрунтувати справжність Людини, стверджувати її гідність. Справжній витвір мистецтва, де думка виражена в тій сучасній і ясній формі, до якої прагнули різні і навіть, здавалося б, полярно протилежні за стилем та технікою листи великі художники, буде завжди зрозуміло і близько людям» (Андрушків, 1995, с. 108).

Висновки. Виходячи з вищесказаного, можна дійти висновку, що естетичні смаки та переваги людей більшою мірою формуватимуться під впливом загальноцивілізаційних культурних процесів, на більш прагматичному рівні, тобто:

– у процесі духовно-естетичного розвитку людства відбулося багаторазове заперечення минулих естетичних цінностей, з'явилися нові, найпрогресивніші з яких – духовно піднесені, емоційно затребувані за умов буття;

– водночас нинішні умови цивілізаційного розвитку вимагають більш витонченої естетичної ацентуації, де окремі елементи минулого можуть розвиватися в тандемі з новими мистецькими цінностями, що відповідають сподіванням епохи. У кінцевому підсумку ці художньо-естетичні цінності, стаючи елементами художньої культури, набувають неминущого значення для майбутніх поколінь. Отже, через музику на емоційно-чуттєвому, а часом і несвідомому рівнях іде розуміння ідей єдності та розвитку світу та людини, її гармонії та досконалості.

Нині прискорення темпів і ритму життя, розвиток інформаційних технологій призвели до зростання можливостей впливу музики на свідомість та почуття людей. До її сприйняття

необхідна особлива підготовка через виховання, умови соціальної сфери та загальні світоглядні настанови епохи. Ми вважаємо, що нові ритми, поєднання жанрів сприяють інтернаціоналізації

музики, виникненню діалогу між Сходом і Заходом, Північчю та Півднем, водночас вимиванню зі свідомості музичних архетипів етнічного менталітету.

Література:

- Андрушків Б. (1995). Хліб для розуму. Тернопіль : Мальви, 100 с.
- Бервєцький З., Хлебнікова Л. (2009). Виховуючи музичну культуру. *Грані творчості: Книга для вчителя*. Київ: Знання. С. 126–140.
- Гегель Г.В.Ф. (1991). Естетика: у 4-х т. Київ: Вища школа, Т. 3. 624 с.
- Овсянніков М. (1992). Історія естетичної думки. Київ: Вища школа, 352 с.
- Рамос да Пареха Б. (2006). Практична музика. *Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя та Відродження*. Київ: Мистецтво. С. 339–354.
- Maksym Melnychuk (2021). Reconstruction Of the Religious Paradigm In The Modern Globalized World. Scientific journal. Published by the decision of the Scientific Council of Khachatur Abovian Armenian State Pedagogical University Department of Philosophy and Logic named after Academician Georg Brutian WISDOM. View of Vol. 18. № 2. P. 153–161.
- Maksym Melnychuk (2021). Symbols Of Sacred Filling Of Religious Musical Art Of Ukraine. Occasional Papers on Religion in Eastern Europe / Religion in Eastern Europe. (Volume 41, Issue 3). George Fox University. U.S.A. P. 37–49.

References:

- Andrushkiv B.M. (1995). Khlіb dlya rozumu [Bread for the mind]. Ternopil' : Mal'vy, 100 s.
- Bervets'kyu Z., Khlyebnikova L. (2009). Vykhovuyuchy muzychnu kul'turu [Raising musical culture]. Hrani tvorchosti: Knyha dlya vchytelya. K.: Znanya. S. 126–140.
- Hehel' H.V.F. (1001). Estetyka [Aesthetics]: u 4-kh t. K.: Vyshcha shkola, T. 3. 624 s.
- Ovsyannikov M.F. (1992). Istoriya estetchnoy dumki [History of aesthetic thought]. K.: Vysshaya shkola, 352 s.
- Ramos da Parekha B. (2006). Praktychna muzyka [Practical music]. Muzychna estetyka zakhidnoyevropoys'koho Seredn'ovichchya ta Vidrozhennya. Kyiv.: Mystetstvo, S. 339–354.
- Maksym Melnychuk (2021). Reconstruction Of the Religious Paradigm In The Modern Globalized World. Scientific journal. Published by the decision of the Scientific Council of Khachatur Abovian Armenian State Pedagogical University Department of Philosophy and Logic named after Academician Georg Brutian WISDOM. View of Vol. 18. № 2. P. 153–161.
- Maksym Melnychuk (2021). Symbols Of Sacred Filling of Religious Musical Art Of Ukraine. Occasional Papers on Religion in Eastern Europe / Religion in Eastern Europe. (Volume 41, Issue 3). George Fox University. U.S.A. P. 37–49.

УДК 78.071:378.018.43

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-7>

УДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ФОРМАТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Онищук Володимир Іванович

старший викладач Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-1680-6976

Сметана Оксана Павлівна

старший викладач Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0009-3873-5153

У статті розкриті основні вектори дистанційного навчання вищих навчальних закладів мистецького напрямку. На основі аналізу наукових доробків і методичних рекомендацій здійснено спробу переконатись, що дистанційний формат, деякою мірою, може бути адаптований у музичній навчальній практиці. Отже, у процесі домінування дистанційності в музичному академічному просторі, на нашу думку, мають бути сформовані адекватні моделі технології навчання. Дистанційне навчання – це новий освітній досвід, який з'явився в Україні у зв'язку з різними пандемічними чинниками, це форма організації освітнього процесу, в основі якої лежить здебільшого самостійна форма роботи студента. Щоб такий формат здобуття знань став результативним, необхідно дослідити й адаптувати до сучасних вимог освіти нові форми, режими навчання музичних закладів. У статті було розглянуто чинники організації та забезпечення освітнього процесу дистанційної форми навчання в синхронному й асинхронному режимі для здобувачів музичної освіти.

Аналіз даної теми розкриває особливості сучасних умов освітнього простору, деталізує процес накопичення інтелектуальних можливостей у фаховій роботі студентів з інформаційними потоками, спрямовує розвиток критичного мислення та професійної компетентності майбутніх педагогів-музикантів. Такі завдання освіти повинні бути пов'язані з новими методами та напрямками дистанційного навчання та можуть бути розширені за допомогою музично-комп'ютерних технологій. Накопичення об'єму знань, ресурсів і творчих можливостей у сфері музично-комп'ютерних технологій у процесі дистанційного навчання формує серйозний вплив не тільки на інформаційний музичний простір, але й, загалом, на створення музичної інформації. У зв'язку із цим постає гостра потреба у спеціалістах-музикантах, що акумулюють і використовують такі знання.

Отже, найдоцільнішим спрямуванням у навчальному процесі з музично-комп'ютерними технологіями є активізація таких напрямів: стимуляція пізнавальної діяльності, формування інтерактивності музичного мислення студентів, розвиток користувальної інтуїції, уміння аналізувати та засвоювати сучасні музичні технології в різних напрямках.

Для формування такого роду музичних знань у статті представлені відповідні інтернет-ресурси, як практичні творчі платформи для навчання та підвищення освітньої кваліфікації студентів.

Завдання комплексної реалізації дистанційної освітньої практики, на нашу думку, повинно надалі створити «інтелектуальну» систему підготовки й актуалізації компетентності студентів напрямку «Музичне мистецтво» вищих навчальних закладів, дозволить сформувати особистісно орієнтований підхід у навчанні, підвищить рівень навчальних музичних досягнень та інтерес до музичного мистецтва.

Ключові слова: дистанційне навчання, музичне мистецтво, музично-комп'ютерні технології, освітній простір, естрадна музика, інтелектуальний потенціал, навчальний процес, персоніфікований підхід.

IMPROVING THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS-MUSICIANS IN THE FORMAT OF DISTANCE EDUCATION

Volodymyr Onischuk

Rivne State University of the Humanities

Oksana Smetana

Rivne State University of the Humanities

In the content of this article, the main vectors of distance learning in higher educational institutions in the field of art are revealed. Based on the analysis of scientific works and methodical recommendations, an attempt was made to make sure that the distance format, to a certain extent, can be adapted in musical educational practice. Therefore, in the process of dominance of remoteness in the musical academic space, in our opinion, adequate models of learning technology should be formed. Distance learning is a new educational experience that appeared in Ukraine in connection with various pandemic factors, it is a form of organization of the educational process, which is based, for the most part, on the independent form of the student. And in order for this format of knowledge acquisition to become effective, it is necessary, in our opinion, to research and adapt new forms and modes of training in music institutions to the modern requirements of education. In the article, we described the organization and provision of the educational process of distance education in synchronous and asynchronous mode for students of music education.

In the conditions of rapid informatization of society, we analyze the vector of changes in the technology of the modern educational space, methods of expanding and deepening the intellectual capabilities of students' professional work with information flows, the development of critical thinking and professional competence of future teachers-musicians. We believe that such formats should be inextricably linked with new methods and directions of distance learning and can be expanded and diversified with the help of music and computer technologies. The accumulation of knowledge, resources and creative possibilities in the field of ICT in the process of distance learning has a serious impact not only on the informational music space, but also, in general, on the creation and performance of musical information. In this regard, there is an urgent need for specialist musicians who accumulate and use such knowledge.

Therefore, the most expedient direction in the educational process with music-computer technologies is the activation of the following directions: stimulation of cognitive activity, formation of interactivity of students' musical thinking, development of user intuition, ability to analyze and quickly learn modern music technologies in various directions.

For the formation of this kind of musical knowledge, we considered in the article the use of relevant Internet resources as practical creative platforms for training and professional development of students, teachers of the department of pop music of RDSU.

The task of comprehensive implementation of distance educational practice, in our opinion, should in the future create an "intellectual" system of training and constant updating of the competence of students of the "Musical Art" direction of the university, will allow to form a person-oriented approach to education, increase the level of educational musical achievements and interest in music art

Key words: distance learning, musical art, music-computer technologies, educational space, pop music, intellectual potential, educational process, personalized approach.

Постановка проблеми. XXI ст. відкриває для кожної людини безліч можливостей і переваг, інтернет став невід'ємною частиною життя сучасних українців. Новітні інформаційні технології, інноваційні методики відіграють важливу роль у підготовці сучасного фахівця, який є конкурентоспроможним як для українського ринку праці, так і за кордоном.

В умовах стрімкої інформатизації суспільства та зміни технології основним завданням сучасного освітнього процесу має стати розширення інтелектуальних здібностей особистості, мотивація та підготовка до фахової роботи студента з інформаційними потоками, розвиток критичного мислення та професійної компетентності.

Проблема організації освітнього процесу була актуальною на всіх історичних етапах станов-

лення та розвитку суспільства. Нині, в умовах різноманітних непередбачуваних подій, медичних трансформацій, військових випадів суттєво зменшується можливість підтримувати процес очної форми навчання. Різкий перехід на дистанційну форму навчання не лише завдав стресу учасникам освітнього процесу, але й поставив нові вимоги, нові виклики до формату академічного простору.

Дистанційне навчання – це новий освітній досвід, який з'явився в Україні у зв'язку з різними пандемічними чинниками, це форма організації освітнього процесу, в основі якої лежить здебільшого самостійна форма роботи студента. Це дає змогу навчатись у зручній для особистості час та на будь-якій відстані. Дистанційне навчання передбачає таку організацію навчального процесу, у якій студент навчається само-

стійно за розробленою викладачем програмою і віддалений від нього у просторі чи в часі, проте може вести діалог з ним за допомогою телекомунікаційних засобів.

Відповідне навчання з переважним форматом самостійного осмислення відоме давно. У нашій країні воно називалось заочним, на Заході – «кореспондентське», або дистанційне. Ефективність даного типу навчання залежить від форм і методів надання навчальних матеріалів, контакту з викладачем і контролю роботи. Закономірно, що розвиток цієї форми навчання був зумовленим обов'язковим упровадженням новітніх технологій і засобів комунікації (Кремень, 2006).

У глобальному світі накопичено значний досвід адаптації самостійної освіти. Зокрема, у такому освітньому просторі працюють Корейський національний відкритий університет, Університет Південної Африки, Китайський телеуніверситет, Національний відкритий університет ім. Індіри Ганді.

Як визначено в наказі № 466 «Про затвердження положення про дистанційне навчання» від 25 квітня 2013 р. Міністерства освіти і науки України, зареєстрованого в Міністерстві юстиції України, дистанційне навчання – це індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який функціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема організації навчального процесу була актуальною на всіх історичних етапах становлення та розвитку українського суспільства. Не оминула вона дослідників, викладачів-практиків, науковців різних часів.

Грунтовні наукові пошуки практичної інформації щодо даної теми виявили деякі суперечності а поглядах, навчальних постулатах, зорієнтованих переходом у змішаний і дистанційний формати; довели доцільність розроблення сучасних мистецько-педагогічних засобів у процесі формуванні готовності студентів за допомогою різноманітних освітніх режимів.

Різні аспекти пошуку ефективних інноваційних форм навчання знайшли своє відображення в історії зарубіжної та вітчизняної педагогічної думки. Дану педагогічну проблему розкрили у своїх наукових працях Я.А. Коменський, Й. Песталоцці, А. Дістервег, Дж. Дьюї, В. Сухомлинський. Науковим обґрунтуванням даної теми є дослідження вітчизняних авторів, які доводять ефективність використання новітніх технологій: технології комп'ютерного інформаційного навчання (Кремень, 2006), технології інтерактивного навчання (Дяченко-Богун, 2014; Дичківська, 2004; Пометун, Пироженко, 2004; Кравчена, 2019); використання комп'ютерного моделювання

в умовах дистанційного навчання (Литвинова, Соколюк, 2020).

Суттєвими ознаками організації форм навчання, які розглядали науковці, були: розподіл навчально-організаційних функцій, характер спілкування, добір і послідовність елементів навчальної роботи, взаємодія часового та просторового режимів освіти.

Нині сформовано багато підходів на визначення організації форм дистанційного навчання. Цей формат був описаний і досліджений такими зарубіжними вченими, як Д. Кіган, М. Мур, М. Томпсон, А. Кларк. Кожен із цих науковців підкреслював окремий аспект у вищевказаній формі здобуття знань.

У вітчизняній літературі також не оминули аналітичний «зріз» проблематики даної теми. У працях методистів-науковців Б. Шуневича, Г. Яценка, С. Степаненка, В. Стрельникова представлені особливі приклади та важелі дистанційного навчання в конкретних навчальних закладах.

