

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТИКА»

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 2, 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 05.12.2023 р. № 12).

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>Гумінська О. О., Денисюк Н. М.</i> ОРФ-ПІДХІД НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ У ЗАКЛАДІ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД.....	5
<i>Димченко С. С.</i> ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-БАЯНІСТІВ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ.....	10
<i>Єгорov В. С.</i> ВИКОРИСТАННЯ КОНВОЛЮЦІЙНИХ РЕВЕРБЕРАТОРІВ У СУЧАСНІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРІ.....	17
<i>Крижановська Т. І., Масвська О. В.</i> ВИХОВАННЯ ПОЧАТКІВЦЯ-АКОМПАНИАТОРА У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО.....	22
<i>Крижановська Т. І., Янкевич М. І.</i> МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ-БАНДУРИСТІВ.....	28
<i>Крусь О. П.</i> ЕЛЕМЕНТАРНЕ МУЗИКУВАННЯ: ІСТОРІЯ, СУЧАСНИЙ ДОСВІД.....	33
<i>Павлище Т. І., Мазур Д. В., Заходякін О. В.</i> ГЕНЕЗИС ВІТЧИЗНЯНОГО СОПІЛКОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ.....	39
<i>Рокіщук І. І., Дубовик О.</i> ГЕНЕЗА НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	45
<i>Сверлюк Я. В.</i> СУЧАСНІ ВЕКТОРИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ.....	51
<i>Турчин Г. П.</i> ДИРИГЕНТ ТА ОРКЕСТР: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ.....	57
<i>Ужисинський М. Ю., Ді Чжунге</i> ФУНКЦІЇ МУЗИКИ ТА ШУМІВ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРІ.....	64
<i>Харитон І. М.</i> ТВОРЧА ФОНЕМА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА, ПЕДАГОГА ВОЛОДИМИРА ПЕКАРЯ.....	69
<i>Цюлюпа Н. Л., Буцяк В. І., Смик Л. Ю.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МАЛОЇ ФОРМИ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО.....	74

CONTENTS

<i>Huminska O., Denisyuk N.</i> ORFF APPROACH AT MUSIC LESSONS IN KINDERGARTEN: MODERN EXPERIENCE.....	5
<i>Dymchenko S.</i> DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL QUALITIES OF BAIANIST STUDENTS USING TEXTOLOGICAL MEANS OF MUSICAL EXPRESSION.....	10
<i>Yehorov V.</i> CONVOLUTION REVERBERATORS IN MODERN SOUND ENGINEERING.....	17
<i>Kryzhanovska T., Maievska O.</i> EDUCATION OF THE BEGINNER-ACCOMPANICANT IN THE PIANO CLASS.....	22
<i>Kryzhanovska T., Yankevich M.</i> METHODOLOGICAL ASPECTS OF MUSICAL DEVELOPMENT OF TEENAGE BANDURISTS.....	28
<i>Krus O.</i> ELEMENTARY MUSIC MAKING: HISTORY, CONTEMPORARY EXPERIENCE.....	33
<i>Pavlyshche T., Mazur D., Zakhodiakin O.</i> GENESIS OF NATIVE COMMUNITY TOOLS.....	39
<i>Rokishchuk I., Dubovyk O.</i> GENESIS OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL REVOLUTION AND INFORMATION SOCIETY.....	45
<i>Sverliuk Ya.</i> MODERN VECTORS OF THE PROFESSIONAL TRAINING OF AN ORCHESTRA COLLECTIVE CONDUCTOR.....	51
<i>Turchyn H.</i> CONDUCTOR AND ORCHESTRA: ARTISTIC ASPECTS OF THE CREATIVE PROCESS.....	57
<i>Uzhynskiy M., Di Zhongge</i> FUNCTIONS OF MUSIC AND NOISE IN THEATER SOUND DIRECTION.....	64
<i>Kharyton I.</i> CREATIVE PHONEME OF THE UKRAINIAN CHORAL CONDUCTOR, TEACHER VOLODYMYR PEKAR.....	69
<i>Tsiuliupa N., Bytsyak V., Smyk L.</i> PECULIARITIES OF WORKING ON WORKS OF SMALL FORM IN THE PIANO CLASS.....	74

УДК 781:373.2.016

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-1>

ОРФ-ПІДХІД НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ У ЗАКЛАДІ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Гумінська Оксана Олексіївна

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

Денисюк Наталія Миколаївна

здобувач ОС «Магістр» 1 курсу спеціальності 014 «Середня освіта (музичне мистецтво)»
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-7657-1721
e-mail: nataliadenisjuk.z@gmail.com

У змісті статті розглянуто суть музично-педагогічної концепції К. Орфа та розкрито її значення у творчому розвитку особистості. Висвітлено історичні факти, що сприяли формуванню прогресивних поглядів.

На основі наукових праць здійснено спробу розкрити значення Орф-підходу, в основі якої лежать принципи дитиноцентризму, взаємонавчання, взаємозв'язку практики та теорії, інтеграції мови, музики, руху, музичної імпровізації, імпровізаційності та творчої активності, збалансованості між процесом і результатом; використання Орф-інструментарію; адаптивності, універсальності.

Актуалізовано думку, що мовні, ритмічні вправи, ігри, музикування на елементарних музичних інструментах, імпровізація є природним шляхом розвитку творчих можливостей дітей дошкільного віку.

Описано історію створення та діяльність Орф Шулверк Асоціації України. Проаналізовано досвід упровадження Орф-підходу в освітній процес сучасних закладів освіти, зокрема й закладів дошкільної освіти. Наведені приклади досвіду музичних керівників закладів дошкільної освіти та зразки Орф-підходу в педагогічній діяльності автора статті. Підкреслюється думка, що навчання через дію, творчі форми спілкування з музикою, мовленнєва, рухова, дослідницька діяльність та інтеграція різних видів діяльності в єдиний процес сприяють усебічному гармонійному розвитку дітей дошкільного віку.

Пропонована стаття є науковим поглядом на предмет історико-методологічних засад музичного навчання та виховання особистості на основі Орф-підходу, які спонукають до осмислення проблем дошкільної музичної педагогіки.

Ключові слова: Орф-підхід, сучасний досвід дошкільного виховання, музичне заняття в закладі дошкільної освіти.

ORFF APPROACH AT MUSIC LESSONS IN KINDERGARTEN: MODERN EXPERIENCE

Oksana Huminska, Natalia Denisyuk

Rivne State University of the Humanities

The content of the article examines the essence of K. Orff's musical and pedagogical concept and reveals its importance in the creative development of the individual. Historical facts that contributed to the formation of progressive views are highlighted.

On the basis of scientific works, an attempt was made to reveal the meaning of the Orff approach, which is based on the principles of child-centrism, mutual learning, the relationship of practice and theory, the integration of language, music, movement, musical improvisation, improvisation and creative activity, and the balance between process and result; use of Orff tools; adaptability, versatility. The opinion that language, rhythmic exercises, games, playing music on elementary musical instruments, improvisation is a natural way of developing the creative abilities of the children of preschool age has been updated.

The history of the creation and activity of the Orff Schulwerk Association of Ukraine is described. The experience of implementing the Orff approach in the educational process of modern educational institu-

tions, including preschool education institutions, is analyzed. Examples of the experience of music directors of preschool education institutions and samples of the Orff approach in the pedagogical activity of the author of the article are given. The opinion is emphasized that learning through action, creative forms of communication with music, speech, movement, research activities and integration of various types of activities into a single process contribute to the comprehensive harmonious development of preschool children.

The proposed article is a certain scientific view on the subject of the historical-methodological foundations of musical education and personality education based on the Orff approach, which prompts the understanding of the problems of preschool music pedagogy.

Key words: Orff approach, modern experience of preschool education, music lesson in preschool education.

Постановка проблеми. Нині, коли суспільство починає усвідомлювати важливість гуманітарної сфери, вітчизняна освіта перебуває в переломному моменті, змінюється її парадигма: поряд із пріоритетом знань проголошуються особистісний підхід до учнів, емоційне та творче ставлення до світу. Особлива увага приділяється формуванню творчої особистості.

Дошкільний вік є фундаментом, на якому закладається базова культура людини, її творчий потенціал. У цей період мозок і весь організм людини найбільш сприйнятливий до нового. Виховання музичним мистецтвом дітей дошкільного віку стимулює ранній творчий розвиток, що гармонізує молоду особистість, сприяє розвитку психічних функцій і особистісних якостей.

Серед різних методик виховання дітей музичним мистецтвом вирізняється система видатного німецького композитора та педагога Карла Орфа. Її ефективність перевірена багаторічним досвідом музикантів-педагогів у багатьох країнах світу. Її особливістю є творчий характер процесу розвитку музикальності, розвитку навичок музичної та творчої діяльності, опанування музичних знань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музично-педагогічна спадщина та творчість Карла Орфа стали предметом дослідження науковців і практиків Л. Баренбойма, Л. Виноградова, К. Завалко, Є. Куришева, Л. Куришевої, О. Леонтєвої, О. Трофимчука, Т. Тютюнникової та інших.

В Україні Орф-підхід в останні десятиліття набуває все більшої популярності в системі вищої, середньої та дошкільної освіти.

Мета статті – систематизувати сучасний досвід застосування Орф-підходу на музичних заняттях у ЗДО.

Виклад основного матеріалу дослідження. Узагальнене поняття «Орф-підхід», на думку В. Колодяжної та Т. Черноус, підкреслює важливість засобів, які забезпечують будь-якій людині комфортний і природний шлях до світу творчості та музикування (Колодяжна, Черноус, 2022, с. 20). Засновниками Орф-підходу є Карл Орф і Гунільд Кеетман. Виник він, як відзначає дослідниця життя та творчості К. Орфа О. Леонтєва, з потреби закласти міцний фундамент музикальності дитини, розвинути музичний слух

і ритмічне відчуття, допомогти дітям емоційно переживати та розуміти музику, вільно в ній орієнтуватися та творити, тому в його основі лежить творчий метод – імпровізація, вільне музикування дітей у поєднанні з елементами пластики, хореографії, театру (Леонтєва, 1984).

Початок Орф-підходу пов'язаний з педагогічними випробуваннями К. Орфа в середині 20-х рр. ХХ ст. У 1924 р. в Мюнхені Карл Орф разом із Доротесею Гюнтер заснував Гюнтершуле – школу музики і танцю. Особливість Günterschule полягала в тому, що одним із його засновників і керівників був музикант. Отже, із самого початку особливий акцент був зроблений на музичних проблемах, які дали можливість експериментувати та створити нову систему ритмічного виховання, реалізувати ідеї взаємопроникнення, доповнення рухового та музичного виховання спрямованістю на розвиток креативності дітей, виховання в них основ музикування. У 1950–1954 рр. Карл Орф разом із Гунільд Кеетман видав п'ятитомне зібрання «Orff-Schulwerk. Musik für Kinder» («Орф-Шульверк. Музика для дітей»), що стало основою музично-педагогічної системи К. Орфа, яка отримала світове визнання та поширення (Баренбойм, 1978).

Т. Тютюнникова називає «Шульверк» особливим видом розвивальної гри. Німецьке слово «Werk» (робота) означає вміло виконану роботу – як її процес, так і результат. «Schule» – це школа, яка вчить не тільки грати, а й робити конкретну справу. Дія, діяльність стає мотивом, який спонукає до думки. Уміння робити – це гарантія та впевненість у тому, що «річ» вивчена та засвоєна. «Навчання в дії» – так Т. Тютюнникова підкреслює головну ідею «Орф-Шульверка» (Тютюнникова, 2003).

Дослідник музично-педагогічної системи К. Орфа Л. Баренбойм відзначає важливість виховання комунікативних якостей у процесі музичного виховання. Музика здатна прокласти шлях для особистих, душевних, сердечних контактів, формуючи в дитині «відкрити душу», фантазію, уяву, творчість, людяність (Баренбойм, 1978).

В. Хартман і Б. Хазельбах (2019), послідовники видатного німецького музиканта-педагога, узагальнили гуманістичну філософську ідею музичної педагогіки К. Орфа та виділили вісім принципів Орф-підходу. Це принципи: дитиноцентризму; взаємонавчання (підкреслення важли-

вості соціальної взаємодії); передування практики теорії; інтеграції музики, руху та слова, що є природним способом творчого прояву особистості; музичної імпровізації як творчого прояву особистості, на основі цього створення унікального для особистості продукту; імпровізаційності та творчої активності, що підкреслює цінність продуктивного процесу; збалансованості між процесом і результатом; використання Орф-інструментарію – легкого у використанні для виконання й імпровізації; універсальності, адаптивності, що зумовлює зміни змісту музичного навчання відповідно до культури та традицій будь-якої національної спільноти, можливості оновлення від покоління до покоління (Hartmann, Haselbach, 2019).

У 90-х рр. XX ст. Орф-підхід був адаптований в Україні. О. Трофимчук (1993) створив «Школу колективного музикування» – посібник для музичних занять за системою К. Орфа з партитурами для дитячого оркестру народних інструментів і методичний посібник «На шляху до музикування (за системою Карла Орфа)» з методичними розробками Орф-уроків для учнів першого класу закладів мистецької чи середньої освіти. Матеріал посібників – український народний дитячий фольклор (лічилки, забавки, примовки, казки) та народні пісні. Нотатки конспектів О. Трофимчука, як і моделі-партитури К. Орфа, зафіксовані в «Шульверку», запрошують до «перемодельовання»: вони розігруються, переживаються дитиною, перевтілюють її, а потім знову через інструмент стають ритмом, мелодією, остинато, басовим тоном. Дитина таким чином знаходить свій власний спосіб висловитися. А вчитель допомагає їй освоїти п'єсу, як знайдену та відкрити нею самою, а не складену кимось (Трофимчук, 1993, с. 3–4).

Є. Куришев і Л. Куришева (1994) присвятили проблемі підвищення ефективності музично-естетичного виховання дітей на основі використання педагогічної концепції К. Орфа посібник у двох частинах: методичній і нотно-практичній. Автори розкривають сучасність системи музично-естетичного виховання К. Орфа, її основні методичні положення та зміст музичної діяльності учнів, а саме: розучування забавлянок, лічилок, дражнилок, примовок; ритмічну декламацію зі словесним та інструментальним супроводом; розвиток вокально-інтонаційних навичок; формування теоретичних знань і навичок нотного письма; творчі завдання для учнів; імпровізовані вправи; диригування; гру на ударних інструментах; засвоєння дитячого пісенного репертуару; елементарні імпровізації; музично-рухові вправи; рухові й танцювальні ігри. Нотне видання є першою спробою створення «Українського Шульверку», тобто створення підручника для музикування на українському мовно-пісенному матеріалі (Куришев, Куришева, 1994).

К. Завалко в наукових дослідженнях «Методологія формування готовності вчителя музики до інноваційної діяльності», «Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти», «Основи інноваційної діяльності вчителя музики» приділяє велику увагу педагогічним ідеям і методам К. Орфа. Метою музично-педагогічної системи К. Орфа, як зазначає К. Завалко, є виховання особистості дитини та закладення міцного фундаменту її справжньої музикальності, початком введення її у світ «елементарної музики» та спонукання до творчого пізнання (Завалко, 2010, с. 180).

К. Завалко обґрунтовує відповідність принципів Орф-підходу принципам мозок-орієнтованого навчання, нейропедагогіки, зокрема: особливості зв'язку між інформацією й емоціями, послідовності етапів навчання, специфіку мотивації, формування навичок тощо. «Для того, щоб щось вивчити і запам'ятати, необхідно використовувати сенсорне введення інформації, повинен бути особистий емоційний зв'язок із цією інформацією. Процес навчання проходить послідовні етапи навчання: спочатку дитина повинна отримати чуттєвий досвід, потім обміркувати його, а потім встановити зв'язки. Мозок також потребує зворотного зв'язку, щоб вчитися на досвіді. Існує тісний зв'язок між емоціями, думками та результатами навчання. Тому заняття музикою мають бути продуктивними, змістовними та захоплюючими, вселяти оптимізм» (Завалко, 2022).

Популяризує Орф-підхід в Україні нині музичний терапевт, Орф-педагог, засновниця та керівник дитячої Орф-студії музичного розвитку «А-Соль» (м. Чернігів), засновниця Орф Шульверк Асоціації України, Орф-педагог Світлана Фір. На сайті асоціації зазначається, що організація створювалась ініціативними, креативними педагогами-ентузіастами, спеціалістами в галузі Орф-педагогіки – Світланою Фір, Катериною Завалко, Тетяною Черноус, які на початку своєї роботи стажувались в Орф-інституті в Зальцбурзі. Оксана Верес, Наталія Миронова та Крістіна Шестақ, які також пройшли навчання в Інституті Карла Орфа, нині відтворюють здобуті знання на практиці, реалізують Орф-підхід. У 2018 р. була створена Орф Шульверк Асоціація України, про що було заявлено на Першій міжнародній конференції «Орф-педагогіка: сучасні виміри впровадження». С. Фір є авторкою багатьох публікацій з питань Орф-педагогіки. У співавторстві з К. Завалко видала книгу «Основи Орф-педагогіки» (Завалко, Фір, 2013).

С. Фір ділиться досвідом роботи з дітьми раннього віку: усебічним гармонійним розвитком особистості на основі музики та руху, інтеграції різних видів діяльності в єдиний процес. Вона описує приклади розвитку розумової активності дітей через дослідницьку діяльність: дослідження шумових

звуків з предметів, а потім – музичних інструментів, дослідження рухів і можливостей власного тіла за допомогою музики та зорового образу, розвиток швидкої реакції та самоконтролю, уважності, креативності через гру (Фір, 2016).

С. Фір вважає, що за допомогою засад Орф-підходу можна розвивати емоційний інтелект дитини. Для цього вона радить батькам і педагогам, щоб діти озвучували свої переживання, створювати ситуації, у яких діти переживали б різні емоції, як-от: ситуація вибору (діти самостійно вибирають інструмент для супроводу музичного вітання), ситуація сюрпризу (діти дістають інструмент з мішка, коробки, валізи), ситуація обміну (спочатку діти міняються однаковими інструментами, пізніше різними, витягнутими з мішка), ситуація улюбленої гри (грати до повної насолоди, не переривати), ситуація на швидкість реакції, саморегуляції (рухи чи музикування з раптовими паузами), ситуація гри з одним предметом усіма дітьми (уміння віддавати, передавати), спонтанний театр (передача мімікою, жестом, рухами, співом, танцем власного настрою, почуттів, або героїв казки) (Фір, 2017, с. 26).

С. Фір показує приклад створення Орф-моделі на основі української народної пісні «Печу, печу хлібчик» із творчими елементами її розучування: рухами, музикуванням Орф-оркестру, створення ігрової ситуації. У фінальних рекомендаціях С. Фір радить пропонувати дітям відтворити власні ідеї, які можуть у процесі стати головними, а також бути використані в концертному варіанті (Фір, 2019).

Значну увагу Орф-підходу приділяють музичні керівники закладів дошкільної освіти, які діляться досвідом і методичними матеріалами у фахових виданнях: «Творче музикування: використання саморобних інструментів у музичній діяльності дітей за принципами педагогіки Карла Орфа» В. Резванової, «Всесвіт музичних звуків: використання системи Карла Орфа на музичних заняттях» Н. Чулкова, «Упровадження концепції «елементарного музикування» К. Орфа в систему музичного виховання дошкільників» О. Шаповал (Резванова, 2008; Чулкова, 2008; Шаповал, 2010).

І. Шараєвська, Н. Степаненко, які впроваджують Орф-підхід у дошкільному навчальному закладі на Київщині, поєднують на музичних заняттях логоритміку, спів, рух і гру на музичних інструментах, мовленнєві та музично-рухові вправи: декламації віршів і прози з озвученням

жестами, голосовими звуковими ефектами (кряхтінням, шепотінням, цоканням язиком тощо), ритмічним акомпанементом шумових музичних інструментів. За аналогією з орфівськими мовленнєвими вправами І. Шараєвська, Н. Степаненко підбирають супровід до лічилок, дражнилок, закличок, забавок, казок (Шараєвська, Степаненко, 2011, с. 9–11).

О. Морозова пропонує тематичне музичне заняття з теми «Зимова фантазія». Заняття розпочинається загадкою про зиму, бесідою про любов до цієї пори року. Далі діти включаються у виконання рухливої забави «Зимові розваги», співаночки «Сніг кружляє» зі звучними жестами, виконання пісні про зиму в супроводі музичних інструментів, творче завдання «Зимовий етюд», звуконаслідувальні вправи, створення власних мелодій на запропонований текст (Морозова, 2016, с. 14).