Мета статті – проаналізувати форми змішаного та дистанційного навчання у процесі здобуття освіти майбутніх педагогів-музикантів вищих навчальних закладів.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сучасному етапі вітчизняного розвитку система вищої освіти різко та часом непередбачувано змінює, адаптує різні формати навчальної практики. Звичний традиційний метод очної комунікації, здається, залишає підмостки музичної педагогіки. І хоча «живий» спосіб спілкування для формування особистості майбутнього студента-музиканта є принципово пріоритетним, на жаль, його стрімко витісняє дистанційний формат. Причина таких змін і необхідності «перенастроювати» навчальний процес у дистанційний спосіб пов'язана з непростим завданням підготовки фахівців музичних навчальних закладів в умовах непередбачуваних критичних суспільних реалій. На думку В. Кременя, «<...> дистанційна форма освіти – це реакція на зовнішні зміни, які відбуваються у світі (об'єктивні тенденції глобалізації світу, бурхливий розвиток інформаційно-телекомунікаційних технологій, зростання соціально-економічних темпів розвитку)» (Кремень, 2006).

Навчальний процес у ВНЗ напряму «Музичне мистецтво» – це організована двостороння діяльність, яка форматує максимальне засвоєння й усвідомлення навчального матеріалу та подальшого застосування отриманих знань і навичок у мистецькій практиці. Але впроваджений нині дистанційний вид роботи на даному напрямі потребує осмислення та корекції.

На думку І. Чурпій, система дистанційного навчання розрахована на досить свідомих студентів, персоніфіковано вмотивованих, які не потребують регулярного контролю з боку викладача

(Чурпій, 2020). Формат дистанційного навчання передбачає наявність у студента початкового набору знань, умінь і навичок. Зокрема, для підвищення результативності навчання студент повинен ознайомитися із критеріями самостійного опрацювання матеріалу та мати навички роботи з комп'ютером.

У процесі домінування дистанційності, на нашу думку, мають бути сформовані адекватні моделі технології навчання. У дистанційному, змішаному форматах можуть «міксуватись» як традиційні методи форми викладу навчального матеріалу, так і нові, оптимізовані музично-комп'ютерними технологіями.

Накопичення об'єму знань, ресурсів і творчих можливостей у сфері музично-комп'ютерних технологій (далі – МКТ) у процесі дистанційного навчання формує серйозний вплив не тільки на інформаційний музичний простір, але й на створення, фіксацію музичної інформації та виконання. У зв'язку із цим постає гостра потреба у спеціалістах-музикантах, що акумулюють і використовують такі знання. Безумовно, головним двигуном розвитку навчальних дисциплін, пов'язаних із МКТ, є розроблення нових технологій, інструментарію для творчості, а також дослідницька робота в новітніх методах і прийомах викладання.

В умовах, коли навчання відбувається за допомогою персональних пристроїв, вважаємо, що треба обирати ресурси, які максимально сприяють вирішенню музичних завдань. У навчальному процесі РДГУ використовуються нижчезазначені форми онлайн-комунікації.

Вайбер – найбільш затребуваний додаток серед студентів і викладачів кафедри естрадної музики РДГУ. Вайбер-групи дозволяють здійснювати відео- й аудіокомунікацію, відправляти текстові повідомлення іншим користувачам у форматі даного месенджера.

Електронна пошта – це хрестоматійний стандарт сервісу інтернету, що забезпечує листування, інформативний обмін текстами в музичному, графічному, звуковому, відеоформатах, у відкритому чи зашифрованому вигляді. Електронна пошта є важливим чинником систематизації навчального процесу.

Використання музичних відео на платформі YouTube є результатом проектної діяльності студентів напряму «Музичне мистецтво» й однією з форм атестаційної фахової підготовки у ВНЗ. У даному форматі ми можемо презентувати авторські відеокліпи, участь у всеукраїнських, міжнародних конкурсах, кастингах, шоу, музичних олімпіадах тощо. Такі різноманітні відеопроєкти стають підтвердженням активної діяльності творчої молоді, мистецьких досягнень студентів, музичних рекламних візитівок.

У лекційних і практичних курсах музичних дисциплін активно використовується Zoom для форматування відеоконференцій і онлайн-спілкування. Дану платформу студенти та викладачі можуть використовувати як додаток на комп'ютері, планшеті, смартфоні. Цей формат дозволяє робити посилання, демонструвати відео, об'єднувати різні форми та методи накопичування знань. Zoom, Google Meet, Skype активно використовуються в дистанційному навчанні з майбутніми магістрами-музикантами міжнародного рівня (КНР).

Фахове музичне навчання на кафедрі естрадної музики РДГУ об'єднує декілька режимів і форм навчального процесу, синхронний і асинхронний.

Синхронний режим налагоджує взаємодію між студентами, які водночас перебувають в освітньому середовищі онлайн, комунікують за допомогою засобів аудіо- та відеоконференцій. Заняття відбувається за зразком звичайного, але в режимі реального часу в обраному цифровому середовищі. На відміну від синхронного режиму, асинхронний забезпечує роботу за індивідуальним графіком і в особистісному темпі. Асинхронна форма максимально використовує переваги змішаного навчання, сприяє засвоєнню навчального матеріалу крізь призму власного розуміння студента. Асинхронний режим корисний тим, що вимагає від студентів високого рівня самодисципліни, умінь адаптувати свій час до навчального процесу, формувати знання, умінь та навички в різноманітних комунікативних варіаціях.

Висновки. Реалії сьогодення показали, що гнучка й осмислена перебудова освітнянських процесів з віддаленим форматом комунікації дає можливість утримати ефективність фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів на належному рівні у вищому навчальному закладі.

Залучення студентів до активної роботи в дистанційному форматі передбачає суттєве зменшення паперового навантаження, швидкий доступ до інтерактивного матеріалу під час лекційних мистецького напряму та музичних індивідуальних занять, накопичення та систематизацію навчального матеріалу, використання вебресурсів для поглиблення вивчення навчальних дисциплін, а для викладачів – здійснення оперативного внутрішнього контролю за освітнім процесом.

Ми уважно вивчили умови використання ресурсів, навчальних контентів, онлайн-сервісів, окреслили їхні додаткові можливості для викладачів. Уважаємо, що дана проблема є надзвичайно багатогранною та потребує подальшого аналізу, дослідження та доповнення.

Уважаємо, що організація та забезпечення навчального процесу за дистанційною формою навчання в синхронному й асинхронному

режимах для всіх здобувачів музичної освіти сприятимуть дотриманню особистісно орієнтованого підходу в навчанні, дозволять студентам глибше проникнути у структури складних музичних процесів, суттєво підвищать рівень навчальних досягнень та інтерес до музичного мистецтва.

Література:

- Кремень В. (2006). Інформаційно-комунікаційні технології в освіті і формування інформаційного суспільства. *Інформатика та інформаційні технології в навчальних закладах*. № 6. С. 5–9.
- Дяченко-Богун М. (2014). Активні методи навчання у вищому навчальному закладі. Вип. № 14. С. 74–76.
- Дичківська І. (2004). Інноваційні педагогічні технології: навчальний посібник. Київ: Академвидав. 320 с.
- Пометун О., Пироженко Л. (2004). Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник. Київ: А.С.К. 192 с.
- Кравчена О. (2019). Активні та інтерактивні методи в дистанційному навчанні. Київ: ЦППО АПН України. 32 с.
- Литвинова С., Соколюк О. (2020). Використання системи комп'ютерного моделювання в умовах дистанційного навчання: збірник матеріалів. Київ: ФОП Ямчинський О.В. 195 с.
- Чурпій І. (2020). Аналіз особливостей дистанційного навчання та можливість його повноцінної інтеграції у навчальний процес. № 4. С. 135–139.

References:

- Kremen V.H. (2006). Informatsiino-komunikatsiini tekhnolohii v osviti i formuvannia informatsiinoho suspilstva [Information and communication technologies in education and the formation of an information society.]. *Informatyka ta informatsiini tekhnolohii v navchalnykh zakladakh*. № 6. S. 5–9.
- Diachenko-Bohun M. (2014). Aktyvni metody navchannia u vyshchomu navchalnomu zakladi [Active methods of learning in a higher educational institution.]. Vyp. № 14. S. 74–76.
- Dychkivska I.M. (2004). Innovatsiini pedahohichni tekhnolohii [Innovative pedagogical technologies]: [navch. posibn.]. Kyiv: Akademvydav. 320 s.
- Pometun O.I., Pyrozhenko L.V. (2004). Interaktyvni tekhnolohii navchannia [Interactive learning technologies]: Nauk.-metod. posibn. Kyiv: A.S.K. 192 s.
- Kravchena O.S. (2019). Aktyvni ta interaktyvni metody v dystantsiinomu navchanni [Active and interactive methods in distance learning]. Kyiv: TsIPPO APN Ukrainy. 32 s.
- Lytvynova S.H., Sokoliuk O.M. (2020). Vykorystannia systemy kompiuternoho modeliuвання v umovakh dystantsiinoho navchannia [The use of a computer simulation system in the conditions of distance learning]: zbirnyk materialiv. Kyiv: FOP Yamchynskiy O.V. 195 s.
- Churpii I.K. (2020). Analiz osoblyvostei dystantsiinoho navchannia ta mozhlyvist yoho povnotsinnoi intehratsii u navchalnyi protses [Analysis of the features of distance learning and the possibility of its full integration into the educational process]. № 4. S. 135–139.

УДК 78:159. 954-057.875

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-8>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МОТИВАЦІЇ ЯК ПЕРЕДУМОВА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Остапчук Марія Миколаївна

доцент кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-8800-7025
e-mail: maria.budz.ostapchuk@gmail.com

Никон Олена Костянтинівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-0844-6467

У статті розкриваються форми та методи самостійної роботи студентів, які направлені на формування професійної мотивації шляхом удосконалення виконавських навичок гри на фортепіано, а саме: засобами читання нот з листа й ескізним методом роботи над музичними творами, які розглядаються в аспекті початкового етапу навчання.

Формування професійних компетенцій фахівця будь-якого напрямку підготовки є головним завданням освітніх програм. На тлі реформування вищої школи пошук нових, прогресивних методів навчання в галузі музичної освіти, що ґрунтуються на методології гуманістичної парадигми, особистісно орієнтованого навчання, спрямованого на розвиток здібностей студента й активізацію його творчої діяльності.

Як показує досвід, досягти позитивного результату в удосконаленні навичок гри на фортепіано можна тільки за умови мотивації навчання. Уведення у програму курсу «Фортепіано» таких форм роботи, як читання нот з листа й ескізне вивчення творів, на нашу думку, сприятиме її формуванню.

Зазначимо, що серед студентів є такі, що не мають належної довузівської підготовки гри на інструменті. Це зумовлено вимогами вступу на деякі спеціалізації. Робота з такими студентами вимагає специфічних підходів у методах навчання та відповідної мотивації. Це перший аспект проблеми. Другий полягає у структурі навчальних програм дисциплін. Ми неодноразово підкреслювали, що кількість аудиторних годин, відведених на вивчення тієї чи іншої дисципліни, становить 1/3 від загальної їх кількості, а 2/3 – це самостійна робота студента під керівництвом викладача. Ефективне використання цього часу, тобто правильний зміст, форми роботи, методи контролю, репертуар тощо, направлене на вдосконалення виконавських навичок і водночас активізацію творчої діяльності студента.

Ключові слова: самостійна робота студентів, формування професійної мотивації навчання, активізації творчої діяльності засобами читання з листа та методом ескізного вивчення творів.

THE FORMATION OF PROFESSIONAL MOTIVATION FOR LEARNING AS A FACTOR IN THE ACTIVATION OF STUDENTS' CREATIVE ACTIVITY

Maria Ostapchuk

Rivne State University of the Humanities

Olena Nykon

Rivne State University of the Humanities

The article reveals the forms and methods of independent work of students, which are aimed at forming professional motivation by improving the performance skills of playing the piano, namely: by means of reading from a letter and a sketch method of working on musical works, which are considered in the aspect of the initial stage of education.

The formation of professional competencies of a specialist in any field of training is the main task of educational programs. Against the background of the reform of the higher school, the search for new, progressive methods of learning in the field of music education, based on the methodology of the humanistic paradigm, person-oriented learning, aimed at the development of the student's abilities and the activation of his creative activity.

As experience shows, achieving a positive result in improving piano playing skills is possible only under the condition of learning motivation. In our opinion, the introduction of such forms of work as reading sheet music and sketch study of works into the program of the "Piano" course will contribute to its formation.

It should be noted that among the students there are those who do not have sufficient pre-university training to play an instrument. This is due to the requirements for admission to some specializations. Working with such students requires specific approaches in teaching methods and appropriate motivation. This is the first aspect of the problem. The second – consists in the structure of the educational programs of the disciplines themselves. We have repeatedly emphasized that the number of classroom hours devoted to the study of one or another discipline is 1/3 of their total number, and 2/3 is the student's independent work under the guidance of the teacher. The effective use of this time, that is, the correct content, forms of work, control methods, repertoire, etc., is aimed at improving performance skills and, at the same time, activating the student's creative activity.

Key words: *independent work of students, formation of professional motivation for learning, activation of creative activity by means of reading from letter and method of sketch study of works.*

Постановка проблеми. Упровадження європейських стандартів в освітній процес потребує нових підходів до викладання дисциплін у закладах вищої освіти України. Основою робочих програм стає формування загальних і спеціальних компетентностей майбутнього фахівця. Науковці та викладачі мистецьких закладів активізують пошуки нових форм і методів роботи, спрямованих на вдосконалення фахової підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». За цієї умови актуалізується проблема формування професійної мотивації, як чинника активізації творчої діяльності, а також розвитку та саморозвитку майбутнього фахівця.

Аналіз досліджень свідчить про багатогранність висвітлення даних проблем. Так, А. Гончаров стверджує, що продуктивність самостійної роботи студентів на інструменті значною мірою зумовлена станом їхньої професійно-мотиваційної сфери, без якої практично неможливе формування самостійності.

Доктор педагогічних наук Г. Падалка наголошує, що вдосконалення різних напрямів самостійної діяльності студентів сприяє створенню в них особливого типу мислення: творчого, наукового, діалектичного (Падалка, 2008).

Практичне значення вмінь і навичок читання з листа як найважливішого засобу широкого музичного розвитку неодмінно підкреслюється в багатьох методичних матеріалах. І. Нейгауз, С. Ріхтер, Л. Баренбойм і багато сучасних педагогів-піаністів зазначали, що читання з листа являє собою таку форму діяльності, яка відкриває великі можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою, створює особливий психологічний настрій, який активізує творчі властивості музиканта.

Метод ескізного вивчення дістав детальну розробку у працях Г. Ципіна, який убачав його сутність у первинному виконавському ознайомленні з музикою поза детальним їх опрацюванням (Ципін, 1984). Прихильниками ескізного опрацювання виступали видатні музиканти-виконавці та педагоги Г. Нейгауз, Н. Голубовська, П. Серебря-

ков. Серед сучасних дослідників цього методу – Т. Воробкевич, Г. Падалка, І. Таран (Воробкевич, 2001; Нейгауз, 1987).

Метою статті є визначення завдань самостійної роботи студентів для вдосконалення навичок володіння фортепіано шляхом розвитку мотиваційної сфери з використанням вищезазначених видів творчої навчальної діяльності, серед яких неабияке значення має репертуар, оскільки він повинен бути доступним для виконання і, що важливо, подобатись студенту.