У досвіді власної роботи на музичних заняттях із дітьми Рафалівського закладу дошкільної освіти «Сонечко» Вараського району Рівненської області вже багато років використовуються ідеї та методи Карла Орфа. Так, у середній групі було проведено інтегроване заняття з теми «Холодна книга зими». У змісті заняття було творче музикування шумовими інструментами із природних матеріалів, як-от: крохмаль у пакетах – «рипіння снігу», шарудіння пакетами – «зимова завірюха», стукання по металевих бляшанках – «падання бурульок». Водночас образно-танцювальна композиція «Падає сніг» спонукала дітей до пластичної імпровізації з уявними сніжинками.

Висновки. Отже, Орф-підхід – це альтернативна система музичного виховання, в основі якої лежить ідея творчого розвитку кожної особистості. Аналіз музично-педагогічних інновацій засвідчив, що сучасний досвід застосування Орф-підходу в Україні представлений науковими, методико-практичними доробками О. Трофимчука, Є. Куришева, Л. Куришевої, К. Завалко, С. Фір, Т. Черноус та інших, а його популяризацією нині в Україні опікується Орф Шувльверк Асоціація України. На музичних заняттях у ЗДО традиції К. Орфа продовжують І. Борисенко, О. Морозова, В. Резванова, Н. Степаненко, С. Фір, Н. Чулкова, О. Шаповал, О. Шараєвська й інші.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розкритті методики розвитку метроритмічного чуття дошкільників засобами Орф-підходу на музичних заняттях у ЗДО.

Література:

- Орф-підхід та інклюзія (2022): методичний посібник. Укл. В. Колодяжна, Т. Черноус. Луцьк: Вежа-Друк. 100 с.
 Леонтєва, О. (1984). Карл Орф: монографія. М.: Музика, 334 с.
 Елементарне музичне виховання за системою Карла Орфа (1978). Сост. Л. Баренбойм. М.: Сов. композитор. 369 с.
 Тютюнникова, Т. (2003). Бачити музику та танцювати вірші... Творче музикування, імпровізація та закони буття. М.: Едиториал УРСС. 264 с.

- Hartmann, W., Haselbach B. (2019). The Principles of Orff Schulwerk. *The Orff Echo*, 52 (1), 8–1.
- Трофимчук, О. (1993). Школа колективного музикування. Рівне: РДІК. 146 с.
- Куришев, С., Куришева, Л. (1994). Теорія і практика музично-естетичного виховання за системою К. Орфа: навчальний посібник. Київ: ІСДО. Ч. I. 72 с.
- Завалко, К. (2010). Теоретичні аспекти впровадження методики елементарного музикування Карла Орфа в сучасну педагогічну практику. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 14: Теорія і методика мистецької освіти. 10. С. 178–184.
- Завалко, К. (2022). Нейропедагогіка: теорія та методика Орф-підходу в музичному навчанні. *Інноваційна педагогіка* (51). С. 80–85.
- Завалко, К., Фір, С. (2013). Основи Орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Черкаси: Черкас. ЦНП. 161 с.
- Фір, С. (2016). Розвиваємо гармонійну особистість із раннього віку. *Музичний керівник*. № 1. С. 14–19.
- Фір, С. (2017). Що таке емоційний інтелект і як його розвивати на музичних заняттях? *Музичний керівник*. № 10. С. 20–25.
- Фір, С. (2019). Орф-модель на пісню-гру «Печу, печу хлібчик». *Музичний керівник*. № 2. С. 17–22.
- Резванова, В. (2008). Творче музикування: використання саморобних інструментів у музичній діяльності дітей за принципами педагогіки Карла Орфа. *Палітра педагога*. № 3. С. 27–31.
- Чулкова, Н. (2008). Всесвіт музичних звуків : використання системи Карла Орфа на музичних заняттях. *Палітра педагога*. № 2. С. 18–24.
- Шаповал, О. (2010). Упровадження концепції «елементарного музикування» К. Орфа у систему музичного виховання дошкільників. *Вихователь-методист дошкільного закладу: спеціалізований журнал*. № 11. С. 57–66.
- Шараєвська, І., Степаненко, Н. (2011). Мовленнєві та музично-рухові вправи за системою Карла Орфа. *Музичний керівник*. № 3. С. 9–14.
- Морозова, О. (2016). «Зимова фантазія». Тематичне музичне заняття з використанням методики Карла Орфа. *Музичний керівник*. № 1. С. 14–17.

References:

- Orf-pidkhid ta inkluziia [Orff approach and inclusion] (2022): metod. posib. Ukl. V.V. Kolodiazhna, T.Yu. Chernous. Lutsk: Vezha-Druk. 100 s. [in Ukrainian].
- Leonteva, O.T. (1984). Karl Orf [Carl Orff]: monohrafiia. M.: Muzyka, 334 s.
- Elementarne muzychne vykhovannia za systemoiu Karla Orfa [Elementary musical education according to the Karl Orff system] (1978). Sost. L.A. Barenboim. M.: Sov. Kompozytor. 369 s.
- Tiutiunnykova, T.E. (2003). Bachyty muzyky ta tantsiuvaty virshi ... Tvorche muzykuvannia, improvizatsiia ta zakony buttia [To see music and dance verses ... Creative music, improvisation and laws of being]. M.: Edytoryal URSS. 264 s.
- Hartmann, W., Haselbach B. (2019). The Principles of Orff Schulwerk. *The Orff Echo*, 52 (1), 8–1.
- Trofymchuk, O.I. (1993). Shkola kolektyvnoho muzykuvannia [School of collective music making]. Rivne: RDIK. 146 s. [in Ukrainian].
- Kuryshchuk, Ye.V., Kuryshcheva, L.K. (1994). Teoriia i praktyka muzychno-estetychnoho vykhovannia za systemoiu K. Orfa [Theory and practice of musical and aesthetic education according to K. Orff's system]: navch. posibnyk. Kyiv: ISDO. Ch. I. 72 s. [in Ukrainian].
- Zavalko, K.B. (2010). Teoretychni aspekty vprovadzhenia metodyky elementarnoho muzykuvannia Karla Orfa v suchasnu pedahohichnu praktyku [Theoretical aspects of introducing the method of elementary music making by Karl Orff into modern pedagogical practice]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, 14: Teoriia i metodyka mystetskoi osvity. 10. S. 178–184 [in Ukrainian].
- Zavalko, K.V. (2022). Neiropedahohika: teoriia ta metodyka Orf-pidkhotu v muzychnomu navchanni [Neuropedagogy: theory and methodology of the Orff approach in music education]. *Innovatsiina pedahohika* (51). S. 80–85 [in Ukrainian].
- Zavalko, K.V., Fir, S.V. (2013). Osnovy orf-pedahohiky [Basics of Orff pedagogy]: navch.-metod. posib. Cherkasy: Cherkas. TsNP. 161 s. [in Ukrainian].
- Fir, S. (2016). Rozvyvaiemo harmoniinu osobystist iz rannoho viku [We develop a harmonious personality from an early age]. *Muzychnyi kerivnyk*. № 1. S. 14–19 [in Ukrainian].
- Fir, S. (2017). Shcho take emotsiinyi intelekt i yak yoho rozvyvaty na muzychnykh zaniattiakh? [What is emotional intelligence and how to develop it in music lessons?]. *Muzychnyi kerivnyk*. № 10. S. 20–25 [in Ukrainian].
- Fir, S. (2019). Orf-model na pisniu-hru "Pechu, pechu khlibchik" [Orff model for the game-song "I'm baking, I'm baking bread"]. *Muzychnyi kerivnyk*. № 2. S. 17–22 [in Ukrainian].
- Rezvanova, V. (2008). Tvorche muzykuvannia: vykorystannia samorobnykh instrumentiv u muzychnii diialnosti ditei za pryntsyparamy pedahohiky Karla Orfa [Creative music-making: the use of self-made instruments in children's musical activities according to the principles of Karl Orff's pedagogy]. *Palitra pedahoha*. № 3. S. 27–31 [in Ukrainian].
- Chulkova, N. (2008). Vsesvit muzychnykh zvukiv: vykorystannia systemy Karla Orfa na muzychnykh zaniattiakh [The universe of musical sounds: applying Karl Orff's system to musical concepts]. *Palitra pedahoha*. № 2. S. 18–24 [in Ukrainian].
- Shapoval, O. (2010). Uprovadzhenia kontseptsii "elementarnoho muzykuvannia" K. Orfa u systemu muzychnoho vykhovannia doshkilnykiv [Implementation of K. Orff's concept of "elementary music making" in the system of musical education of preschoolers]. *Vykhovatel-metodyst doshkilnoho zakladu: spetsializ. zhurn.* № 11. S. 57–66 [in Ukrainian].
- Sharaievska, I., Stepanenko, N. (2011). Movlennievi ta muzychno-rukhovi vpravy za systemoiu Karla Orfa [Speech and musical-motor exercises according to the system of Karl Orff]. *Muzychnyi kerivnyk*. № 3. S. 9–14 [in Ukrainian].
- Morozova, O. (2016). "Zymova fantaziia". Tematychno muzychne zaniattia z vykorystanniam metodyky Karla Orfa ["Winter fantasy". Thematic music class using the Karl Orff method]. *Muzychnyi kerivnyk*. № 1. S. 14–17 [in Ukrainian].

УДК 780.614.15

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-2>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-БАЯНІСТІВ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Димченко Станіслав Сергійович

професор кафедри народних інструментів

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-1636-9737

У статті розглянуто методичні та теоретичні питання, які продовжують дослідження різних аспектів розвитку баянної вітчизняної музики, питання ретельного вивчення художніх особливостей і стильових рис професійних творів для баяна, які визначаються в сучасному музикознавстві як відправні опуси у процесі професіоналізації й академізації галузі виконавського мистецтва. На основі аналізу фундаментальних робіт відомих учених-музикознавців і педагогів-музикантів сформульовані питання про специфічні особливості виконання текстологічних засобів музичної виразності (сучасних прийомів гри міхом), що є важливим критерієм визнання рівня музичної зрілості виконавця, його професійної майстерності, а також рівня його сформованості як майбутнього викладача фахових дисциплін. У результаті проведеного дослідження шляхом аналізу сучасної наукової, монографічної літератури здійснено спробу вивчити та розкрити специфічні особливості виконання на баяні сучасних прийомів міхової гри: тремоло. Проаналізовано чинники, що стимулювали та засвідчили новий етап у розвитку виконавської майстерності баяніста.

Ключові слова: міхові прийоми гри, тремоло міхом, баянне виконавство, баянна музика, українські композитори.

DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL QUALITIES OF BAIANIST STUDENTS USING TEXTOLOGICAL MEANS OF MUSICAL EXPRESSION

Stanislav Dymchenko

Rivne State University of the Humanities

The article is devoted to the review and systematization of the most common fur playing techniques, common in modern button accordions art. We consider the specifics of their execution, are examples of art embodiment of these techniques on samples of music. Proposed classification fur bellows techniques in accordance with the basic types and varieties.

Bellows shake – taking game using periodic changes bellows on one sound or tune that runs multi-directional movements bellows in a slow, moderate or fast pace. Traditionally, the reception bellows tremolo is performed by the movement of the left half a length, i.e. the left hand. Although in recent years increasingly using technology tremolando and right hand. This technique is offered in the episodes with long-term bellows tremolo for the purpose of reasonable distribution of muscular work required for its execution, between both hands.

Rarely used execution even start groups on compression bellows (so-called reverse tremolo). In turn, the game three share (training) structures by conventional tremolo provides for the execution of the first share of each group in turn in different directions of movement of the bellows, i.e. resinate compress. The conventional tremolo bellows has gained the most widespread application as the original bayan left in the modern practice of composition and genre of arrangements and transcriptions for accordion instrumental and orchestral music.

Conventional bellows shake – perform sequential multi-directional movement of the bellows hold with fingers pressed keys. Thus, the beginning sound of the two paired groups will always be in open bellows.

Combined bellows shake deducts fingers on the keys only in the middle of the group and removing them only at the moment of switching, movement bellows at first the fate of each new group is in the direction of the last fate of the previous group. That is, it combines the versatility of movement bellows with unidirectionality.

Asymmetric normal bellows shake – performing groups with heterogeneous metric (dicots and triple) by taking regular bellows shake. In this case, the multidirectional alternating movement bellows coincides with the accent beats asymmetrical metric groups.

Asymmetric combined bellows shake – fulfillment by way of a combined shake chain groups with heterogeneous metric. Synthesized bellows shake is a combination of tremoulinas movement of the elements of normal and combined bellows shake.

Arrhythmic or wearable bellows shake – performance reception howoge bellows shake sound of the cascade without regular metrorhythmical organization. Most often it is free expedited and free slow motion, undulating aleatoric build. Bellows flams – performance short forslag (mostly chord textures) receiving bellows shake.

Key words: bellows techniques of playing, bellows shake button accordions performance, button accordions music, Ukrainian composers.

Постановка проблеми. Українська школа гри на баяні посідає нині одне із провідних місць у світі. Ми маємо не тільки чудові виконавські та педагогічні кадри, але й значні науково-методичні розробки в найрізноманітніших сферах баянного мистецтва, які необхідні в підготовці та вихованні молодих музикантів.

Одна із причин зростання рівня виконавства на баяні – поява в концертному та навчальному репертуарах нових оригінальних творів, які значно розширили виражальні та технічні можливості музикантів.

Щодо цього прикметною є думка Вл. Князева: «У процесі опанування нового репертуару створювались умови для використання специфічних інструментальних засобів (переосмислення штрихів, регістрів, педалі тощо). Ця тенденція, зокрема, виявилась у різноманітних підходах до проблеми звуковидобування, систематизації штрихової техніки» (Князев, 2011, с. 75).

Перенесення низки прийомів гри з одного інструмента на інший становило вагомий чинник збагачення виконавських можливостей баяна. Значний внесок у введення до виконавського обігу баяністів штрихових принципів інших інструментів належить М. Гелісу. У результаті успішного втілення такого принципу значно збільшився обсяг прийомів звуковидобування, збагатилась звукова палітра інструмента, зросли музично-художні можливості виконання. Пізніше ці ідеї отримали розвиток у працях його учнів і послідовників: І. Алексеєва, М. Давидова, М. Коцюби, О. Панькова й інших.

Автор статті не обмежується лише теоретичними пошуками, а й широко використовує результати практичних експериментів.

Сподіваємося, що матеріал статті сприятиме опануванню спеціальної термінології українською мовою.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. Теоретичні роботи, присвячені вивченню техніки виконання сучасних прийомів гри міхом, з'явилися порівняно недавно. За спостереженням І. Єргієва, міхове тремоло, тобто віртуозне репетиційне дроблення витриманого тону, у професійній баянній сфері набуває значення специфічного баянного штриха. У сучасній методичній літературі більшість міхових прийомів досить описані (праці М. Давидова, Ф. Ліпса, В. Семенова й інших). А. Сташевський у своїх роботах формулює власне розуміння міхового тремоло.

Попри це, у вітчизняному музикознавстві поки що немає робіт з повної та ретельної характеристики та систематизації всіх різновидів цих специфічних способів гри.

Метою статті є здійснення аналітичного огляду та класифікації виконавських міхових прийомів у баянному мистецтві, а також висвітлення їх через зразки композиторської творчості сучасних українських авторів.

Виклад основного матеріалу. За багаторічну історію формування та розвитку виконавського мистецтва виникло та розроблялось багато підходів до вдосконалення техніки виконання сучасних прийомів гри міхом.

Міхова камера має розташовуватись на лівому стегні, тільки в такому положенні лівий напівкорпус баяна може рухатися без перешкод, вільно. Гриф баяна має спиратись на праве стегно, чим забезпечує стійкість інструмента під час руху міха на стискування. Необхідно ретельно відрегулювати два надплечні ремені, якщо вони будуть надто довгі, виконувати сучасні прийоми гри міхом буде складно через зайве розгойдування інструмента.

Під час роботи міхом баяніст повинен відчувати три основні точки опори лівої руки (рис. 1).

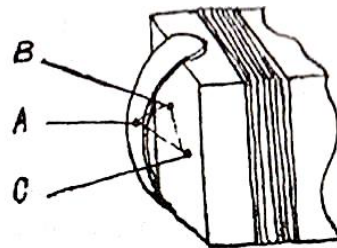


Рис. 1. Точки опори лівої руки баяніста під час зіткнення: А – точка зіткнення лівого робочого ремня з передпліччям у зап'ястній частині руки; В – точка зіткнення долонних м'язів з переднім краєм кришки лівого корпусу; С – точка зіткнення передпліччя (ліктьової частини) із заднім краєм кришки лівого півкорпусу баяна

Для доброго відчуття цих точок під час гри довжина лівого робочого ремня не повинна бути великою. Інакше під час виконання розтискування ліва рука втратить контакт із кришкою лівого напівкорпусу баяна в точці В (див. рис. 1), під час виконання стискування – з ремнем у точці

А. У результаті баяніст не зможе досягнути рівності звучання під час зміни напрямку руху міха. Окрім того, у процесі виконання розтискування в партії лівої руки музиканту доведеться вигинати кисть, що негативно відобразиться на розкутості ігрового апарату.

Узагалі, лівий робочий ремінь повинен бути відрегульований таким чином, щоб рука під час виконання рухів не втрачала контакту з лівим напівкорпусом баяна та водночас могла вільно пересуватися вздовж клавіатури. Деякі виконавці, які несвідомо піднімають лікоть лівої руки, втрачають важливу опору в точці С (див. рис. 1).

Руку в такому разі доводиться тримати у всякому положенні, що потребує зайвих фізичних зусиль. Саме опора в точці С допомагає баяністу досягнути більшої природності у веденні та зміні міха та відчутті відносно розкутості в рухах лівої руки. Усе це особливо важливо мати на увазі, якщо врахувати, як було вже сказано, що ліва рука під час гри на баяні виконує одразу дві функції: ведення міха та роботу пальців на клавіатурі.

Отже, тремоло міхом – це прийом гри з використанням періодичної зміни міха на одному звуці чи співзвуччі (Шишин, 1991, с. 1), який виконується різноспрямованими рухами міха в повільному, помірному чи швидкому темпі (Алексеев, 1960, с. 33). Традиційно прийом міхового тремоло виконується рухом лівого півкорпусу, тобто лівою рукою. Хоча останнім часом поширюється техніка тремоловання й правою рукою. Такий прийом пропонують в епізодах із довготривалим міховим тремоло з метою раціонального розподілення м'язової роботи, необхідної для його виконання, між обома руками. Техніка міхового тремоло з використанням руху правого півкорпусу (і правої руки) описана В. Шишиним (Шишин, 1991, с. 3).

Найбільш поширеними видами міхового тремоло, що використовуються в сучасній баянній літературі, є звичайне (дводольне та тридольне) та комбіноване (дводольне та тридольне) тремоло міхом. Водночас варто відзначити появу нових різновидів і модифікацій цього прийому, заснованих на поєднанні окремих елементів звичайного та комбінованого тремоло.

Починати озвучування прийому тремоло міхом краще за все на витриманому звуці або акорді, попередньо натиснувши його на правій клавіатурі баяна. Спочатку варто робити невеликі зупинки між основними ланками тремоло, тобто після кожного стискування, стежити за однаковою тривалістю звучання доль на розтискування та стискування, добре відчуваючи всі три стадії руху лівої руки. Щоб на цьому краще зосередити свою увагу під час зупинок, не варто знімати пальці із клавіатури. Чітке відчуття точки удару (друга стадія руху передпліччя лівої руки) є не що інше, як виконавчий міховий акцент, який буде виконува-

тися в даному випадку, на кожне розтискування міха (приклад 1).



Приклад 1

Поступово можна переходити до виконання безперервного циклу, але обов'язково у спокійному темпі, добре контролюючи чергування міхових акцентів і ретельно стежити за ритмічним звучанням доль (приклад 2).



Приклад 2

Відразу необхідно згадати про праву руку, робота якої зводиться, по суті, до того, щоб якомога вільніше та раціонально виконувати всі рухи. У даній вправі після взяття акорду пальці не повинні тиснути на клавіші, а лише вільно їх тримати.

Зі збільшенням темпу виконання міхового акценту на кожне розтискування стає неможливим, оскільки м'язи лівої руки не встигають розслабитися. Отже, чим швидший темп, тим більшою повинна бути відстань між міховими акцентами – опорними долями (приклад 3).