Виклад основного матеріалу. Сучасний період розвитку музичної освіти характеризується відкритістю до нових ідей і напрямів. У музичній педагогіці є низка методологічних орієнтирів, які тією чи іншою мірою впливають на вибір методів навчання студентів. Серед них створення адаптивних технологій, зумовлених принципами особистісно орієнтованого підходу до мистецького навчання. В аспекті викладання спеціальних дисциплін адаптивні технології можна інтерпретувати як провідний засіб індивідуалізації навчання.

Принцип індивідуального підходу у виборі репертуару стає чи не основним чинником навчання музиканта, оскільки він пов'язаний із завданням розвитку характерних для кожного студента рис і властивостей, які становлять його творчу музичну індивідуальність.

Залучення студентів до вибору творів для самостійного опрацювання треба вважати одним із продуктивних методів навчання. Безперечно, саме викладачу належить провідна роль у підборі репертуару. Водночас обмеження ініціативи студентів негативно позначається на їхньому творчому розвитку. Тому в репертуар студента необхідно включати твори, призначені як для опанування з викладачем, так і для самостійного опрацювання. Ця вимога в сучасних умовах навчання музиканта має неабиякі переваги. Традиційні підходи, де процес навчання цілковито визначається викладачем, який вибирає засоби та способи діяльності студента, мають широко доповнюватись упровадженням методики самонавчання.

Світова класика є фундаментом навчання музиканта. Педагогічний ефект вивчення творів академічного жанру, основу яких становлять багатство художніх образів, глибина змісту, художня майстерність, досконалість музичної мови, – важко переоцінити. Водночас не можна не визнати, що включення до навчальних програм творів тільки академічного характеру, різке відмежування навчального репертуару від музики, яка звучить по телебаченню, радіо та на концертах, тобто популярної естрадної музики, не завжди виправдане. Педагогічний досвід роботи у вищій школі вказує на необхідність урахування в навчанні інтересів студентів, особливо на початковому етапі навчання.

З метою формування мотивації вдосконалення виконавських навичок у роботі програми дисципліни «Фортепіано» було введено такі види навчальної діяльності, як читання нот з листа й ескізне опрацювання творів.

Читання нот з листа передбачає вміння вільно орієнтуватися в нотному тексті та відтворювати його на інструменті. Цей процес є однією з найскладніших форм роботи у класі фортепіано. Під час читання з листа зорове сприйняття повинно безпосередньо спричиняти відповідні рухи. Доцільно розрізняти такі два етапи процесу читання ритмічних і звуковисотних смислових структур музичної мови:

- сприйняття смислових елементів;
- відтворення їх на інструменті.

Зорове сприйняття нотного тексту спрямоване на розшифрування ритмічного та звукового запису, фактурних елементів твору, тому необхідно спочатку подивитися нотний текст, з'ясувати тональність, темп, розмір, загальний характер твору, основний тип викладу та провідний ритмічний рисунок, фактурні зміни та зміни ключових знаків альтерації, а вже потім відтворювати їх на інструменті.

Читання нот з листа має велике пізнавальне значення, окрім того, воно активно формує музично-інтелектуальні якості студентів. Поповнюючи слухові враження, збагачуючи професійний досвід, збільшуючи багаж спеціальних знань, читання з листа може відіграти найактивнішу роль у процесах становлення та розвитку музичної свідомості.

Це стає можливим насамперед тому, що твори, які читають з листа, не обов'язково будуть удосконалюватись у виконанні. Тому на таких заняттях панує особливий психологічний настрій. Спеціальні спостереження показують, що музичне мислення студентів у процесі кваліфікованого читання з листа значно активізується, сприймання стає яскравим і живим. Сприятливі умови для активізації творчих можливостей студентів створюються тим, що ознайомлення з новою музикою – процес завжди яскравий і емоційний, а емоційні чинники відіграють важливу роль у структурі розумової діяльності людини.

У процесі читання з листа виявляють себе такі основні принципи розвивального навчання:

- збільшення об'єму музичного матеріалу, який використовується в навчанні;
- прискорення темпів його вивчення.

І справді, студент отримує максимум інформації за мінімум часу. Оскільки загальномузичний розвиток студента, його здібностей, інтелекту, професійної слухової свідомості – спеціальна мета фортепіанної педагогіки у вищих мистецтвах, то читання з листа має стати основою та бути одним із головних засобів практичного досягнення цієї мети.

Останнім часом з'явилась велика кількість звуковідтворювальних засобів, тому є небезпека пасивного сприйняття музики – вивчення її тільки на слух. Але справжнє знання музичної літератури можливе лише там, де студент самостійно грає твір за інструментом. Знання, здобуті легко, без емоційних зусиль, так само легко зникають без сліду. Студент повинен бути дослідником. Цінні лише ті навички та вміння, які здобуті шляхом свідомих, наполегливих зусиль.

На жаль, незважаючи на те, що важливість цієї роботи визнається завжди та всіма, їй не завжди приділяють досить уваги. Дуже часто можна почути, що здібності до читання з листа – це вроджений дар. Із цим не можна погодитись. Навчальна практика категорично відкидає ці твердження. Завдяки відповідному спрямуванню й організації занять такі здібності можна здобути. Деякі викладачі вважають, що головне – більше читати з листа, і вміння прийде само собою. Інакше кажучи, не важливо яким чином, важливо – скільки. Не можна не погодитись, що суто кількісний чинник має велике значення. Може статись, що і стихійні заняття із читання з листа дадуть позитивний ефект, але треба відразу підкреслити: знайомство з основними принципами в галузі читання музики за фортепіано, свідоме засвоєння спеціальних прийомів, які можуть полегшити читання, – усе це веде до значного підвищення «коефіцієнта корисної дії».

У сучасній методиці викладання гри на фортепіано, з метою розширення художнього репертуару, ознайомлення зі значною кількістю творів за незначний проміжок часу, удосконалення виконавських навичок, широко використовується ескізний метод опрацювання творів. У процесі роботи студент отримує уявлення щодо змісту художнього твору, усвідомлює загальний його характер. Водночас перед ним не стоїть завдання досконало вивчити твір і ретельно відпрацювати його в деталях.

Про важливість ескізного вивчення музичних творів говориться багато, але здебільшого в декларативній формі. Відповідна методика ще не досить розроблена. Роботу над твором можна вважати завершеною тоді, коли студент зуміє опанувати образно-поетичний зміст твору, отримати художньо достовірну уяву про нього, утілити цей задум на фортепіано, навіть без повної технічної досконалості.

Після того, як студент набув необхідні для нього вміння та знання («заплановані» викладачем), розібрався в тексті, правильно та змістовно грає нотний матеріал, робота над твором закінчується. Отже, ескізне розучування можна вважати проміжним видом між читанням з листа та досконалим виконанням музичного твору.

Скорочуючи термін роботи над твором, ескізна форма занять веде до суттєвого збільшення кількості вивченого музичного матеріалу, дає можливість створити великий і різноманітний навчально-педагогічний репертуар.

Неважко зауважити, що за низкою ознак ескізне розучування помітно зближається із читанням музики з листа. Проте між ними є і різниця: ескізне розучування передбачає більш серйозне та ґрунтовне охоплення твору. Як у живопису, так і в музиці ескіз може виявитися більш або менш вдалим; тут ідеться про вмиле виконання навчально-педагогічних ескізів.

Однак на практиці викладання ескізна форма розучування творів використовується досить рідко. Причина цього – тенденція до досконалого виконання кожного твору. Недостатне її поширення пояснюється і тим, що не всі викладачі розуміють перевагу цього методу.

Можливо, ситуація була б іншою, якби існувала розроблена та відома широкому колу викладачів методика ескізної роботи над музичним матеріалом.

Основні проблеми ескізного вивчення творів такі:

– який матеріал найкраще давати для ознайомлення?

– до якого рівня доводити роботу?

– яку роль відіграє викладач?

У репертуарі для ескізного розучування повинно бути представлене значно більше коло композиторських імен і творів, ніж те, яким користується викладач, укладаючи екзаменаційні вимоги.

Як свідчить практичний досвід, під час визначення списків п'єс «для ознайомлення» доцільно та виправдано йти назустріч побажанням студентів: репертуарна політика в цій ситуації може бути значно сміливішою та гнучкою.

Складність твору, який опрацьовується в ескізній формі, у відомих межах може перевищувати

реальні виконавські можливості студентів. Цей ризик більше виправданий, ніж шлях «найбільшого опору» у виконавській діяльності, і який веде, як відомо, до прискорення загальномузичного та технічного розвитку студентів, зацікавлює їх навчанням.

Помітно змінюються в роботі над виконавськими «ескізами» функції й обов'язки викладача. Насамперед скорочується, і дуже суттєво, число показів на уроці твору, який ескізно вивчається студентом. На думку Л. Ройзмана, необхідно, щоб п'єси, які опрацьовуються у плані «ознайомлення», приносились на урок не більше двох разів. Завдання педагога полягає в тому, щоб намітити кінцеву художню мету, дати загальний напрям, підказати найбільш раціональні прийоми та способи роботи. Якщо у звичайних умовах робота студента зводиться, як відомо, до багаторазового програвання заданого матеріалу в потрібному темпі, ретельного відпрацювання складних місць, то в роботі ескізним методом занять акцент ставиться на цілісне втілення образу, на узагальнене охоплення музичної форми, на спроби виконати твір емоційно, піднесено, у вказаних автором темпах, не боячись допустити технічну «поправку».

Висновки. Незважаючи на те, що потенційні ресурси цієї форми роботи в загальномузичному розвитку студентів великі та багатогранні, виявлені вони можуть бути тільки за регулярних і систематичних занять. Лише тоді, коли студент щоденно приділяє ескізному розучуванню частину свого часу, може бути досягнутий бажаний ефект.

Перспективи подальших досліджень. Розглянуті у статті види навчальної діяльності можуть бути використані як завдання самостійної роботи студентів у вивченні дисципліни «Фортепіано» на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті. Отже, можна стверджувати, що доцільність і можливість упровадження даних форм роботи формує мотивацію до навчання й активізує творчу діяльність студента. Окремого вивчення та систематизації потребує репертуар, який відповідає його можливостям і водночас не йде всупереч вимогам програми дисципліни.

Література:

- Воробкевич Т. (2001). Методика викладання гри на фортепіано. Львів, 222 с.
 Нейгауз Г. (1987). Про мистецтво фортепіанної гри. М., 240 с.
 Падалка Г. (2008). Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України. 274 с.
 Ципін Г. (1984). Навчання гри на фортепіано. М., 176 с.

References:

- Vorobkevych T.P. (2001). *Metodyka vykladannia hry na fortepiano* [Methodology of teaching piano]. Lviv, 222 s.
 Neihauz H.H. (1987). *Pro mystetstvo fortepiannoi hry* [About the art of piano playing]. M., 240 s.
 Padalka H.M. (2008). *Pedahohika mystetstva* [Art pedagogy] (Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin). K.: Osvita Ukrainy. 274 s.
 Tsyplin H.M. (1984). *Navchannia hri na fortepiano* [Learning to play the piano]. M., 176 s.

УДК 784

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-9>

ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА КАФЕДРІ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Столярчук Богдан Йосипович

професор, заслужений діяч мистецтв України,

завідувач кафедри музичного фольклору

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0002-1718-6652

e-mail: kmfim@ukr.net

У статті представлено матеріали про кафедру музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, одну з небагатьох в Україні, яка сформувалась у сучасний, освітній, науковий і навчально-методичний центр традиційної народної музичної культури Західного регіону України.

У період формування кафедри відбулось багато змін і подій у підготовці фахівців, залучення їх до науково-дослідної та творчої роботи.

За весь період діяльності кафедри підготовлено більше 700 спеціалістів, які працюють у багатьох мистецьких і освітніх закладах нашої держави та зарекомендували себе як керівники колективів, переможці міжнародних конкурсів і фестивалів народного мистецтва, науковці та дослідники музичної творчості свого народу.

Викладачі кафедри музичного фольклору мають великий досвід педагогічної роботи, виховують кваліфікованих спеціалістів у галузі національного музичного фольклору, збирачів пісенно-інструментальної традиції українського народу. Кафедра – одна із краєвих в Україні в підготовці виконавців і дослідників традиційної народної музики. На кафедрі ведеться робота над комплексною науковою темою «Етномузична культура Західної України» (науковий керівник доцент Р.І. Дзвінка) та реалізовується науковий проєкт «Збереження реліктів народно-музичної спадщини Полісся» затвердженої Міністерством освіти і науки України. За участі викладачів і студентів у нашому регіоні проведено численні фольклорні експедиції, видаються фольклорні збірники, навчальні посібники, методичні рекомендації, здійснюються студійні фондові записи, передачі на радіо та телебаченні, проводяться звітні концерти, творчі вечори.

Ключові слова: музична культура, конкурси, фестивалі, дослідницька робота, збирачі музичного фольклору, звітні концерти.

REVIVAL OF UKRAINIAN CULTURE AT THE DEPARTMENT OF MUSICAL FOLKLORE OF THE RIVNE STATE HUMANITARIAN UNIVERSITY

Bohdan Stoliarchuk

Rivne State University of the Humanities

The article presents materials about the Department of Musical Folklore of the Institute of Arts of RSHU, one of the few in Ukraine, which was formed into a modern, educational, scientific and educational-methodical center of traditional folk musical culture of the Western region of Ukraine.

During the formation of the Department, there were many changes and events related to the training of specialists, their involvement in research and creative work.

Over the entire period of the Department's activity, more than 700 specialists have been trained, who work in many art and educational institutions of our country, and have proven themselves as team leaders, winners of international competitions and festivals of folk art, scientists and researchers of the musical creativity of their people.

The university teachers of the Department of Musical Folklore have high experience in pedagogical work, educate qualified specialists in the field of national musical folklore, collectors of the song-instrumental tradition of the Ukrainian people.

The Department is one of the best in Ukraine in training performers and researchers of traditional folk music. The Department is working on the complex scientific topic "Ethnomusical culture of Western Ukraine" (scientific supervisor, docent R.I. Dzvinka) and the scientific project "Preservation of Realities of

Folk Music Heritage of Polissia” approved by the Ministry of Education and Culture of Ukraine is being implemented. With the participation of university teachers and students in our region, numerous folklore expeditions have been conducted, folklore collections, teaching aids, methodical recommendations are published, studio stock recordings are made, broadcasts on radio and television, report concerts, creative evenings are held.

Key words: *musical culture, competitions, festivals, research work, collectors of musical folklore, reported concerts.*

Постановка проблеми. Народна пісенно-інструментальна творчість у наш час набуває значного розвитку, знаходить широке коло слухачів, має своїх шанувальників. Про це свідчать фольклорні ансамблі кафедри й окремі виконавці, діяльність яких поширилась в Україні та за її межами. Останніми роками чинне місце посідає науково-пошукова діяльність викладачів і студентів, розширюються науково-творчі зв'язки з навчальними та науковими закладами України, які послужили вагомим внеском у розвиток українського етномузикознавства.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Вагомість кафедри полягає в її встановленні як самостійного навчально-виховного підрозділу Рівненського державного Інституту культури наказом Міністерства культури Української РСР № 1053 від 4 грудня 1978 р., з 1 січня 1979 р. постановлено організувати на базі Рівненського культосвітнього факультету Київського інституту культури Рівненський державний інститут культури (далі – РДГУ) (нині Інститут мистецтв РДГУ). У цьому ж документі йдеться про створення факультетів і кафедр, зокрема і кафедри народно-хорового співу (Кафедра музичного фольклору РДГУ 40 років. 2020, с. 15). Наукові дослідження кафедри музичного фольклору публікувалися в українських і зарубіжних наукових виданнях і пресі. Використання українського фольклору у вихованні молодого покоління та збереженні даних традицій нашого народу, його виконання фольклорними колективами, щоб донести до сучасного слухача, а також зафіксувати в окремих збірниках і нотних виданнях. Зокрема, досліджували використання народних пісень: С. Шевчук, Л. Гапон, Р. Дзвінка, І. Кирилюк, Р. Цапун, Ю. Рибак, Б. Столярчук.

Мета статті. Робота кафедри музичного фольклору – це результат невпинного пошуку та багаторічної праці педагогів, які виховували кваліфікованих спеціалістів музичного фольклору, збирачів і продовжувачів пісенно-інструментальних традицій українського народу.

Виклад основного матеріалу. Завдання викладачів і студентів кафедри – це пошук мало-відомих художньо цінних пісень поліського краю, студенти-виконавці записують народні мелодії в рідних місцевостях, розшифровують, створюють на цій основі концертні програми, співають манерою народного співу та доносять їх до слухача.

Діяльність кафедри музичного фольклору була на часі, адже на підприємствах, у будинках культури та клубах діяли народні хори, а професійних керівників не вистачало, треба було виховувати висококваліфікованих спеціалістів. Першими її викладачами були Феодосій Васечко, Ярослав Кульчинський, Василь Собоєць, Володимир Гусарук, Людмила Бешенцева, Олександр Безсалов, згодом долучились Світлана Кітова та Микола Фенглер, які готували виконавців і дослідників народної музики.

Під керівництвом Василя Павлюка на громадських засадах вели заняття з фольклорного ансамблю, організовували експедиції, у яких пісенно-музичний матеріал збирали студенти з викладачами. Після проведення аналізу зібраного проводили науково-теоретичні конференції та конкурси на кращу народну мелодію. Перших успіхів досягли студенти Наталія Козяр, Ярослав Хміляр, Андрій Чичелюк, Любов Харитонюк.

За підтримки заввідділу етнографії Обласного центру народної творчості Степана Шевчука, голови асоціації композиторів області Михайла Лисенка-Дністровського та Василя Павлюка розпочали ґрунтовний збір фольклорного матеріалу в північних районах Рівненщини. До роботи на кафедрі запросили знавця народної пісні, керівника народного хору міського будинку культури Івана Корсюка (Іван Корсюк – знавець української народної культури, 2022, с. 10), який стверджував, що виконавська діяльність сучасних народних хорів, зокрема і фольклорних ансамблів, має групуватися на поєднанні народних пісенних традицій і сучасних досягнень у пісенно-хоровому мистецтві. У побудові концертних програм перевагу варто віддавати стилізованому фольклору. Поряд із стилізованим фольклором у концертних програмах (і виступах) має бути присутнім так званий автентичний фольклор, натуральне фольклорне виконавство. Народ є і творцем, і виконавцем, і слухачем пісенного фольклору. Він сам собі і поет, і композитор, і хореограф, і режисер, і художник по костюмах, і майстер з виготовлення музичних інструментів.

Фольклор – це та магістраль, яка здатна вивести національну культуру на широкий шлях світової цивілізації. Серед студентів організували фольклорний ансамбль «Горина», це перший на Рівненщині молодіжний фольклорний колектив (Історія співочої кафедри в особах і подіях. Сім

днів, 2019, 13 червня). Його кредо – пошук мало-відомих художньо цінних пісень поліського краю, які перейняли студенти-виконавці та донесли до слухача. Це своєрідна творча лабораторія, учасники якої записували, створювали на цій основі концертні програми, ансамбль відразу активно концертував: виступав у республіканських конкурсах «Золоті ключі» та «Сонячні кларнети». «Горина» відзначалась самобутніми виступами, тож швидко знайшла свого слухача. Гурт особливо підтримував тодішній ректор Інституту культури Анатолій Литвинчук.

На кафедрі музичного фольклору паралельно з фольклорним ансамблем діяв студентський народний хор під керівництвом тодішнього завідувача кафедри Богдана Дерев'янка 1982 р., який був учасником звіту творчих колективів Рівненщини в Палаці мистецтв «Україна». Виступ його високо оцінив відомий хормейстер Анатолій Авдієвський.

У 1986 р. випускниця кафедри Раїса Цапун разом зі студентами організувала фольклорну експедицію в села Сарненського району. Їхні записи згодом виконував новостворений гурт «Джерело» під керівництвом Раїси Цапун та Івана Синельникова. Зокрема, «Розплітання коси» у селі Люхча (Цапун, 2003, с. 76–81). У селі Люхча вони познайомилися із самобутнім фольклорним ансамблем «Троян», який виконував танці: «Печене поросся», «Дрібна полька», «Тягучий вальс». Привертав увагу старовинний одяг, вишитий деревлянськими орнаментами.

У цей період на кафедрі почали працювати кандидат мистецтвознавства Надія Супрун, Богдан Яремко, Богдан Яськів, Микола Орчинський. Викладачі-дослідники брали активну участь у міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: Надія Супрун і Богдан Яремко – у Польщі, В'ячеслава Логвін – у Чехії, Богдан Яремко – в Австрії.

На кафедрі облаштували лінгвістичний кабінет, закупили нову техніку, що значно покращила транскрипції зібраних матеріалів. Доробок студентів і викладачів увійшов до збірника «Етнокультура Волинського Полісся і чорнобильська трагедія». На кафедрі створювали нові студентські колективи, які розширювали діяльність кафедри.

Виступ кожного гурту – спроба якомога виразніше передати говірку, характерний стрій і мелодіку народної пісні. Фольклорний ансамбль «Джерело» здобув перемогу на студентському літературно-фольклорному святі «Лесина пісня» (Луцьк). На базі першого курсу Раїса Цапун у 1988 р. створила фольклорний ансамбль «Маланка».

Гурт «Горина» налагоджує творчі контакти з українською діаспорою Польщі. Цьому сприяє уродженець села Дермань Здолбунівського району Богдан Мартинюк, який очолював Това-

риство охорони пам'яток церковної культури в Польщі. Василь Павлюк працював інструктором фольклорних колективів і активно проводив профорієнтаційну роботу на Підляшші. Досвідчений педагог залучає на кафедру талановитих студентів, які після закінчення навчання в Україні створили свої колективи на Підляшші, зокрема Ірену Шеретуху й Елю Рижик. Остання створила український ансамбль пісні і танцю «Ранок» у Більську – це один із головних колективів Союзу українців у Підляшші, учасник багатьох конкурсів і фестивалів у Польщі та за кордоном. Історія цього колективу бере початок 25 років тому в початковій школі № 34 ім. Адама Міцкевича, де розпочалось навчання української мови під керівництвом вчительки Єлизавети Томчук (Рижик), яка створила гурт дівчат, що дебютував під час фестивалю української культури на Підляшші «Підляська осінь» (1996 р.). За цей період колектив побував з концертами в Україні (Київ, Львів, Рівне, Луцьк, Коломия).

Ірена Шеретуха (Вищенко) – керівник фольклорного ансамблю «Гілочка» (м. Черемха, Польща), створеного в 1996 р., учасник регіональних, загальнопольських і міжнародних конкурсів і фестивалів (Столярчук, 1999, № № 5, 6, с. 33, 36).

У 1993–2000 рр. на кафедрі працюють талановиті викладачі Ярослав Карнасевиц, Марія Бабич, Віра Мартинюк, Олена Юзюк. Молодий викладач Віктор Якимець організовує студентський колектив «Дома», досвідчений педагог Людмила Гапон – студентський фольклорний гурт «Волиняни» (Вокальна робота у вторинному фольклорному ансамблі, 2015, с. 14).

Активна учасниця студентського фольклорного ансамблю «Горина» з 1991 р. викладач, а з 1994 р. старший викладач, відмінник освіти України, Людмила Гапон (Січкарук) із цього ж року засновник і незмінний керівник цього колективу, мета якого – відродження інтересу до народно-вокальної традиції Західного Полісся та Західної Волині, збереження її звукової палітри та репрезентація в концертних програмах. Основним завданням студентського колективу є навчальна та творча робота, удосконалення професійної майстерності майбутніх керівників фольклорних колективів. У репертуарі колективу значну частину становлять календарно-обрядові пісні – це найдревніший пласт вокальної традиції Волині та Західного Полісся. Викладач-інструменталіст В'ячеслава Логвін публікує «Хрестоматію цимбального акомпанементу».

У 1996 р. кафедра змінює назву на «музичного фольклору» і працює у двох секціях: пісенній та інструментальній. Її очолює кандидат мистецтвознавства Богдан Яремко, а згодом – кандидат педагогічних наук Роман Дзвінка. Професор Богдан Луканюк (Львів) активізує науково-пошу-

кову роботу, викладачі та студенти під його керівництвом працюють над комплексною науковою темою «Етномузична культура Західної України».

На кафедрі з 1997 р. сумісниками працюють провідні фольклористи України: Євген Єфремов (Київ), Олег Смоляк (Тернопіль), Михайло Хай (Київ). Із приходом на кафедру випускника Львівської музичної академії Юрія Рибак, який згодом захистив дисертацію, поживалась збирацька робота студентів. Щотижня відбуваються кафедральні презентації фольклорних експедицій, де студенти діляться досвідом і цікавими записами.

У 2000 р. професор Богдан Яремко організовує навчання у школі традиційного народного мистецтва ім. М. Могура в селі Космач Івано-Франківської області. Уже наступного року на кафедрі під його керівництвом діють науково-творчі студії для студентів інституту музикології Варшавського університету. Вони здобувають навички гри на бойківських сопілкових інструментах, побували у фольклорній експедиції в селі Колоденка Рівненського району, знайомляться з фондом лабораторії кафедри. У цей час започатковано Регіональний конкурс молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» та запроваджено випуск компакт-дисків його переможців.

Доброю традицією стало проведення кращими випускниками творчих вечорів і сольних концертів. Своїм доробком ділилися Тетяна Гнатюк, Марія Шкляр, Вікторія Тринчук, Роман Нярба й Оксана Пех. Молода викладачка кафедри Вікторія Ярмола захистила кандидатську дисертацію, а Роман Нярба працює над дисертаційним дослідженням.

Для активізації та популяризації української народної музики започатковано кафедральний конкурс музичного фольклору «Передзвін». Під керівництвом Василя Павлюка та Романа Дзвінки створений фольклорний гурт «Краєни».

За сприяння професорів Михайла Хая, Богдана Яремка та Богдана Столярчука в 1998 р. почав діяти інструментальний ансамбль традиційної народної музики «Хутірські музики». У його репертуарі традиційна, народна, інструментальна музика Карпат, Буковини, Полісся, обробки народних мелодій для сопілки, цимбалів, скрипки, авторські твори В. Попадюка, Д. Попічука (Столярчук, 2022, с. 9).

З'являються навчальні посібники «Інсценізація весільних обрядів» Людмили Гапон і «Порадник для вступників на кафедру музичного фольклору» (упорядники Роман Дзвінка, Юрій Рибак і Людмила Гапон).

Фольклорні колективи стають переможцями міжнародних і всеукраїнських фестивалів «Варшавське свято хліба» (Польща), «Древлянські джерела» та «Коляда» (Рівне). На Варшавському радіо фольклорний гурт «Горина» презентує

пісенний спадок Полісся. Усі творчі колективи кафедри є постійними учасниками свята «Музейні гостини», у своїх програмах дають нове життя призабутим пісням і танцям з різних куточків Рівненщини. Діяльність кафедри музичного фольклору багатогранна. Викладачі та студенти, окрім навчального процесу, активної концертно-виконавської діяльності, беруть участь у наукових конференціях, презентаціях, фольклорних експедиціях. За їхніми матеріалами видають фольклорні збірники, навчальні посібники, методичні рекомендації, вони поповнюють студійні фонди кафедри. А також записують концерти, творчі вечори для радіо та телепередач (Кафедра музичного фольклору РДГУ 40 років, 2020, с. 99–100).

На шляху реформування вищої мистецької освіти на кафедрі відбуваються зміни, пов'язані з напрямом підготовки фахівців, удосконаленням навчального процесу, активізацією науководослідницької та творчої роботи. Відповідно до національних стандартів і вимог вищої школи ведеться розробка нових навчальних планів, що передусім передбачають читання інтегрованих навчальних курсів. Щорічно оновлюються й удосконалюються навчально-методичні комплекси, коректуються навчальні, робочі програми навчальних дисциплін стосовно змістових і навчальних модулів, фахових компетентностей і очікуваних результатів навчання «бакалавр» і «магістр».

Кафедра підтримує творчі зв'язки з навчальними закладами України, зокрема з Інститутом етномузикології Варшавського університету, Білоруським державним університетом культури, Національною музичною академією ім. Миколи Лисенка, Львівським університетом культури і мистецтв, Харківською державною академією культури.

Гордістю кафедри є народний артист України Богдан Сташків, заслужений артист України Павло Дука, заслужений працівник культури України Наталія Шолудько, заслужені працівники культури України Федір Гошук, Іван Синельников і Тетяна Васечко, кандидат педагогічних наук Роман Береза, заслужена артистка України Тетяна Мурашко. Галина Оришук – засновниця та постійний керівник зразкового дитячого фольклорного гурту «Калиновий цвіт» Луцької гімназії № 318. Ірина Татарин – керівник дитячого зразкового фольклорного ансамблю «Уляночка» Рівненської ДМШ № 2. Галина Гезда – заслужена артистка України, солістка національного академічного ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» на Івано-Франківщині. Ірина Сливчук – керівник зразкових фольклорних гуртів «Веснянка», «Сільська музика» рівненського ПДМ. Майя Сайпель – керівник фольклорного гурту «Перлина» (м. Славута). Тетяна Підберезна – керівник зраз-

кового фольклорного гурту «Родовід» (м. Хмельницький). Галина Куришко – керівник дитячого фольклорного ансамблю «Веретенце» (м. Сарни Рівненської обл.). Галина Кучинська – керівник зразкового фольклорного ансамблю «Мальви» (ПДП, м. Новоград-Волинський). Вікторія Семчук – керівник народного аматорського гурту «Тайстра» Коломийського МПК «Народний дім» (Кафедрі музичного фольклору РДГУ 40 років, 2020, с. 115, 116, 139).