Приклад 3

Рухи лівої руки після виконання міхового акценту повинні використовуватися вже за інерцією, причому в кожній наступній ланці (розтискування – стискування) необхідно відчувати ті ж самі три стадії руху: падіння, точку удару, відскок. З тією лише різницею, що чим далі від основної опорної долі, тим менша амплітуда рухів передпліччя, тобто менше падіння, слабкіша точка удару, отже, і менший відскок. У виконавця повинне бути таке м'язове відчуття в лівій руці, немов би він після виконання міхового акценту робить поступове димінундо. Різниця в динаміці звучання всіх доль водночас настільки незначна, що за виконання прийому у швидкому темпі вона практично не буде відчуватися (приклад 4).



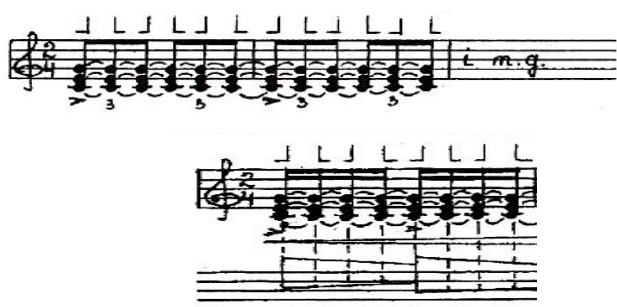
Приклад 4

3 метою закріплення цих навичок нижче пропонуються вправи, які треба виконувати в середніх, а потім і швидких темпах, але не в повільних, оскільки важко буде підтримувати інерційні рухи лівої руки (приклад 5).



Приклад 5

Як вправу можна пограти тремоло міхом із п'єс А. Білошицького. Соната (1 частина), Партита № 2, № 3. Аналогічні вправи і тут, і далі виконавцю неважко придумати самому. Чим більш розмаїтими вони будуть, тим швидше та ґрунтовніше будуть засвоєні міхові прийоми. Під час виконання різних групувань тремоловання міховий акцент варто виконувати на ту долю, яка водночас збігається з початком групування та рухом передпліччя вниз, тобто розтискуванням (приклад 6).



Приклад 6

Це необхідно врахувати, наприклад, у виконанні «Речитативу і арії Фігаро» Дж. Россіні (переклад А. Дмитрієва).

Вищенаведені вправи корисно пограти в різній динаміці. Баяністу також необхідно навчитися виконувати прийом тремоло міхом на кресендо та димінуендо. Принцип їх виконання такий: зі збільшенням динаміки звучання має підвищуватись інтенсивність виконання міхового акценту, і навпаки. Рухи передпліччя лівої руки між міховими акцентами повинні бути такими ж, як і за рівної динаміки звучання, тобто інерційними. Отже, кресендо та димінуендо повинні виконуватись за допомогою «ступеневої» динаміки (приклад 7).



Приклад 7

Отже, тривале тремоловання на баяні на форте без спеціального тренування стомлює. Спочатку

варто вправлятися в різкій зміні міха в повільному темпі, удосконалювати ритмічну точність і раптовість м'язових рефлексів на тлі цілковитого спокою. Паузи між поштовхами поступово мають збільшуватись, а імпульси загострюватись. Набута навичка природної м'язової пульсації дозволяє перейти до безперервного тремоловання.

Наступний етап опанування прийому – сполучення роботи міхом із пальцевою артикуляцією у правій руці. Починати потрібно з більш легкого (коли міхові акценти збігаються з пальцевою артикуляцією), а потім переходити до більш складного – їх незбігу (приклад 8).



Приклад 8

Під час виконання вправи треба точно брати акорди, потрапляти в загальний «пульс» рухів лівої руки та стежити за тим, щоб після натискання клавіш пальці миттєво розслаблялися. Під час гри акордової фактури баяністи часом притримують гриф першим пальцем. Це порушує ритмічність коливання рухів інструмента, отже, ускладнює роботу лівої руки. Тому під час гри акордової фактури найкраще винести перший палець на клавіатуру.

Один із найскладніших етапів опанування прийому є поєднання роботи міхом із пальцевою артикуляцією лівої руки, оскільки остання виконує тут водночас дві функції. Спочатку потрібно навчитися тремоловати витримані звуки й акорди, чітко відчувати водночас усі три стадії руху лівої руки (приклад 9).



Приклад 9

Після відпрацювання легких, вільних рухів можна переходити до гри мелодичних і акордових побудов, водночас стежити за раціональними та вільними рухами (приклад 10).



Приклад 10

У зв'язку з біфункційним характером роботи лівої руки баяністу необхідно враховувати таке:

1. Пальцева артикуляція лівої руки повинна базуватися на вільних розкутих рухах, інакше рефлекторний відскок виконати неможливо.

2. Усі мелодійні й акордові побудови треба виконувати економними рухами пальців і кисті, не змінювати водночас основних опорних точок передпліччя (А, В, С). Для цього необхідно ретельно підбирати відповідну аплікатуру.

3. Якщо необхідно виконати стрибок, то його варто виконати вільним киданням кисті, водночас точно потрапляючи в загальний «пульс» руху лівої руки. Тоді невелике зміщення опори передпліччя в точках А і В виконання прийому. Варто тільки простежити, щоб під час стрибка не зміщувалась опора передпліччя в точці С, оскільки може виникнути збій у роботі лівої руки.

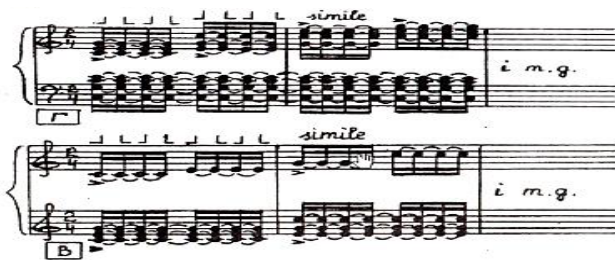
На баяні часто застосовується прийом комбінованого тремоловання.

Комбіноване тремоло міхом передбачає утримання пальців на клавішах лише в середині групи та зняття їх тільки в момент зміни груп, рух міха на першу долю кожної нової групи здійснюється в напрямі останньої долі попередньої групи, тобто комбінується різноспрямованість руху міха з односпрямованістю. Один із різновидів комбінованого тремоло – виконання двох долей міховим рухом в один бік без зняття пальців із клавіш – становить поєднання принципів міхового тремоло та пульсації (В. Зубицький, Концертна партита № 2, III ч.).

Рух ритмоодиниць реалізується поперемінно міхом і пальцями. Цим способом досягаються максимальна сила та чіткість атакуювання віртуозних акордових комплексів за динамічного напруження гармонічного тла. Звучання баяна в таких фрагментах асоціюється з могутніми каскадами акордів в оркестрових тутті.

Максимальна сила, могутність і швидкість темпу тут мають бути досягнуті економними, доцільними та легкими рухами за мінімально можливої витрати м'язової енергії.

Отже, особливу складність являє собою сполучення роботи міха з пальцевою артикуляцією обох рук. Починати опановувати цей етап у розумінні прийому тремоло міхом варто лише після доброго закріплення всього попереднього матеріалу. З'єднання краще починати із тремоловання витриманих акордів з подальшим ускладненням завдання (приклад 11).



Приклад 11

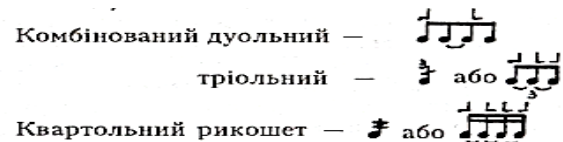
Як відомо, творчі експерименти А. Сташевського (Сташевський, 2013, 328 с.; Сташевський, 2015, с. 108–112) із прийомом міхового тремоло привели до появи й упровадження в композиторсько-виконавську практику нових різновидів цього способу гри, серед яких варто назвати такі: асиметричне звичайне тремоло, асиметричне комбіноване тремоло, синтезоване тремоло, аритмічне тремоло, міхові форшлагги.

Асиметричне звичайне тремоло – виконання груп із різнорідною метрикою (дводольних і тридольних) прийомом звичайного тремоло. У цьому разі різноспрямоване чергування руху міха збігається з акцентуацією сильних долей несиметричних за метрикою груп.

Асиметричне комбіноване тремоло – виконання способом комбінованого тремоло ланцюжка груп із різнорідною метрикою. Синтезоване тремоло – поєднання у тремоловальному русі елементів звичайного та комбінованого тремоло. Так, у Концерті для баяна з оркестром А. Сташевського спостерігаємо фрагмент, у якому дуольні групи виконуються звичайним прийомом тремоло, а тріольні, що йдуть за ними, комбінованим. Існують також зворотні варіанти синтезованого тремоло. *Аритмічне, або вільно-ритмізоване тремоловання* – виконання прийомом міхового тремоло звукового каскаду без регулярної метроритмічної організації. Найчастіше це вільноприскорені та вільноуповільнені міхові рухи, хвилеподібні алеаторичні побудови. Міхові форшлагги – виконання коротких форшлагів (переважно акордової фактури) прийомом міхового тремоло.

Інтерес викликають роботи О. Крупіна (Крупин, 1985, с. 23–34; Крупин, 1987, с. 104–112), у яких згадуються сучасні прийоми гри міхом, а саме, вони розділені (залежно від засобів, використаних для утворення ритмічного малюнку), на два типи: міховий і міхово-пальцевий (комбінований). До першого типу відносять тремоло міхом, тріольний рикошет.

До другого – комбінований дуольний, тріольний, квартольний рикошет (приклад 12).



Приклад 12

Такий поділ точніше характеризує специфіку виконання прийому та дозволяє уникнути плутанини в назві таких прийомів, як тремоло тріолями та комбінований тріольний (приклад 13), оскільки останні часто називають «тріолі міхом», що мало чим відрізняється від «тремоловання тріолями».



Приклад 13

Спочатку розглянемо технологію виконання комбінованих прийомів – дуольного та тріольного. Відразу варто сказати, що напрям руху лівої руки в них не вниз – угору, а вліво – управо, як за звичайного міховедення. Це пов'язано з тим, що на один рух міха найчастіше припадає звучання одразу двох доль, що вимагає великої тривалості розтискування та стискування. Рух передпліччя лівої руки вниз – угору розрахований на коротке розтискування та стискування міха, тому в даному разі не підходить.