Кафедра музичного фольклору нечисленна, але бере активну участь у всіх заходах інституту мистецтв, університету та міста. Її діяльність підтримує ректорат в особі професора Руслана

Постоловського та директора інституту мистецтв, професора Ярослава Сверлюка. Вона продовжує давні традиції, зберігає та примножує пісенно-музичний спадок народного мистецтва поліського краю – самобутньої складової частини національної культури України.

Висновки. Кафедра музичного фольклору має вагомий доробок у творчій і науковій роботі. Проведено численні фольклористичні експедиції, за цим матеріалом видаються фольклорні збірники, навчальні посібники, методичні рекомендації, здійснюються студійні фондові записи. Випускники кафедри зарекомендували себе як науковці, керівники створених фольклорних колективів.

Література:

Кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету – 40 років: нарис з історії (1979–2019 рр.) (Упорядники Б.Й. Столярчук і Р.І. Дзвінка). 3-тє видання, розширене та доповнене. Рівне : видавець О. Зень, 2020.

Іван Корсюк – знавець української народної культури. (Упорядник Б.Й. Столярчук). Рівне: вид. О. Зень, 2022. Столярчук Б.Й. Історія співочої кафедри в особах і подіях. *7 днів*. 2019. 13 червня.

Народні обряди з репертуару гурту «Джерело». Навчально-методичний посібник (упорядник Р.В. Цапун). Рівне : Перспектива, 2003. 124 с.

Столярчук Б.Й. Співає «Горина». *Над Бугом і Нарвою*. Більськ Підляський (Польща). 1999, № № 5–6. С. 33, 36.

Вокальна робота у вторинному фольклорному ансамблі. Методичні рекомендації (упорядник Л.Д. Гапон). Рівне, 2015. 14 с.

Столярчук Б.Й. Інструментальний ансамбль традиційної народної музики «Хутірські музики» і його роль у вихованні молодих керівників фольклорних колективів. Рівне: видавець О. Зень, 2022. 168 с.

References:

Department of Musical Folklore of the Rivne State Humanitarian University – 40 years: an essay on history (1979–2019). (Editors B.Y. Stolyarchuk and R.I. Dzvinka). 3’rd edition, expanded and supplemented. Rivne: publisher O. Zen, 2020.

Ivan Korsyuk is a connoisseur of Ukrainian folk culture. (Compiled by B.Y. Stolyarchuk). Rivne: ed. O. Zen, 2022.

Stolyarchuk B.Y. The history of the singing department in persons and events. *7 days*. 2019. June 13.

Folk rites from the repertoire of the band “Zherelo”. Educational and methodological manual (compiled by R.V. Tsapun). Rivne: Perspektiva, 2003. 124 p.

Stolyarchuk B.Y. Sings “Horyna”. Above the Bug and Narva. Bilsk Podlaskie (Poland). 1999, № № 5–6. P. 33, 36.

Vocal work in a secondary folklore ensemble. Methodical recommendations (compiled by L.D. Gapon). Rivne, 2015. 14 p.

Stolyarchuk B.Y. Instrumental ensemble of traditional folk music “Khutirski muzyki” and its role in the education of young leaders of folklore groups. Rivne: publisher O. Zen, 2022. 168 p.

УДК (7:004.38):(780.8:780.65)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-10>

ЦИФРОВІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ОСНОВА ЕЛЕКТРОННОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

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

У запропонованій статті розглядається взаємодія музичної культури та мистецьких технологій, а також незаперечний вплив цифрового електронного музичного інструментарію на види мистецтва. У результаті дії сучасних технологічних здобутків на види мистецтва утворився феномен цифрових мистецтв, або «арт-медіа», для яких характерні інтерактивність, елітарність, нові засоби художньої виразності, форми та жанри. На підставі терміна «технічна естетика» у статті висвітлено дуалістичну природу понять «мистецтво» та «технології» – «звукові технології», «звук» і «режисура» – «звукорежисура». Зважаючи на думку про «технічно оснащені види мистецтва», у роботі підтверджується висловлена ідея, що «звукові технології» – це невід’ємна складова частина культурного простору, безпосередній учасник творчого процесу, незамінна послідовність поетапних дій митця з використанням технічних засобів, результатом яких є художній твір.

Поетапно висвітлено історичні віхи науково-технічної революції та зображено її безпосередній вплив на розвиток музичного мистецтва від перших кроків його розвитку до сучасності. Проаналізовано теоретично-методологічні підходи, якими стали розвідки іноземних і українських науковців і практиків мистецьких технологій, а також звукорежисерів. З огляду на стрімкий розвиток науки в роботі констатується, що питання винаходу й аналізу мистецьких технологій усе ж залишається відкритим для подальшого саморозгортання у культурологічній і мистецькій площинах.

Ключові слова: звук, технології, електронні засоби, цифрові інновації, мистецтво.

DIGITAL ART TECHNOLOGIES AS THE BASIS OF ELECTRONIC MUSICAL INSTRUMENTS

Mykhailo Uzhynskyi

Rivne State University of the Humanities

The proposed article examines the interaction of culture and art technologies, as well as the undeniable influence of digital electronic musical instruments on art forms. As a result of the effect of modern technological achievements on art forms, the phenomenon of digital arts, or “art media”, was formed, which are characterized by interactivity, elitism, new means of artistic expression, forms and genres. On the basis of the concept of “technical aesthetics”, the article reveals the dualistic nature of the concepts of art and technology – sound technologies, sound and direction – sound direction. Taking into account the opinion about “technically equipped types of art”, the expressed idea is confirmed that “sound technologies” are an integral part of art, a direct participant in the creative process, an irreplaceable sequence of step-by-step actions of the artist (using technical means), the result of which is a work of art.

The historical milestones of the scientific and technical revolution are highlighted step by step and its direct influence on the development of musical art from the first steps of its development to modern times is depicted. The theoretical-methodological approaches used in the research of foreign and Ukrainian scientists and practitioners of art technologies, as well as sound engineering, have been analyzed. In view of the rapid development of science, the work states that the issue of the invention and analysis of artistic technologies still remains open for further self-development in cultural and artistic areas.

It was also announced that despite the very high level of mastering of processors and computer software, the last word still remains with the specialist, with his professionalism, with the ability to use the acquired knowledge and use it to the maximum. Without all this, it is simply impossible to become a truly practicing mastering engineer. Creative work requires from him a proper meticulous and critical attitude towards it at all stages of the mastering project, and he, in turn, assumes the basis of practical work and technical knowledge, understanding of music and the presence of artistic and aesthetic taste.

Key words: sound, technology, electronics, digital innovation, art.

Постановка проблеми. Сучасний рівень розвитку інтерактивних цифрових мистецьких технологій свідчить про потенційну можливість нового засобу масової комунікації посісти гідне місце як серед електронного інструментарію зокрема, так і аудіовізуальних мистецтв загалом. Багато з електронних/цифрових мультимедійних продуктів, які характеризуються єдністю звукового матеріалу, уже зараз можна віднести до музичного мистецтва. Інтерактивність є принциповою й унікальною особливістю мультимедіа й електронного музичного інструментарію, значною мірою визначальною специфікою естетичної природи інтерактивних художніх середовищ (своєрідність звукового образу, художніх засобів виразності, просторово-часової організації матеріалу, сприйняття тощо). Звукорежисура в мистецьких проєктах має свою специфіку, зумовлену естетичною природою цифрових художніх середовищ, особливостями їх сприйняття, виразними можливостями електромузичного інструментарію, нелінійною драматургією, а також тісною взаємодією творчості з інноваційними комп'ютерними та цифровими інформаційно-комунікаційними технологіями.

Зважаючи на значущість у закладах мистецької освіти використання цифрового електронного музичного інструментарію для сучасної аудіовізуальної практики та малорозробленість цього напрямку в культурно-мистецькому середовищі, украй необхідно схарактеризувати специфіку взаємодії мистецьких технологій з електроінструментарієм і засобами художньої виразності.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Становлення електронного інструментарію для мистецьких жанрів і феномен розвитку інтерактивних мистецьких технологій, їх проникнення у сферу музичного мистецтва, концертно-творчої діяльності, естрадних жанрів, традиційних екранних мистецтв тощо практично не вивчені. Лише існують нечисленні мистецькознавчі здобутки українських і закордонних практиків, серед яких можна виділити публікації, присвячені окремим питанням, як-от: електронні та комп'ютерні технології в музичному мистецтві (І. Гайденко, Н. Коллінз, П. Менінг, Р. де Роса, М. Хьюїтт та інші); «за досягнення всього життя» в індустрії електронних музичних інструментів (Д. Гібсон, Р. Курцвейл, Р. Муг, Л. Хаммонд, Ф. Фостер та інші); інноваційне та новаторське використання аудіотехнологій і системних інтегрованих рішень (Б. Вандс, К. Джердан, З. Лісса, І. Стецюк, М. Хавксфордс та інші); звукорежисура концертно-турової роботи (П. Бьюік, Б. Овсінські, В. Папченко, П. Уайт, Д. Фрай та інші); студійна звукорежисура (А. Загайкевич, А. Нісбетт, Ф. Ньюелл, Б. Катц, М. Ставроу та інші); звукорежисура кінематографа комп'ютерної графіки й анімації (Д. Балтер, Б. Бертом, У. Мерч, Г. Рідстром, М. Спі-

вак та інші). Огляд інформаційних джерел засвідчує брак комплексних ґрунтовних праць. Представлена стаття має на меті з'ясувати особливості впливу сучасних мистецьких технологій на рівень розвитку цифрового електронного інструментарію для створення звукового образу в музичному мистецтві.

Мета статті – висвітлити цифрові мистецькі технології як відображення технічного прогресу для електронного музичного інструментарію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інформатизація всіх напрямів мистецтва та культури, бурхливий розвиток науки загалом, накопичення нових здобутків у результаті творчого процесу сучасних митців зумовили потребу на новому рівні повернутися до проблеми мистецьких технологій ХХ–ХХІ ст. Загальна культурна парадигма цього періоду відзначена технократизацією мови, композиції, упровадженням і застосуванням новітніх засобів художньої виразності. Індустрія цифрового електронного музичного інструментарію розвивається настільки швидко, що нові розробки стрімко змінюють одна одну протягом року. Нині, коли перша хвиля натхнення новими впровадженими можливостями інновацій уже йде на спад, необхідно серйозне усвідомлення цих здобутків з естетико-культурної та художньо-мистецької позицій, визначення ролі мистецьких технологій в еволюції аудіовізуальних мистецтв. Наявним завданням стає формування провідних творчих професій у цій галузі, передусім підготовка звукорежисерів, аудіотехнологів та інших фахівців цієї галузі діяльності, спроможних створювати потрібний звуковий образ, інтерактивні твори, практично освоювати технічні здобутки та втілювати все це в культурне середовище.

У загальному філософському контексті «технологію» можна розуміти як «окреслені станом знань і суспільною ефективністю засоби досягнення цілей, поставлених сьогодні» (Джердан, 2002, с. 371). ХХІ ст. притаманні особливості музично-комунікаційного процесу – нові аспекти взаємодії музики, науки, методології, техніки та мистецьких технологій. З розвитком електронної музики, комп'ютерного програмування тощо в музичній творчості майже не обмежені звуковідтворювальні можливості електронної музики у відображенні будь-яких природних, навіть віртуальних реалій, таких, що не мають природних аналогів. Стало цілком нормальною практикою змальовувати таємничий світ космосу, морську безодню, містичні картини, звуки природи кам'яного віку тощо електронними синтезаторами, процесорами ефектів, комп'ютерним програмним забезпеченням, усіма тими засобами, які назвали «мистецькі технології».

Звукорежисер, який працює над створенням звукового образу музичного твору, сприймає змі-

нений ним звук як перший слухач. Як і в музиці, він сприймає художні образи крізь асоціативний ряд, і це відкриває шлях до розуміння впливу технічних звукових засобів на художній звук. *Засобами художньої виразності* у звукорежисурі (до яких належить і цифровий електронний музичний інструментарій) є той комплекс дій і використаних технологій, спрямований на формування загального естетичного звучання культурно-мистецького дійства, студійного звукозапису тощо, його характерних стилістичних ознак, які формуються в уяві творця як діалектичне формоутворення крізь концептуальну модель бачення конкретного твору мистецтва. Цифровий електронний музичний інструментарій є, по суті, технологією та технічними приладами/процесорами, з якими працює звукорежисер (Мащенко, 2006).

Початковим кроком зі створення мистецьких технологій нового покоління та подальшому розвитку цифрового електронного музичного інструментарію ХХІ ст. сприяла низка відкриттів, наукових праць і методів випробування провідними фірмами аудіоіндустрії в цілому світі. Упровадження *цифрової обробки* звуку забезпечило появу нових видів і засобів художньої виразності в усіх ланках – звукозаписувальних, звукопередавальних, звуковідтворювальних трактах (Вандс, 2006). Це привело до значного розширення оперативних можливостей звукотехніки, використання потенціалу нових комп'ютерних технологій, які забезпечують обробку великих звукових масивів у реальному часі, до появи системних алгоритмів з передачі просторового звуку, фізичного моделювання, перекодування цифрових потоків тощо. Основним досягненням звуку в цифровому форматі є його чистота, прозорість звучання, значні за параметрами частотний і динамічний діапазони, низький рівень шумів, стійкість сигналу до спотворень звукового тракту, а також можливість гнучкої, коректної та детальної чіткої обробки. Записаний звуковий матеріал на будь-який цифровий носій має набагато менший рівень шумів.

Революційний винахід свого часу, який повною мірою задіяли в музичному інструментарії та засобах мультимедіа, – *LASER* (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) – «<...> підсилення світла вимушеним випромінюванням». Методи зчитки та запису інформації за допомогою лазера розробили відразу декілька дослідних груп, але світ підкорили Sony та Phillips (Ужинський, 2011, с. 86). Також на рівні з лазером широко впроваджувалась така технологія, як *стереофонія*, принципи якої були розроблені ще у 30-ті рр. А. Блюмлайном. Найбільшого поширення набули матричні стереофонічні системи як для професійного застосування в кінематографі, так і для домашніх кінотеатрів (Ньюелл, 2015, с. 181). Основним розробником таких сис-

тем стала Dolby Laboratories Inc., яка була заснована в 1965 р. вченим-винахідником та інженером Р. Долбі та стала також широко відома своїми розробками у сфері шумоподавлення, спочатку для аналогового звуку, а пізніше високоякісними системами цифрового звуку й об'ємного звучання (Ужинський, 2011, с. 40).

Тріумф науки і техніки, передусім комп'ютерної, нівелює цінність традиційного мистецтва, сприяє формуванню нового художнього бачення – *електронного*. Величезний потенціал цифрових технологій вплинув і на музику. Завдяки «цифрі» виникла *«електронна культура»* (“drum’n’bass”, «хаос», “easy”, “techno” тощо), яка протягом тривалого часу залишається провідною в галузі неакадемічної музики. Електронні засоби зараз є потужним чинником для синтезу будь-якого музичного напрямку, зокрема й класичної академічної музики із сучасними напрямками. Так, найбільш популярним є синтез рок- і поп-музики, у танцювальній музиці – це “ambient”, “gothic dark wave” і “emo” тощо. Електроніка тут, як і в 60-х і 70-х рр. ХХ ст., надає звучанню психоделічного відтінку. Частково через домінування шумових ефектів, які зливаються з гармонією, середніх і повільних темпів, а також ритмів різних стилів (Овсінські, 2005, с. 173).

Рушійною силою стає розвиток науки, коли можна чітко простежити формування послідовності втілення наукових досягнень: «наука – техніка – виробництво». У мистецтві, яке, окрім культурної складової частини, вбирає в себе і наукові відкриття, ця послідовність матиме структуру: «культура – наука – мистецькі технології – музична композиція». Одним із найяскравіших явищ таких поєднань у музичному мистецтві ХХ ст. стали поява та розвиток *електронної музики* (Гайденко, 2005). Поняття «електронна музика» складається із двох окремих частин, але разом вони утворюють нове словосполучення, що має свою історію, практичне застосування, теоретичні рефлексії. В електронній музиці ХХ–ХХІ ст. звуковий простір музичних творів і його характеристики реструктуруються в нові технологічні форми музики, побудовані на принципах фізики звуку. Термінологічні відмінності між «електричним», «електронним», «електроакустичним» у фізиці відобразились і в жанрах, що використовують загальні способи звукоутворення. Так, наприклад, кандидат мистецтвознавства, доцент Є. Куц у своїх статтях і наукових працях розкриває проблематику синтезу й емуляції звучань, відтворення тембро-динамічних і артикуляційних особливостей акустичних музичних інструментів електронними засобами, історію розвитку електромеханічних музичних інструментів, фотоелектричних музичних інструментів (Куц, 2013).

Наявний в оперуванні навіть найдосконаліший програмно-апаратний комплекс чи найно-

віші комп'ютерні операційні системи не можуть замінити людини та її творчих можливостей. Творча робота зі створення музичного твору засобами електронного інструментарію потребує належного прискіпливого та кропіткого ставлення до неї на всіх етапах проєкту. Звукорежисеру/аудіотехнологу/аранжувальнику необхідно опиратись на нові мистецькі технології та цифрові інновації, а вони, у свою чергу, передбачають базис практичної роботи та технічні знання, розуміння музики, наявність художньо-естетичного смаку.

Висновки. Отже, проаналізована основна періодизація еволюційних шляхів становлення, формування та розвитку мистецьких технологій як сфери художньої творчості. Висвітлено етапи розвитку цифрового звукозапису, багатоканальних систем просторової звукопередачі, цифрових комп'ютерних технологій, становлення електронної музики. Усе це забезпечило перехід до вирішення принципово нових творчих завдань. Визначено, що мистецькі технології – новий «художній метод», який активно почали освоювати саме звукорежисери. Встановлено, цифровий електронний музичний інструментарій – це система або технологічний комплекс творчо-технічних дій,

спрямованих на створення культурно-музичного продукту за допомогою їхнього головного базового елементу – «звуку», а це дозволяє вирішувати актуальні питання з належного забезпечення мистецьких дійств високоякісним музичним оформленням.

Перспективи подальших досліджень. Новітні технології, з яких було сформовано подальший розвиток цифрового електронного музичного інструментарію, неодмінно впливатимуть на появу нових видів і жанрів мистецтва, але вони не здатні перевершити силу власного усвідомлення й унікальність особистого таланту людини. Інакше технопрогрес мистецтва полягатиме лише у винаході нових технічних засобів і суто технологічних прийомів. Але на тепер немає таких чинників, які були б здатні зупинити науково-технічну думку. Під її впливом неодмінно будуть відбуватися зміни в суспільстві та людських взаєминах. Проте саме інтереси глядацької аудиторії вимагають того, щоб цей прогрес не був цілковито відданий лише питанням технологічно-утилітарним. Етичні й естетичні чинники суспільного життя повинні не лише враховуватись, але й поставати орієнтирами для інженерно-технічної творчої думки.

Література:

- Гайденко І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2005. 187 с.
- Куц Є. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2013. 200 с.
- Мащенко І. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо: енциклопедія електронних масмедіа: у 2 т. Т. 2. Запоріжжя: Дике поле, 2006. 511 с.
- Ньюелл Ф. Мастеринг: погляд зсередини. Пер. з англ. О. Кравченко, О. Науменко, А. Субботіна. Київ: Комора, 2015. 200 с.
- Ужинський М. Цифрові технології і засоби мультимедіа: навчальний посібник. Рівне: РДГУ, 2011. 236 с.
- Jordan K., Packer R. Multimedia: from Wagner to virtual reality. New York: Norton, 2002. 458 p.
- Owsinski B. The Recording Engineer's handbook. Boston: ArtistPro, 2005. 368 p.
- Wands B. Art of the Digital Age. London: Thames & Hudson, 2006. 224 p.

References:

- Haidenko, Y. (2005). Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasnyy kompozytorskii praktytsi [The role of musical computer technologies in modern composing practice]. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Kushch, Y. (2013). Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiinyi faktor muzychnoi kultury XX – pochatku XXI stolit [Electromusical instruments as an evolutionary factor of musical culture of the 20'th – early 21'st centuries]. Candidate's thesis. Natsional Akadem Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [in Ukrainian].
- Mashchenko, I. (2006). Terminolohichniy slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio: entsyklopediia elektronnykh mas-media [Terminological dictionary of basic concepts and expressions: television, radio broadcasting, cinema, video, audio: encyclopedia of electronic mass media]. Zaporizhzhia: Dyke pole [in Ukrainian].
- Niuell, F. (2015). Masterynh: pohliad zseredyny [Mastering: an inside look]. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
- Uzhynskiy, M. (2011). Tsyfrovi tekhnolohii i zasoby multymedia: navch [Digital technologies and multimedia tools]. Posib. Rivne: Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet [in Ukrainian].
- Jordan, K., Packer, R. (2002). Multimedia: from Wagner to virtual reality. New York: Norton.
- Owsinski, B. (2005). The Recording Engineer's handbook. Boston: ArtistPro.
- Wands, B. (2006). Art of the Digital Age. London: Thames & Hudson.

УДК 785:792.7

DOI https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-11

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ РЕГТАЙМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ЖАНРІ

Филипчук Мирослав Степанович

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри естрадної музики

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-4255-5971

e-mail: mirojazz@ukr.net

У запропонованій статті розкрито сутнісну характеристику регтайму, як важливого об'єкта в системі інструментального виконавства в період зародження та становлення джазу. На основі наукових праць здійснено спробу довести, що регтайм у музично-виконавській практиці здійснював важливий вплив на розвиток і формування музикантів і окремих оркестрових й ансамблевих колективів, розширив можливості використання різноманітних техніко-виконавських прийомів (переважно у фортепіанній грі, у якій виконавець застосовував нестандартні принципи поєднання правої та лівої руки та широкий спектр різноманітних метроритмічних малюнків). З'ясовано, що у виконавській практиці піаністів періоду регтайму викристалізувались власні манери гри й особливі підходи до виконання регтаймових творів, які згодом використовувались у практиці джазових музикантів і в ансамблевій практиці.

Доведено, що регтайм є також композиторським жанром, який увібрав у себе важливі риси європейської та джазової традиції. У цьому жанрі необхідно відмітити композитора та виконавця Скота Джопліна, який був основоположником зародження регтайму, заклавши підвалини та піднявши його на професійний рівень виконання, застосовував широкий спектр техніко-виконавських і художніх принципів. Пропонована стаття є науковим поглядом на предмет висвітлення регтайму як художньо-виконавського об'єкта у творчості джазових музикантів і оркестрових колективів, що спонукає до глибокого осмислення й аналізу.

Ключові слова: регтайм, метроритмічні формули, джазові піаністи, регінг.

ARTISTIC PERFORMANCE CONCEPT OF RAGTIME IN THE INSTRUMENTAL GENRE

Myroslav Fylypchuk

Rivne State University of the Humanities

The proposed article reveals the essential characteristics of ragtime as an important object in the system of instrumental performance in the period of the birth and formation of jazz. On the basis of scientific works, an attempt was made to prove that ragtime in musical and performing practice had an important influence on the development and formation of musicians and individual orchestral and ensemble groups, expanded the possibilities of using various technical and performing techniques (mainly in piano playing, in which the performer used non-standard principles combination of right and left hand and a wide range of various metrorhythmic patterns). It was found that in the performing practice of pianists of the ragtime period, their own playing manners and special approaches to the performance of ragtime pieces were crystallized, which were later used in the practice of jazz musicians and in ensemble practice.

It has been proven that ragtime is also a compositional genre that has incorporated important features of the European and jazz tradition. In this genre, it is necessary to note the composer and performer Scott Joplin, who was the founder of the birth of ragtime, laying the foundations and raising it to a professional level of performance, applying a wide range of technical, performing and artistic principles. The proposed article is a certain scientific view on the subject of covering ragtime as an artistic and performing object in the work of jazz musicians and orchestral groups, which encourages deep reflection and analysis.

Key words: ragtime, metrorhythmic formulas, jazz pianists, raging.

Постановка проблеми. Інструментальна джазова музика, як відомо, є важливим засобом комунікації художніх образів і художньо-емоційного впливу на слухачів. Щоб передати художній

зміст твору, виконавці-інструменталісти мають не лише засвоїти важливі техніко-виконавські прийоми, але й проникнути глибоко у зміст і характер твору. За цих умов особливого значення набуває

проблема інтерпретації регтаймових творів і специфіка його виконання.

Говорячи про твори, які написані в характері регтайму, передусім важливо нагадати, що регтайм (від англ. *rag* – розірваний, англ. *time* – час) – жанр американської музики, початково виник як спосіб гри на фортепіано, що імітував звучання банджо, а в 90-х рр. 19 ст. розвинувся як інструментальна форма.

Особливість виконання регтаймових творів вимагає від інструменталіста належної професійної підготовки, розуміння специфіки джазової музики, технічної та художньої спроможності, глибини музичного мислення та творчих здібностей, оскільки якість виконавства безпосередньо впливає на рівень передачі художнього змісту музичного твору. Зазвичай виконання регтаймових творів є складними для інструменталістів у питанні правильного трактування та досягнення єдності звучання лівої та правої руки та дотримання чіткого метроритму у плані перехресних ритмів. У зв'язку із цим набуває актуальності проблема пошуку використання ефективних способів і прийомів гри, практичних умінь і навичок у процесі відтворення регтаймових творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Регтайм, як важлива форма виконавства, завжди перебував у полі зору науковців і дослідників джазової музики. Ґрунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено дослідницею В. Конен, джазовими дослідниками Ю. Панасьє, Дж. Колієром, Дж. Саймон, М. Стернсом, Н. Шапіро, Н. Хентофом та іншими. Аналіз представлених вище досліджень засвідчує не лише багатогранний комплексний підхід до означеної проблематики, а й необхідність подальшого її осмислення й узагальнення.

Мета статті – дослідити регтайм як важливу константу крізь призму художніх і виконавських засад у ранньому інструментальному джазі. Визначити його специфіку та манеру виконання, розглянути художність виконавства через виявлення конкретних характеристик звучання, які підлягають усвідомленню, аналізу тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Першочергово регтайм склався як фортепіанний спосіб гри, який імітував звучання банджо. Слово це означає «рваний» або «розірваний час». На той час багато провінційних темношкірих піаністів (їх називали «професорами») кочували по багатьох розважальних закладах, влаштовуючись працювати то на річкових пароплавах, то у клубах, розважали публіку своєю грою. Для їхньої імпровізаційної манери було характерним використання ритмічних зсувів, «неправильних акцентів», опора на «блюзові ноти». Вони часто влаштовували дружні змагання один з одним, розкривали секрети своєї майстерності. Джеллі Рол

Мортон згадував історію, як одного разу він зайшов у нічний клуб, де звучала джазова музика та збиралось багато піаністів. На той час його ніхто не знав, коли він зізнався, що грає на фортепіано у стилі регтайм, йому запропонували зіграти та показати рівень виконавської майстерності

«На фортепіано лежало багато нот, – згадував Джеллі, – і мене запитали, чи граю я по нотах; я відповів, що не дуже. Мені відразу дали декілька складних творів, які виявилися для мене не зовсім важкими, оскільки я вже їх раніше виконував. Коли я всі їх перегравав, мені принесли твори Скота Джоппіна (я знав їх напам'ять). Мене попросили виконати відомий твір у стилі регтайм “Poet and Peasant”. У Сент-Луїсі на той час уважалося, якщо піаніст зможе правильно виконати цей твір, то він – справжній майстер» (Колесников, 2007, с. 23).

З переміщенням у столичні умови регтайм втрачає своє імпровізаційне ество і стає жанром композиторської музики. Тепер його створювали освічені композитори, що знали європейську фортепіанну техніку, гармонію, а самі регтайми видавалися в нотних збірниках. Були ліквідовані блюзові тони, рег-фігури в мелодіях були зведені до синкопування, а сама мелодія була прив'язана до граундбіту, і тільки жорсткий характер синкопування нагадував про африканські перехресні ритми.

Перехресні ритми були присутні переважно в західноафриканській музиці, що лежать в основі ритміки регтайму і є важливою складовою частиною у джазі. У популярній музиці вона вперше з'являється в 1843 р. в пісні “Old Dan Tucker”. У цьому творі чітко простежується перехресна ритміка «3 на 2», яка є особливістю західноєвропейської музики. У європейській практиці кожний звук цієї ритмічної формули чітко припадає на одну з основних метричних долей. Африканці, з їхнім більш тонким, на відміну від європейців, відчуттям ритму, не завжди виконують ці звуки однаково. Як слушно зауважує Дж. Коллієр, «<...> фігура із трьох нот у дводольному розмірі (або чотиридольному) розмірі виконується так, що середня нота звучить удвічі довше, ніж перша чи третя» (Коллієр, 1984, с. 48).

Білі та темношкірі музиканти, які виховувалися в європейській музичній традиції, усвідомлювали «регінг» як синкоповану ритмічну фігуру. Таку виконавську практику ми можемо побачити у творчості Волтера Гулда, який виконував регтайм «Одинока тінь». За словами Дж. Коллієра, до 1870 р. музиканти Джес Пікет, Сем Гордон, Семі Юїм, Уїллі Джозеф та інші виконували твори, у яких рег-фігури, що відтворювалися піаністом правою рукою, накладалися на деякі основні бази лівої руки (Коллієр, 1984, с. 48).