Для баяніста, який опанував прийом тремоло міхом, комбінований дуольний не складний. Головне – розібратися в роботі міха та пальців, акценти яких мають рівномірно чергуватись.

Отже, широкий набір різноманітних оригінальних прийомів гри міхом, що з успіхом використовуються в сучасній виконавській і композиторській сферах баянної творчості, являє собою яскравий і колоритний темброво-сонорний комплекс, який своїм самобутнім звучанням значно збагачує систему виражальних засобів сучасного баянного мовлення.

Висновки. Підсумовуючи, виділимо основні моменти, на які повинен звернути увагу баяніст, який опановує сучасні прийоми гри міхом:

1. Перш ніж узятись за розучування сучасних прийомів гри міхом, необхідно ретельно вивчити питання постановки.

2. Особливу увагу приділити положенню та роботі лівої руки, яка несе основне навантаження під час виконання міхових прийомів.

3. Напрямок руху лівої руки у тремолованні – униз – угору, у комбінованих прийомах – уліво – управо.

4. Досягти автоматизму у виконанні трьох стадій руху лівої руки: падіння, точки удару, відскоку.

5. Уміти використовувати потенційну енергію лівого напівкорпусу баяна та лівої руки під час формування руху міха на розтискування.

6. Навчитися підтримувати під час виконання прийомів коливальні рухи інструмента.

7. Стежити за тим, щоб рухи рук і пальців були економними та вільними, оскільки особливість прийомів прямого та комбінованого тремоловання полягає в тому, що за активного атакування зберігається повнота тривалостей ритмоодиниць, звучання не втрачає загального акустичного ореолу, педальності.

8. Навчитися приводити потрібні м'язи в робочий стан (м'язовий тонус) перед початком виконання прийому, а після закінчення – миттєво їх розслабляти.

9. У партіях обох рук варто уникати різких стрибків. Для цього необхідно підбирати відповідну аплікатуру.

10. Раціонально користуватися динамікою.

11. Обов'язково планувати зміну міха в розучуваних творах, щоб перед початком виконання сучасних прийомів гри міхом він був у зручному для виконавця положенні.

12. Не форсувати розучування прийомів. Переходити до нового матеріалу варто тільки після закріплення попереднього.

Перспективою подальших досліджень означеної проблеми є вивчення синтезу музикознавчих, теоретичних узагальнень і практичних педагогічних напрацювань викладачів кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ з питань виконавської майстерності баяніста.

Література:

- Князев Вл. (2011). Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ: Місто НВ. 216 с.
- Єрґієв І. (2008). Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва: навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Одеса: Друкарський дім. 168 с.
- Шишин В. (1991). Специфічні прийоми гри на баяні: методична розробка. 23 с.
- Алексеев І. (1960). Методика викладання гри на баяні. М.: Музика. 156 с.
- Шташевський А. (2013). Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар. 328 с.
- Крупин А. (1985). О некоторых принципах освоения современных приемов меха баянистами. *Вопросы музыкальной педагогики*. Вып. 6. Сов. композитор. С. 23–34.
- Давидов М. (2006). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. Київ: Муз. Україна. 308 с.
- Липс Ф. (1985). Мистецтво гри на баяні. М.: Музика. 157 с.
- Семенов В. (2003). Сучасна школа гри на баяні. М.: Музика. 216 с.

References:

- Kniazev V. (2011). *Teoretychni osnovy vykonavskoi pidgotovki baiianisna-akordeonista* [Theoretical foundations of performance training of accordionist-accordionist]. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 216 s.
- Yerhiiev I. (2008). *Ukrainskyi "modern-baian" – fenomen svitovoho mystetstva* [Ukrainian "modern bayan" is a phenomenon of world art]: navch. posibnyk dlia vyshchkh muz. navch. zakladiv. Odessa: Drukarskyi dim. 168 s.

- Shishin V. (1991). Spetsificheskie priemy igry na baiane [Specific methods of playing the bayane]: metod. razrabotka. 23 s.
- Alekseev I. (1960). Metodika prepodovaniia igry na baiane [The method of teaching the bayane game]. M.: Muzyka. 156 s.
- Stashevskya A. (2013). Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnologii, instrumentalnyi styl: monografiia [Modern Ukrainian accordion music: means of expression, compositional technologies, instrumental style]. Iantar. 328 s.
- Krupin A. (1985). O nekotorykh printsipakh osvoyeniia sovremennykh priimov mekha baianistami [On some principles of mastering modern mecha techniques by accordionists]. *Voprosy muzikalnoi pedagogiki*. Vyp. 6. Sov. kompozitor. S. 23–34.
- Davydov N. (2006). Teoreticheskie osnovy formirovaniia ispolnitel'skogo masterstva baianista (akkordeonista) [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. K.: NMAU im. P.I. Chaikovskogo. 308 s.
- Lips F. (1985). Iskusstvo igry na baiane [The art of playing the bayane]. M.: Muzyka. 1985. 157 s.
- Semenov V. (2003). Sovremennaia shkola igry na baiane [The modern school of bayan playing]. M.: Muzyka. 216 s.
-

УДК 78:004.4'277.4.

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-3>

ВИКОРИСТАННЯ КОНВОЛЮЦІЙНИХ РЕВЕРБЕРАТОРІВ У СУЧАСНІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРІ

Єгоров Володимир Сергійович

магістрант кафедри естрадної музики

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0006-7709-3913

e-mail: explorabbit@gmail.com

У запропонованій статті розглядається технологія конволюційних ревербераторів і їх застосування в сучасній звукоорежисурі. Основою конволюційних ревербераторів є математичний метод, який дозволяє емулювати реверберацію приміщень, акустичні властивості яких були виміряні та записані у вигляді імпульсних характеристик. Охарактеризовано принципи роботи конволюційних ревербераторів, їх генезу, сфери застосування та переваги порівняно зі звичайними ревербераторами. Детально розглядається використання цих процесорів у різних галузях, як-от музична та кінопромисловість, аудіовізуальні ігри, розважальні заклади. Також аналізуються потенційні перспективи використання цієї технології в майбутньому. Надається детальний огляд конволюційних ревербераторів, що може допомогти звукоорежисерам і аудіоінженерам зрозуміти, як правильно використовувати цю технологію для створення враження простору та реалістичного звучання. У статті досліджені основні принципи роботи конволюційних ревербераторів, включаючи їх математичну теорію та засновані на цій теорії алгоритми. Окрім того, розглянуті практичні аспекти використання конволюційних ревербераторів, включаючи підготовку й обробку імпульсних характеристик приміщень, вибір правильних параметрів для досягнення бажаного звучання, техніки створення реалістичного віртуального простору.

Ключові слова: *аудіотехнології, студійна робота, обробка аудіосигналів, цифрові звукові ефекти, цифрова обробка звуку.*

CONVOLUTION REVERBERATORS IN MODERN SOUND ENGINEERING

Volodymyr Yehorov

Rivne State University of the Humanities

Sound engineering is an extremely important component of the music and film industry, as well as any other industry related to audio. One of the most important aspects of sound engineering is creating the effect of the audience's presence in the room during sound playback. This is where convolution reverbs come to the rescue. In this scientific article, we thoroughly examine the technology of convolution reverbs and their application in modern sound engineering. The basis of convolution reverbs is a mathematical method that allows the emulation of the reverb of rooms whose acoustic properties have been measured and recorded in the form of impulse responses. The article will discuss the principles of operation of convolution reverbs, their history, areas of application, and advantages compared to conventional reverbs. Moreover, we will delve into the use of convolution reverbs in various industries such as music and film, audio-visual games, and entertainment venues. We will also explore potential future prospects for the use of this technology. The aim of this article is not only to provide a detailed overview of convolution reverbs, but also to help sound engineers and audio engineers understand how to use this technology correctly to create a sense of space and realistic sound. The article will investigate the basic principles of convolution reverbs, including their mathematical theory and algorithms based on this theory. Additionally, practical aspects of using convolution reverbs will be discussed, such as preparation and processing of impulse responses of rooms, selection of the appropriate parameters to achieve the desired sound, and techniques for creating a realistic virtual space. Overall, this article provides an overview of convolutional reverberators and their applications in modern sound engineering. It explores the mathematical theory and practical aspects of using convolutional reverberators to create a realistic sense of space and sound.

Key words: *audio technology, studio work, audio signal processing, digital sound effects, digital sound processing.*

Постановка проблеми. Точне відтворення природних акустичних властивостей різних середовищ є наявною проблемою для звукорежисерів через обмеження традиційних методів обробки звуку. Складні реверберації та відбиття, унікальні для кожного середовища, неможливо точно відтворити за допомогою цих методів, що може обмежити творчі можливості звукорежисерів і негативно вплинути на якість записів.

Щоб подолати ці обмеження, конволюційні ревербератори стали потужним рішенням. У цих новітніх ефектах обробки використовується математичний метод, відомий як згортка, для обробки записаного аудіосигналу з імпульсною характеристикою потрібної кімнати чи середовища. Ця імпульсна характеристика репрезентує акустичні властивості середовища в часовій сфері, описує, як звукові хвилі поведуться в цьому конкретному просторі. Конволюційні ревербератори можуть моделювати й емулювати ці акустичні властивості, включаючи час загасання, частотну характеристику й інші характеристики середовища. На додаток до широкого використання у звукотехніці, ці ревербератори знайшли застосування в архітектурній акустиці, акустичних дослідженнях і віртуальній реальності.

Важливість якості й ефективності звуку в цифрових медіа та створенні контенту робить конволюційні ревербератори ключовим інструментом для звукорежисерів і продюсерів. Забезпечуючи більшу точність записів і творчих проєктів, цей тип обробки може відкрити нові творчі можливості та підвищити загальну якість аудіоматеріалу.

Мета статті – дослідити конволюційні ревербератори, з'ясувати їхні переваги над звичайними процесорами ефектів щодо створення реалістичної звукової сцени.

Аналіз досліджень. Дослідження конволюційних ревербераторів здійснювались у країнах Заходу вже протягом декількох десятиліть. Це розглянуто в дослідженні “An Overview of Convolution Reverb” (автори Daniel Courville та Carl Shutoff із Berklee College of Music). У цій праці описано методи створення імпульсних відгуків (Impulse Response (далі – IR)), включаючи запис реальних приміщень і синтез штучних IR. Були досліджені різні алгоритми для обробки IR та їх оптимізація для роботи в реальному часі.