Зазвичай ці й інші виконавці багато подорожували та музикували. В основному – це любителі, які закохані у свою справу, маючи велику попу-

лярність і славу серед народу. Вони не тільки володіли фортепіано, але й уміли співати, грати на інших музичних інструментах. Музиканти розважали своєю творчістю багатьох відвідувачів, які поважали та цінували кожного виконавця. Важливо констатувати, що серед любителів регтайму були музиканти, які мали музичну освіту та добре володіли грою на інструментах. Вони гастролювали з багатьма менестрельними та водевільними ансамблями. Деякі з них влаштувалися працювати на річкових пароплавах, зазвичай на таких пароплавах грали оркестри, ансамблі й окремі виконавці та солісти. Важливу роль у такому процесі відігравали піаністи, їх часто називали «професорами», які кочували по розважальним закладам, ресторанам, клубам, виконували різноманітний репертуар і регтайми, які на той час ставали популярними.

Під впливом менестрельного театру сформувались і деякі ознаки джазу: специфічні прийоми інструментальної техніки (типової для виконання на банджо), цікаві метроритмічні ефекти, що створюють своєрідну поліритмію, опору на імпровізацію, використання окремих елементів нетемперованого строю, прийом неодноразового повторення мотивів і фраз (близький до техніки «стопінг»), незвичайна «ударність» звуковидобування (Полянський, 2004, с. 30).

Потрібно зауважити, що важливу роль у менестрельній практиці відіграв інструментальний ансамбль «Вірджинські музиканти», організований Д. Еметом, який розвинув традиції менестрельного шоу й африканського інструментального виконавства. Цей колектив ще називають «джаз-бенд» 20-го ст. Основу бенда становили банджо, тамбурін, скрипка, кості. Усі музиканти грали на слух, імпровізуючи у процесі колективної гри. Вони найчастіше співали та грали одночасно. За словами дослідника джазової музики М. Стернса, менестрельний бенд запровадив специфічні прийоми інструментальної техніки (типової для виконання на банджо), цікаві метроритмічні ефекти, що створювали своєрідну поліритмію, опору на імпровізацію, виконання окремих елементів нетемперованого строю, прийом неодноразового повторення мотивів і фраз тощо. Менестрельний бенд надав можливість для створення нових ансамблевих форм (крокуючих і духових оркестрів), які пізніше мали місце в період зародження джазу.

В оркестрах, що супроводжували виступи менестрелів, брали участь чимало відомих пізніше джазових музикантів – У.К. Хенді, Джек «Татко» Лейн, Джеллі Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Вільямс, Банк Джонсон. У виконавській практиці, як уважає Ю. Панасьє, джаз-бенди дотримувались в основному такої гри: по-перше, у регтаймі музиканти сильно син-

копували мелодичну лінію; по-друге, де вважали за потрібне загострювали та відтворювали грубе звучання за допомогою специфічного прийому сурдин; по-третє, замість діатонічних третіх і сьомих ступенів використовувались понижені блюзові тони (переважно в кульмінаційних місцях мелодичної лінії); по-четверте, музиканти використовували специфічні прийоми: брейки, стоптайми, запитання-відповідь, вібрато (особливо в кінцівках фраз) (Панасьє, 1979, с. 53).

Для регтайму типовими є декілька прийомів мелодичного розвитку: повторення (коли та сама фраза повторюється в іншій тональності: переважно на секунду, терцію); запитання – відповідь (коли друга фраза протилежна першій); офф-біт; перехресні ритми; несподівана пауза (стоптайм); послідовно витримана синкопа; випереджена та запізнена синкопа. У лівій руці піаністи задавали чіткий ритм, бас міг зміщуватися, тобто складатись із послідовностей окремих нот або октав, ніби блукаючи по клавіатурі вгору або вниз, виконуючи їх на першій і третій долях і повні акорди на другій і четвертій долі, що надавало звучанню типового крокуючого ритму (у манері «страйд»). У правій руці піаністи відтворювали синкоповані мелодичні фігури. Розміри регтаймів зазвичай є стандартними 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

Особливу популярність регтайм набув наприкінці минулого століття в Сент-Луїсі, Канзас-Сіті, у містечку Седалія (шт. Міссурі), у Техасі. Основоположником цього жанру був американський композитор і піаніст Скотт Джопплін (24 листопада 1868 р., Техас – 1 квітня 1917 р.). Він написав приблизно 600 фортепіанних регтаймів, дві рег-опери – «Почесний гість» (1903 р.) і «Тремніша» (1911 р., поставлена в 1915 р.), дві симфонії, а також навчальний посібник «Школа гри на фортепіано у стилі регтайму».

Композитора та піаніста Скотта Джоппліна вважали «Королем регтайму». Йому вдалося звести цей жанр у ранг високого мистецтва, регтайм завдяки композитору припинив своє існування як «музика, що виконувалась безпосередньо бродячими піаністами в дешевих барах», – навпаки, він увібрав у себе своєрідну ритміку музики афроамериканців і романтику, а також строгість форми європейців. Немає жодного сумніву у величині таланту Скотта Джоппліна, як немає і тіні сумніву у значенні його внеску в історію регтайму.

С. Джопплін був не тільки талановитим композитором, але й блискучим піаністом – він виступав у багатьох клубах. Працюючи в одному із клубів під назвою “Maple Leaf”, він у 1897 р. написав відомий регтайм “Maple Leaf Rag”, який став дуже популярним. Він говорив своєму другові, що коли-небудь “Maple Leaf Rag” зробить його королем регтайму. Скотт Джопплін не терпів спрощеності у виконанні регтаймів і засуджував піаністів, які змінювали чи,

навпаки, відходили від виконавських завдань, які мали місце в регтаймових творах. Він вимагав, щоб його регтайми виконувались так, як вони написані в нотах. Зазвичай на той час багато виконавців, які вільно трактували мелодію, продовжували грати у старій манері, ламаючи структуру регтайму, виходячи зі свого виконавського досвіду. Зокрема, збереглися записи відомого на той час музиканта Сільвестера Османа, який грав банджо, виконуючи твір “St. Louis Tickle”. У трактуванні даного твору музикант дотримувався вільної манери гри, надаючи регтайму джазового відтінку та яскравого імпровізаційного характеру.

На глибоке переконання Дж. Коллієра, С. Джопплін уважав, що регтайм – жанр композиторської музики, і підхід та розроблення до нього має бути, як до етюдів Ф. Шопена, чи до творів Й.С. Баха; тому ставитися до регтайму потрібно з великою відповідальністю та професійною віддачею (Коллієр, 1984, с. 54).

Наприкінці XIX – на початку XX ст. мода на регтайми була неймовірна. Проводились фестивалі регтаймів, виникали нові зірки. Автори та видавництва регів мали величезний капітал. На той час з’являються композиції, які з успіхом виконувалися не тільки на фортепіано, але і ранніми джазовими бендами. Уперше регтайм-бенди почали виникати в 1885 р. в Новому Орлеані. Суттєво вплинули на розвиток регтаймової музики регтайм-бенди під керівництвом корне-

тистів Б. Болдена (корнет, тромбон, 2 кларнети, контрабас, гітара), Фредді Кепарда й інших.

Багато класичних композиторів висвітлювали теми, ритмічні малюнки, характер регтаймів у своїх творах: К. Дебюссі в «Кукольному кекуокі», «Параді»; Сатті у «Створенні світу»; Д. Мійо в «Регтаймі»; І. Стравінський у балетній пантомімі «Історія солдата» (1918 р.), «Регтайм для 11 інструментів» (1918 р.), Пауль Хіндеміт у фортепіанній сюїті «1922 рік».

Висновки. Отже, щоб досягнути правильного відтворення регтаймових творів, необхідно зрозуміти специфіку та манеру його виконання, важливо мати необхідну виконавську підготовку, відчувати складність метроритмічних малюнків із насиченою синкопованою ритмікою та широким використанням перехресних ритмів, що становлять основу регтайму. Необхідно розуміти, що трактування регтаймових творів великою мірою залежить від розвитку музичного мислення виконавця-піаніста, від умінь швидко реагувати на характер і ритмічну складову частину й умінь правильно поєднувати праву й ліву руку, які задають необхідний граунд-біт регтайму.

Перспективи подальших досліджень. Запропонований до розгляду матеріал не вичерпує всіх аспектів окресленої проблематики, тому подальші наші розвідки плануємо присвятити розгляду регтаймових творів в ансамблевому й оркестровому виконавстві.

Література:

- Панасьє Ю. (1979). Історія справжнього джазу. П.: Музика. 128 с.
 Полянський Ст. (2004). Стилистика раннього джазу. Київ. 116 с.
 Коллієр Дж. (1984). Становлення джазу: популярний нарис; пров. з англ.; передм. та заг. ред. А. Медведєва / Дж. Коллієр. М.: Веселка. 390 с.
 Колесников В. (2007). Великий Джеллі Ролл Мортон (монографічний нарис). Донецьк: Східний видавничий дім. 36 с.
 Lomax A. (1999). Mister Jelly Roll. Berkly. 265 p.

References:

- Panasie Yu. (1979). Istoriia spravzhnoho dzhazu. P.: Muzyka. 128 s.
 Polianskyi St. (2004). Stylistyka rannoho dzhazu. Kyiv. 116 s.
 Kolliiier Dzh. (1984). Stanovlennia dzhazu: populiarnyi narys; prov. z anhl.; peredysl. ta zah. red. A. Medvedieva / Dzh. Kolliiier. M.: Veselka. 390 s.
 Kolesnykov V. (2007). Velykyi Dzhelli Roll Morton (monohrafichnyi narys). Donetsk: Skhidnyi vydavnychiy dim. 36 s.
 Lomax A. (1999). Mister Jelly Roll. Berkly. 265 p.

УДК 78.03 (477) (092)

DOI https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-12

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ КАНТАТИ «ЗАПОВІТ»)

Якимчук Світлана Никонорівна

доцент кафедри хорового диригування

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0001-7177-6936

e-mail: jasvitlana@ukr.net

Стаття розкриває стилістичні особливості хорового письма та композиторської творчості Бориса Лятошинського на прикладі художньо-теоретичного аналізу кантати «Заповіт», що наповнена різноманітними хоровими та виражально-симфонічними засобами.

На основі наукових праць багатьох музикознавців узагальнюються поняття про модернізм у музиці в першій половині ХХ століття та новаторські музичні прийоми у творчості композиторів.

Відбувається зіставлення філософії та мистецтва, а також українського культуротворення 20–60 років ХХ століття на прикладі творів Б. Лятошинського та його кантати «Заповіт». У творі представлені індивідуальні риси композиторського стилю: експресивність, драматизм, нашарування гармонії, поліритмія, динамічні проведення оркестрових партій усіх інструментальних груп з використанням виражальних засобів паралельно з хоровими партіями.

Отже, відбувається синтез симфонічного та хорового письма на мелодію Г. Гладкова та вірші Т. Шевченка, що створює повну співзвучність музики з образами й ідеями поезії.

Актуалізовано думку, що кожний музичний твір Б. Лятошинського – це твір високого професійного мистецтва, що несе в собі повноцінне зерно української музики.

Ключові слова: модернізм, композитор Б. Лятошинський, кантата «Заповіт», симфонічний оркестр, хор, тема, темп, куплет.

VOCAL AND CHORAL WORKS OF COMPOSER BORYS LIATOSHYNKYI IN THE FIRST HALF OF THE 21ST CENTURY (USING AN EXAMPLE OF THE CANTATA “THE TESTAMENT”)

Svitlana Yakymchuk

Rivne State University of the Humanities

The article describes the stylistic features of the choral writing and compositional work of Borys Liatoshynskyi using the example of the artistic and theoretical analysis of the cantata “The Testament”, which is filled with a wide variety of choral, expressive and symphonic means. Based on the research of many musicologists, the concept of modernism in music of the first half of the 20th century and innovative musical techniques in the work of composers are summarized. The philosophy and art are compared as well as Ukrainian cultural formation of the 1920–1960’s based on the example of Borys Liatoshynskyi’s works and of his cantata “The Testament”. This composition presents individual features of the composer’s style: expressiveness, drama, layering of harmony, polyrhythm, dynamic performances of orchestral parts of all instrumental groups using expressive means in parallel with choral parts. So, a synthesis of symphonic and choral writing to the melody of H. Hladkov and poems of T. Shevchenko takes place, which creates a complete consonance of this music with the images and ideas of the poetry. The following idea is actualized: every piece of Borys Liatoshynskyi’s music is a work of high and professional art, which represents the core of Ukrainian music.

Key words: modernism, composer B. Liatoshynskyi, cantata “Testament”, symphony orchestra, choir, theme, tempo, verse.

Постановка проблеми. Українська культура початку ХХ ст. формувалася в непростих суспільно-історичних умовах. Це час критичних перепадів думок, ідеологій, національних суперечностей, заборон і революцій. Можливість влас-

ного професійного розвитку та подальшої реалізації приглушували реалії класового поділу та трагічна боротьба під гаслами революцій. Центральне місце посів надмірний пафос «великих» ідей, грандіозні та водночас нереальні для вико-

нання плани влади, регулярні політичні репресії культурних діячів. Борис Лятошинський показав нам приклад людини, яка вміла гідно триматися, коли велася жорстока війна з найкращими представниками творчої інтелігенції (Качур, 2015, с. 64–65).

Композиторська діяльність першої половини ХХ ст. асоціюється з такими іменами: М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вериківський, П. Козицький та інші. Усі вони плідно працювали над збагаченням музичного фонду держави, створенням фундаменту для подальшого розвитку професійного мистецтва.

Зазвичай творчу постать композитора Б. Лятошинського мистецтвознавці аналізують як композитора-симфоніста, враховуючи його багатогранний доробок в інструментальному жанрі. Як чуйний митець, драматизм епохи Б. Лятошинський відобразив у новому образно-емоційному складі музики, новій музичній мові (Копиця-Карабиць, 2015, с. 4–11).

Багатогранна професійна композиторська діяльність Бориса Лятошинського, наповнена найрізноманітнішими виражальними засобами, становить новий етап у розвитку національного мистецтва. Його мистецькі надбання, зокрема хорові твори, мають широку популярність у професійних виконавських колективах дотепер.

Дослідження стилістики написання творів буде найточнішим в аналізі композицій, які являють собою синтез інструментальної та хорової музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча постать Б. Лятошинського стала основою для наукових роздумів багатьох музикознавців. Наприклад, І. Савчук у своїх працях «Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х рр. ХХ ст. в Україні)» та «Камерна музика 1920-х в Україні: спроба філософського осмислення» узагальнює поняття про модернізм у музиці, зіставляє філософію та мистецтво, вирізняє новаторські музичні прийоми у творчості композиторів ХХ ст., зокрема Б. Лятошинського. Коло дослідницьких проблем, що розглядається у сфері культурних традицій, охоплює вивчення композиторської школи Б. Лятошинського як однієї з найбагатших складових частин історично-духовної спадщини суспільства. (Дмитрієва, 2021, с. 46–47).

До формату наукових досліджень під час проведення аналізу мистецької постаті Б. Лятошинського звернулися: О. Задарожна (у праці «Симфонізм вокально-хорової спадщини Б. Лятошинського»), А. Гоч (у роботі «Хорова творчість Б. Лятошинського: стилістичний та методико-виконавський аспекти»), Г. Романій («Феноменальна особистість Б. Лятошинського в контексті епохи»).

Цікава інформація викладена у статтях кандидатів мистецтвознавства Н. Старюченко – «Діалог музики та слова в камерно-вокальних творах Б. Лятошинського», М. Новакович – «Знакова природа музики Бориса Лятошинського» та кандидата культурології Т. Добіної – «Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20–60 рр. ХХ ст.)».

Мета статті – дослідити індивідуальні особливості композиторського стилю Б. Лятошинського на прикладі авторського твору – кантати «Заповіт».

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська культура 20–60-х рр. ХХ ст. опинилася в ізоляції від європейських мистецьких процесів і перший, хто звернувся до нової музичної мови та відобразив драматизм епохи новими емоційними засобами, був композитор Б. Лятошинський. Він породжує могутні звукові масиви, гармонічну складність оркестрової тканини, темброву полішаровість. Інтонаційна палітра є своєрідним сплавом засобів виразності, що віками кристалізувалися в музичному мисленні східнослов'янських і західнослов'янських народів (Копиця-Карабиць, 2015, с. 4–11).

Окрім інструментальної музики, композитор також звертається до вокально-хорового жанру та по-новому розкриває українську тематику. Пише обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано «Ой, у полі при дорозі», «Мала мати одну дочку» тощо. Пише романси, що є життєвими картинками побаченого або почутого. Легко вловлює один психологічний стан або настрій, де за зовнішньою стриманістю відчувається внутрішня напруга.

Мініатюри, створені в різні роки, є цінним вкладом в українську камерно-вокальну музику (Самохвалов, 1951, с. 52).

Також у 1949 р. пише хорові твори а cappella на слова О. Пушкіна «Пори року», на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить» та інші. Хорові твори пронизані народною пісенністю, а музичний розвиток відповідає сюжетній лінії літературного тексту.

В. Іконник (хоровий диригент, композитор і товариш Б. Лятошинського) виконав з хором усі його музичні твори, назвавши їх хоровими симфоніями, записав на платівку, за що згодом отримав премію Т. Шевченка. Це були новаторські опуси на вірші А. Фета, О. Пушкіна, Т. Шевченка, І. Франка й інших поетів. Серед жанрів великої форми необхідно виокремити кантату «Заповіт», написану до 125-річчя із Дня народження Кобзаря.

Композитор обрав жанр великої форми, зокрема кантати, беручи до уваги індивідуальні музичні вподобання та можливість втілити в музичній фактурі свої думки й емоційні хвилювання.

Саме слово «кантата» означає твір урочистого або лірико-епічного характеру, що складається з кількох об'єднаних одна з одною частин і призначений для концертного виконання хором, солістами й оркестром і є синтезом інструментальної та хорової музики (Кантата).

Звичайно, це був своєрідний ризик, брати за основу твору відому поезію, яка має кілька успішних варіантів у композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, які створили хорові твори в супроводі фортепіано на цей текст. Композитор С. Людкевич для гармонізування поезії Т. Шевченка обрав також форму кантати. Отже, перед Борисом Миколайовичем постало важке завдання – знайти індивідуальне втілення твору Т. Шевченка в нотному матеріалі, створити гідну музичну композицію на поетичній першооснові. Він побудував кантату як вокально-симфонічну обробку мелодії Гордія Павловича Гладкого – українського хорового диригента, учителя музики та композитора, яка найкращим чином передає настрій поезії, вирізняється інтонаційно з-поміж варіантів інших композиторів і його висвітленням в унікальній ладо-гармонічній фактурі.

Поруч із назвою твору «Заповіт» Б. Лятошинський подає ремарку – українська народна пісня. Причиною цього була значна популярність головної мелодії. Більшість уважала її фольклорною, бо вона була написана у кращих традиціях народної творчості.

Кантата «Заповіт» має куплетно-варіаційну структуру, доповнену симфонічними засобами. Драматургія твору й ідейно-образний розвиток підпорядковуються літературному тесту та логіці поетичної думки (Королюк, 1994, 288 с.).

Розпочинається твір із короткого повільного унісонного вступу валторн, арфи та скрипок із віолончелями, побудованого на домінантовій основі – звуку «сі» (Н). Тональність кантати – е-moll. Синкопований ритм із перших нот налаштовує слухача на драматизм твору, напружений розвиток подій.

Вокальну лінію розпочинають басы в динаміці *pianissimo* на текст «як умру, то поховайте». Тема, побудована на розспівуванні обернення тонічного тризвуку ($t_{6/4}$), у їх виконанні звучить стримано, задумливо та зосереджено. Присутня альтерація «ре-дієз» – VII підвищений ступінь, що є рисою гармонічного ладу.

Літературний текст «серед степу широкого на Вкраїні милій» із певними фактурними видозмінами звучить двічі. Композитор виділяє ці слова з метою кращого їх осмислення слухачем, усвідомлення любові ліричного героя до своєї держави. Фраза звучить із відтінком приреченості, відчаю та душевної скорботи.

У першому експозиційному куплеті тема викладена у спокійному класичному вигляді.

Чоловічі партії, розспівуючи мелодію, якнайкраще передають зміст поезії та налаштовують на подальший настрій твору. Неспішний темп і присутність короткочасної рухомої динаміки надають кантаті ознак реквієму.

Другий куплет розпочинає партія альтів у середній динаміці, оспівуючи природу рідного краю. До низьких жіночих голосів долучаються високі. Альти та сопрано утворюють нерозривну музичну канву, атмосферу захоплення пейзажами. Музичний матеріал їхньої теми є октавним повторенням початкового проведення басів на інший літературний текст.

Нових музичних особливостей кантаті надають теми чоловічих партій. На тлі звучання довгих тривалостей у жіночих партіях з'являється протискладення тенорів, а потім басів. Композитор вводить у твір риси поліфонії, чим збагачує хорову фактуру, ускладнює загальне звучання, драматизує розвиток. Видозміненою є оркестрова фактура у другому куплеті. З'являється тріольний ритм, який надає рис мрійливості, зображальності та динамізації розвитку. Музичне полотно доповнюється новими інструментами, які збагачують образно-емоційний зміст поезії. Закінчується куплет видозміненим повторенням музичного матеріалу на текст «було видно, було чути, як реве ревучий». Відбувається наповнення звучання, з'являються хорові акценти та закріплення в дуже гучній динаміці. Це все передуює стрімкій оркестровій зв'язці. У неповні чотири такти симфонічного звучання вкладено неабиякий драматизм, експресію – спектр емоцій, які переполюють слухача. Дуже виразно, неначе заклик, звучить проведення теми твору у групі мідних інструментів. Акцентований пунктирний ритм у їх виконанні є підготовкою до кульмінаційного куплету кантати (Королюк, 1994, 288 с.).

З початком третього куплету відбувається поступове прискорення темпу, зростання динаміки й акцентування кожного складу в партії баса. З неабиякою впевненістю, активністю та рішучістю звучать слова «Поховайте та вставляйте, кайдани порвіте <...>». За допомогою музичного матеріалу яскраво висвітлюється заклик до боротьби, протест проти нелегкої долі, що було близьким до душевного стану композитора. Процес «вивільнення народу від кайданів» був найбажанішим у творчій долі Б. Лятошинського, саме тому цей момент є кульмінаційним у його кантаті.

Піднесено-героїчне звучання доповнюється потужним загальнооркестровим звучанням. У цьому куплеті простежуються індивідуальні риси композиторського стилю Бориса Миколайовича як композитора-симфоніста: експресивність, драматизм, нашарування гармонії, поліритмія, динамічні проведення оркестрових партій усіх інструментальних груп.

Кульмінаційний розвиток кантати завершується модуляцією в паралельну тональність – «Соль мажор». Такий музичний прийом сприймається оптимістично, що логічно приводить до заключного четвертого куплету кантати «Заповіт». На зміну активному та закличному загальному звучанню приходить апофеозне, більш стримане та спокійне *tutti*. Відбувається уповільнення темпу – стримано, урочисто. У супроводі та чіткому ритмі половинними тривалостями звучать хоральні акорди. Група струнних інструментів, виконуючи свої партії технікою *pizzicato*, надає звучанню характерної урочистості гімну.

Загальнохоровий виклад вокальної фактури заповнює музичний простір акордового акомпанементу. Розпочинається четвертий куплет із поєднання октавних унісонів високих і низьких голосів. Партія сопрано співзвучна з тенорами, партія альтів – з басами.

Головною думкою епізоду є непереможний образ «сім'ї великої, сім'ї вольної, нової» – потаємної мрії Б. Лятошинського. За допомогою виражальних засобів Борис Миколайович висвітлює незламний дух українського народу. Також у цьому куплеті композитор ніби звертається до слухача від свого імені, адже його творчість не була сприйнята тогочасною владою, зокрема, у газетах писали неоднозначні відгуки про композиторську діяльність. Проте митець просить «<...> не забудьте пом'янути незлим, тихим словом». Ці слова звучать гучно, обнадійливо та з упевненістю в позитивному фіналі.

Після епізоду звучить потужна оркестрова зв'язка, побудована на головній темі твору. Провідну роль у загальному звучанні мають мідні інструменти, які ведуть основну тему та протискладення до неї. Цей епізод висвітлює бурхливе життя, швидкоплинність часу та різні людські думки. Кожен звук має акцент і гучну динаміку. Акомпанемент постійно динамізується з різким перериванням звучання (Лятошинський).

Розпочинається кода. Заключним елементом твору є тиха кульмінація, головна думка якої звучить із настроєм відчаю. Темп звучання гальмується. Хорові партії звучать а *capella* на останніх рядках «Заповіту» у дуже тихій динаміці – «Не забудьте пом'янути незлим, тихим словом».

Філософічний настрій фрази емоційно співзвучний із початковим епізодом «Як умру, то поховайте <...>», де немає масштабності звучання, закличних інтонацій, лише зворушливе прохання ліричного героя в поєднанні з усвідомленням неминучої людської долі.

До акапельного звучання хору долучається інструментальна група. У виконанні симфонічного оркестру звучить тоніка «Соль-мажор», паралельна тональності до початкового мінору. Завершується кантата чотиритактовим інструментальним *tutti* в розвитку від *ppp* до *fff*.

Висновок. Отже, кантата «Заповіт», як приклад вокально-хорової творчості Бориса Лятошинського, є чудовим зразком професійного хорового мистецтва ХХ ст., музичним твором із розвинутою образно-інтонаційною драматургією та поєднанням найкращих нових виражальних засобів. У кантаті композитор синтезував здобутки в галузі симфонічного та хорового письма. Таке поєднання стало результатом появи національного шедевра, написаного з використанням кращих мистецьких надбань.

Професійний симфонічний стиль Б. Лятошинського дав композитору можливість досягти повної співзвучності музики з образно-ідейним змістом поезії. Образно-драматургічне розгортання підпорядковується логіці поетичної думки й узгоджене з образно-психологічним текстом. Головна тема звучить кожного разу з іншим забарвленням, художньо-емоційним підґрунтям, що є свідченням багатогранності музичного світу митця. Отже, можемо зробити висновок, що кантата «Заповіт» Бориса Лятошинського є одним із кращих надбань українського хорового та симфонічного мистецтва.

Література:

- Верещагіна, О., Холодкова, Л. (2010). Історія української музики ХХ століття. Київ: Освіта України. 268 с.
- Дмитрієва, О. (2021). Композитор Борис Лятошинський та його школа. Науково-популярний журнал «Музика». № 1–2 (435–436). С. 46–47.
- Кантата. Взято з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кантата> (дата звернення: 21.07.2022).
- Качур, Х. (2015). Голос із глибини минулого століття. Науково-популярний журнал «Музика». № 3–5 (405–407). С. 64–65.
- Копиця-Карабиць, М. (2015). З висоти земної вічності. Науково-популярний журнал «Музика». № 3–5 (405–407). С. 4–11.
- Королук, Н. (1994). Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Музична Україна. 288 с.
- Лятошинський, Б. Заповіт. Взято з <https://www.youtube.com/watch?v=vq-5CkQutXE> (дата звернення: 19.01.2022).
- Самохвалов, В. (1981). Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна. 52 с.

References:

- Vereshchahina, O. E., Kholodkova, L. P. (2010). Istoryia ukraïns'koyi muzyky XX stolittya [History of Ukrainian music of the 20'th century]. K.: Osvita Ukrayiny. 268 s. [in Ukrainian].

Dmytriyeva, O. (2021). Kompozytor Borys Lyatoshyns'kyy ta yoho shkola [Composer Borys Lyatoshynskyi and his school]. *Naukovo-populyarnyy zhurnal "Muzyka"*, № 1–2 (435–436). S. 46–47. [in Ukrainian].

Kantata [Cantata]. Vzyato z <https://uk.wikipedia.org/wiki/Kantata> (Data zvernennya: 21 lypnya 2022). [in Ukrainian].

Kachur, K. H. (2015). Holos iz hlybyny mynuloho stolittya [A voice from the depths of the last century]. *Naukovo-populyarnyy zhurnal "Muzyka"*. № 3–5 (405–407). S. 64–65. [in Ukrainian].

Kopytsya-Karabyts', M. (2015). Z vysoty zemnoyi vichnosti [From the height of earthly eternity]. *Naukovo-populyarnyy zhurnal "Muzyka"*. № 3–5 (405–407). S. 4–11. [in Ukrainian].

Korolyuk, N. I. (1994). Koryfeyi ukrayins'koyi khorovoyi kul'tury XX stolittya [The luminaries of Ukrainian choral culture of the 20'th century]. K.: Muzychna Ukrayina. 288 s. [in Ukrainian].

Lyatoshyns'kyy, B. M. Zapovit. [The Testament]. Vzyato z: <https://www.youtube.com/watch?v=vq-5CkQutXE> (Data zvernennya: 19 sichnya 2022). [in Ukrainian].

Samokhvalov, V. Ya. (1981). Borys Lyatoshyns'kyy [Borys Lyatoshynskyi]. K.: Muzychna Ukrayina. 52 s.

НОТАТКИ

Наукове видання

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 1, 2023

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 • Н. С. Кузнєцова

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 7,21.
Підписано до друку 31.10.2023.
Зам. № 0124/010. 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.