Дослідження в цій галузі осягають не тільки алгоритми й оптимізацію, але й розроблення апаратури для запису IR. Наприклад, у дослідженні “Measurement and analysis of a reverberation room with maximum volume of 5 m³” від Річарда Шреїера зі Швейцарської федеральної інституції технологій в Цюриху розглядається оптимізація мініатюрної камери звукової реверберації. Інші дослідження, як-от “Measurement of Room Impulse Responses using MLS Signals” від Jörgen Jansson і

David Griesinger зі Шведського інституту звуку та вібрацій, вивчали методіку вимірювання IR з використанням максимально довгих послідовностей максимальної довжини (MLS).

Також були досліджені інтерактивні конволюційні реверберації. У роботі “Real-Time Convolution of Head-Related Transfer Functions” автора Sascha Spors із Технічного університету (м. Берлін) описується інтерактивна реверберація, яка враховує особливості форми вуха та голови слухача. Компанія “Waves Audio” також випустила VST плагін IR-Live, який дозволяє застосовувати інтерактивну конволюцію для створення реалістичних звукових ефектів у реальному часі. Дослідження також проводилися в університеті Іллінойсу, де було розроблено інтерактивну систему конволюційної реверберації для використання в ігровій індустрії.

Щодо оптимізації та якості конволюційних реверберацій, компанія “Universal Audio” досліджувала використання різних алгоритмів і оптимізацію обчислень для поліпшення якості звуку й ефективності роботи плагінів. Університет Стенфорда також проводив дослідження з оптимізації конволюційних реверберацій і їх застосування в аудіоіндустрії. Окрім того, дослідження проводилися в компанії “Waves Audio”, де було розроблено апаратну збірку IR-1, яка дозволяє зберігати та застосовувати великі банки IR у реальному часі. Університет Макгілла проводив дослідження з використанням штучного інтелекту для автоматичної генерації конволюційних IR.

Загалом, дослідження в галузі конволюційних реверберацій проводилися в багатьох університетах і компаніях у західних країнах світу, досліджувалися різні аспекти, зокрема і створення IR, якість, оптимізація, апаратура для запису, алгоритми й інтерактивність. Усе це говорить про чисельну наявність матеріалу, які є підґрунтям для використання конволюційних ревербераторів у багатьох ситуаціях, які можуть виникнути в сучасній звукорежисурі.

Виклад основного матеріалу. Генеза конволюційних реверберацій у музичному виробництві починається з кінця 1990-х рр., коли Sony випустила перший у реальному часі конволюційний процесор DRE S777 (Brown, 2020). Ця технологія була значним поліпшенням порівняно з ранішніми процесорами цифрової реверберації, які базувалися на кількох затримках звуку зворотного зв'язку та не забезпечували таких реалістичних результатів, як конволюційна реверберація. Вона швидко набула популярності в музичній індустрії, багато компаній почали розробляти свої власні плагіни з конволюційною реверберацією. Один із найпопулярніших плагінів початку XXI ст. – плагін Altiverb, який був розроблений компанією “Audio Ease” і випущений у 2001 р. Altiverb

містить велику бібліотеку імпульсних відгуків з реальних просторів, як-от концертні зали, катедри та студії звукозапису.

З розвитком технологій покращились якість і ефективність обробки конволюційної реверберації. Нині DSP-базовані конволюційні процесори можуть обробляти імпульси в реальному часі, що дозволяє використовувати конволюційну реверберацію як на концертах, так і у студії (Kantorik, 2014). Ці процесори стали невід’ємним інструментом для музичних продюсерів та інженерів, дозволяють їм відтворювати акустику реальних (записаних) просторів і створювати відчуття глибини та простору у своїх записах.

Основним елементом конволюційних ревербераторів є імпульсна відповідь (імпульсна характеристика) приміщення, яку можна отримати за допомогою запису короткого звукового імпульсу в цьому приміщенні та подальшого його аналізу. Отриману імпульсну відповідь можна використовувати для моделювання звукової характеристики цього приміщення (Kantorik, 2014). За допомогою імпульсної відповіді та принципу згортки сигналів конволюційний ревербератор може створювати реверберацію (затримку та поширення звуку у приміщенні) й луни, які є характерними для конкретного приміщення.

Загальна теорія конволюційних ревербераторів базується на математичних поняттях згортки сигналів, Фур’є-аналізу та частотній області звукового сигналу. Це дозволяє досягти високої реалістичності звукового ефекту шляхом симуляції природних відбивань звукових хвиль у приміщенні. Сигнал, що надходить від джерела звуку,

оброблюється за допомогою імпульсної відповіді приміщення (IR), яка зберігає інформацію про затримку й амплітуду звукових відбиттів від різних поверхонь приміщення (Young, 2020). У разі згортання сигналів один сигнал, який називається «імпульсною відповіддю», перемножується з іншим сигналом, який називається «вхідним сигналом», та після цього інтегрується. Цей імпульс згортається зі вхідним звуковим сигналом, що створює ілюзію присутності у приміщенні.

Є багато інших технічних деталей і математичних концепцій, які використовуються в роботі з конволюційними ревербераторами. Наприклад, важливим аспектом є вибір вікна для згортки, а також розмір згорткової матриці. Згорткова матриця та вікно – це внутрішні алгоритми, які використовуються під час згортання «сухого» сигналу з відповіддю ідеального ревербераційного середовища, щоб отримати сигнал реверберації. Вікно згортки використовується для зменшення артефактів, які можуть виникнути під час згортки. Розмір згорткової матриці має бути досить великим, щоб забезпечити точний результат, проте надто великий розмір може призвести до зайвого споживання ресурсів і затримок у часі обробки (Young, 2020).

Конволюційні реверберації дозволяють змодельовувати різні приміщення, створюючи враження, що звук був записаний у цьому конкретному просторі. Наприклад, для створення ефекту присутності великого залу можна використати конволюційний ревербератор з відповідним імпульсним відгуком. Аналогічно, для створення ефекту присутності в невеликому приміщенні можна

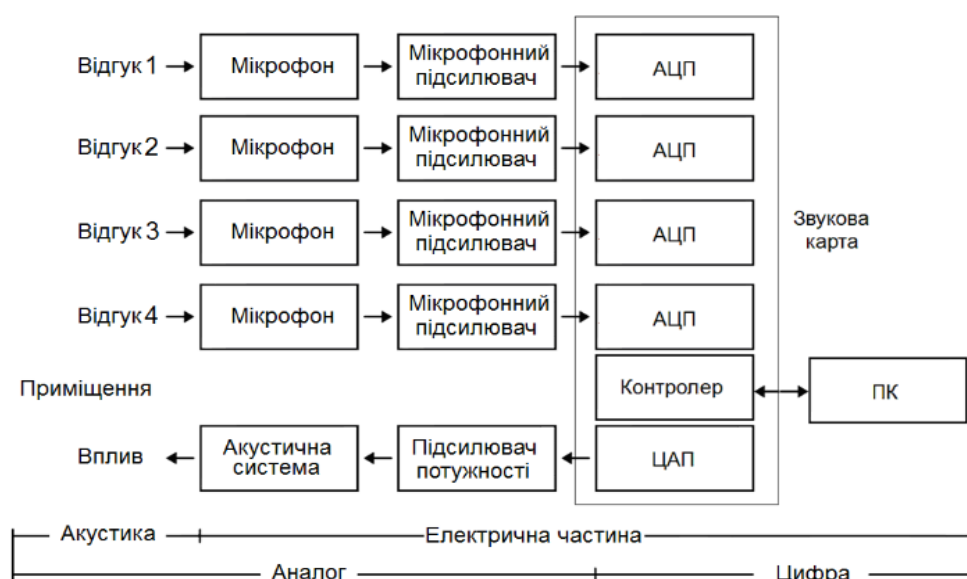


Рис. 1. Схема запису імпульсного відгуку (IR) для використання в конволюційному ревербераторі

використати інший імпульсний відгук (Kantorik, 2014). У запропонованій статті важливо згадати про технології VST та DAW, оскільки вони відіграють важливу роль застосування реверберацій у звукозаписі та звукорежисурі.

VST (Virtual Studio Technology) є стандартом для плагінів аудіопрограм, які дозволяють розширювати їхні можливості шляхом додавання нових ефектів, інструментів та інших функцій. Використання плагінів VST для конволюційних реверберацій дозволяє користувачеві з легкістю налаштовувати параметри ефектів і додавати їх до своїх проєктів у Digital Audio Workstation (далі – DAW). Digital Audio Workstation – це програмне забезпечення для запису, редагування та мікшування аудіоматеріалів. Використання DAW дозволяє музикантам і звукорежисерам створювати музику, налаштовувати звук і ефекти, додавати інструменти та плагіни, включаючи конволюційні реверберації. DAW забезпечує інтерфейс для налаштування та керування параметрами реверберації.

Кіно широко користується технологія конволюційної реверберації (Юдова-Романова, Стрельчук, Чубукова, 2019). Наприклад, у фільмах різного хронометражу для розширення та покращення звучання окремих сцен, які цього потребують за художнім задумом. В основному це вже робиться на стадії постпродакшну, після того, як аудіоматеріал для фільму вже було записано та змонтовано, що надає простору для ревізій, якщо буде така потреба.

У відеоіграх конволюційні реверберації використовуються для створення звукової атмосфери та забезпечення реалістичного звучання сцен у грі (Pohl, 2019). Вони можуть бути використані для моделювання акустичних характеристик різних середовищ, наприклад, джунглів, печер, міст, кімнат тощо. Також для створення ефектів звуку, як-от луна, затухання, звукові модифікації тощо. У віртуальній реальності, де користувач може інтерактивно взаємодіяти з віртуальним середовищем, конволюційні реверберації можуть допомогти у створенні більш імерсійного звукового досвіду. Вони можуть бути використані для моделювання акустичних властивостей різних об'єктів і середовищ, як-от стіни, двері, підлога, стелі тощо, щоб забезпечити більш реалістичне звучання та збільшити занурення.

Процесори можуть бути задіяні у створенні аудіовізуальних інсталяцій (Ужинський, 2012, с. 127–130), де звук і зображення поєднуються, щоб створити багатограний художній досвід. Наприклад, використані для створення звукового середовища, яке відтворює абстрактні або фантастичні місця, як-от космос, підводний світ, фантастичні ландшафти тощо.

Переваги конволюційних ревербераторів:

– висока точність: здатні відтворювати точний звук майже будь-якого приміщення, яке можна записати у вигляді імпульсної відповіді. Оскільки

вони базуються на реальних вимірах і зразках звуку з реальних приміщень;

– більш реалістичне звучання: дозволяють відтворити реальне звучання приміщень, тому що вони враховують всі аспекти акустики, включаючи розташування мікрофонів і динаміків, форму та розмір приміщення та його властивості;

– більш проста робота: не потребують обов'язкових додаткових налаштувань, оскільки вони вже містять інформацію про звук приміщення (Brown, 2020);

– місце для експериментів: замість імпульсної відповіді можна використовувати будь-які інші аудіофайли, які підходять для алгоритму згортки. Таким чином можна досягнути таких унікальних ефектів звукової виразності, які просто неможливі в інших ситуаціях (Deruty, 2013).

Недоліки конволюційних ревербераторів:

– одним з основних недоліків конволюційних ревербераторів є обмежена гнучкість у налаштуванні параметрів реверберації. Відтворення звуку за допомогою конволюції може забезпечити точне та реалістичне відтворення реверберації приміщення, але воно обмежує можливості налаштування деяких параметрів, як-от форма та час розгортання реверберації, що можуть бути важливими в музичному продукті або в інтерактивному досвіді;

– вимоги до обчислювальних ресурсів. Даний ефект обробки може бути вимогливим до обчислювальних ресурсів (Корякін, 2021). Чим більший файл імпульсної відповіді, тим більш потужним має бути обчислювальний пристрій для його обробки. Це може створити проблеми для використання конволюційних реверберацій у вбудованих системах або на слабких комп'ютерах за використання DAW;

– обмеженість відтворення ефекту реверберації. Хоча реверберації можуть точно відтворювати реверберацію певного приміщення, вони не можуть відтворити реверберацію, яка не була семплована у вигляді імпульсної відповіді. Наприклад, якщо користувач хоче емулювати реверберацію на відкритому просторі, конволюційний ревербератор не зможе точно відтворити цей ефект;

– залежність від якості IR: оскільки імпульсна відповідь є аудіозаписом, вона має такі самі потенційні проблеми, як і будь-який інший записаний аудіоматеріал. Неякісні IR, які містять шуми та спотворення, зроблені з порушенням технології запису, напряду впливають на якість реверберації при застосуванні таких імпульсних відповідей.

Перспективи розвитку в напрямі конволюційної реверберації. Конволюційні реверберації є невід'ємною частиною музичної та звукової продукції, їх застосування майже необмежене. Далі наведено деякі з перспектив застосування та розвитку таких ревербераторів:

– удосконалення якості обробки сигналу. З розвитком технологій DSP та високопродуктивних процесорів можна очікувати подальшого вдосконалення якості обробки сигналу в реальному часі, що забезпечує більш точне та реалістичне моделювання звукових просторів;

– використання у віртуальній реальності та ігровій індустрії. Конволюційні реверберації можуть бути використані для створення реалістичних звукових просторів у віртуальній реальності та в ігровій індустрії. Це може створити більш імерсійний досвід для гравців і користувачів;

– використання в обробці співочих голосів. Конволюційні реверберації можуть бути використані в обробці вокалу для створення більш реалістичного звучання. Це може бути корисним для озвучення фільмів і відеоігор, а також для покращення звуку на живих виступах;

– розвиток нових алгоритмів і програмних засобів. Розвиток нових алгоритмів і програмних засобів для обробки імпульсних відгуків.

Висновки. Протягом останніх двох десятиліть конволюційні реверберації стали невід’ємною частиною музичного виробництва й аудіоінженерії. Вони дають можливість відтворювати акустичні характеристики реальних просторів і створювати

враження простору та глибини в записах. Було проведено значну кількість досліджень щодо створення IR, якості, оптимізації, апаратури для запису та розширення можливостей застосування конволюційних реверберацій, включаючи роботу з інтерактивними медіа. Натепер у музичній індустрії є багато різних плагінів із конволюційними ревербераціями, що дозволяє аудіоінженерам використовувати їх на практиці в різних проєктах. З розвитком технологій також зростають якість і ефективність обробки звуку за допомогою конволюційних реверберацій, зокрема й завдяки використанню DSP-процесорів для обробки IR у реальному часі.

Перспективи подальших досліджень розвитку конволюційних реверберацій полягають у поліпшенні якості та швидкості обробки, розширенні бібліотек IR, використанні більш складних алгоритмів і методів машинного навчання для створення нових типів реверберацій та підвищення їхньої реалістичності, а також у розширенні можливостей застосування в інтерактивних технологіях. Загалом, конволюційні реверберації є важливим інструментом для створення професійної аудіопродукції та музики, їхнє значення тільки зростатиме з розвитком технологій та збільшенням вимог до якості звуку.

Література:

Корякін О. Теоретико-методичні засади використання штучної реверберації у сучасній звукорежисурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: науковий журнал. Київ: Міленіум, 2021. № 45. С. 291–297.

Ужинський М. Творче застосування процесорів ефектів у мистецькому просторі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*: збірник наукових праць. Харків: ХДАДМ, 2012. № 4. С. 127–130.

Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво»*. № 2 (1). 2019. С. 52–72.

Brown G.A. History of Reverb in Music Production by, iZotope Content Team May 1, 2020.

Deruty E. Creative Convolution: New Sounds From Impulse Responses. SOS, Sept. 2010. Web. Oct. 2013.

Kantorik S. Convolution reverb & impulse responses. Capstone Projects and Master’s Theses. 365, 2014.

Pohl I. et al. Spatial room acoustic visualization using virtual reality. Applied Sciences, 9 (18), 3823, 2019.

Young O. Creating a Convolution Reverberation Effect from Impulse Responses in Physical Spaces, 2020.

References:

Koriakin O. (2021). Teoretyko-metodychni zasady vykorystannia shtuchnoi reverberatsii u suchasni zvukorezhysuri [Theoretical and methodological principles of using artificial reverberation in modern sound engineering]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium, 291–297 [in Ukrainian].

Uzhynskiy M. (2012). Tvorche zastosuvannia protsesoriv efektiv u mystetskomu prostori [Creative use of effects processors in the artistic space]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv. Mys-tetstvovnavstvo. Arkhitektura: zb. nauk. prats*. Kharkiv: KhDADM, 127–130 [in Ukrainian].

Iudova-Romanova K., Strelchuk V., Chubukova Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director’s innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya “Stseni-chne mystetstvo”*. 2 (1). S. 52–72 [in Ukrainian].

Brown G. (2020). A History of Reverb in Music Production by, iZotope Content Team May 1.

Deruty E. (2013). Creative Convolution: New Sounds From Impulse Responses. SOS, Sept. 2010. Web. Oct.

Kantorik S. (2014). Convolution reverb & impulse responses. Capstone Projects and Masters Theses. 365.

Pohl I. et al. (2019). Spatial room acoustic visualization using virtual reality. Applied Sciences, 9 (18), 3823.

Young O. (2020). Creating a Convolution Reverberation Effect from Impulse Responses in Physical Spaces.

УДК [780.8:780.616.432]: 76.66:37.018.54:78
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-4>

ВИХОВАННЯ ПОЧАТКІВЦЯ-АКОМПАНІАТОРА У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

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

Маєвська Олександра Василівна

магістрантка кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0007-1172-4425
e-mail: vasulivna817@gmail.com

У статті розглянуто методичні підходи, що сприяють формуванню початкових акомпаніаторських навичок учнів класу фортепіано дитячої музичної школи. Автори доводять актуальність проблеми, посилаючись на Концепцію сучасної мистецької школи та Положення про мистецьку школу тощо. Уточнено: мистецька (музична) школа передбачає набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності. Акцентовано таке: сучасна музична школа має бути середовищем творчого розвитку особистості. Педагогічно ефективним для досягнення зазначеної мети є включення учня з перших днів навчання у творчі практики. Серед них важливе місце повинне посісти створення та виконання музичного супроводу.

Автори статті досліджують зміст та структуру поняття «акомпаніаторські навички». Для цього ними проаналізований історичний аспект проблеми. Зміст акомпаніаторської діяльності вивчається шляхом ретроспективного аналізу. Останній пояснює особливості зародження й еволюції зазначеного виду музичування.

Оскільки музичні вміння та навички зростають на ґрунті розвинених музичних здібностей, то зазначається: у цьому плані акомпаніатор виявляє високу музикальність, розвинені музичні слух, пам'ять, мислення, уяву, емоційність. До акомпаніаторських умінь і навичок віднесено якісне володіння фортепіано, уміння цілісно охопити образну сутність і форму твору, втілити задум автора. Акомпаніатор повинен швидко опановувати музичний текст, вільно читати з аркуша, диференціювати головне та другорядне тощо.

Поняття «початкові акомпаніаторські навички учня-піаніста» узагальнено довкола таких параметрів: виконавський, інтерпретаційний, імпровізаційний, читання з аркуша.

У процесі формування початкових акомпаніаторських навичок учня-піаніста передбачено дотримання такої етапності: орієнтовний, репродуктивний, імпровізаційний, інтерпретаційний, елементарно творчий і творчий етапи.

Ключові слова: акомпаніатор, акомпанемент, початкові акомпаніаторські навички, учень-піаніст.

EDUCATION OF THE BEGINNER-ACCOMPANICANT IN THE PIANO CLASS

Tetyana Kryzhanovska, Oleksandra Maievska

Rivne State University of the Humanities

The article discusses methodological approaches that contribute to the formation of initial accompaniment skills of piano students of a children's music school. The authors prove the relevance of the problem by referring to the Concept of a Modern Art School and the Regulations on Art Schools, etc. It is clarified that an art (music) school involves the acquisition of special artistic performance competencies by students in the process of active artistic activity. The following is emphasized: a modern music school should be an environment of creative development of the individual. To achieve this goal, it is pedagogically effective to involve students in creative practices from the first days of study. Among them, the creation and performance of musical accompaniment should take an important place.

The authors of the article explore the content and structure of the concept of "accompaniment skills". For this purpose, they analyze the historical aspect of the problem. The content of accompaniment activity

is studied through a retrospective analysis. The latter explains the peculiarities of the origin and evolution of this type of musicianship.

Since musical skills and abilities grow on the basis of developed musical abilities, it is noted that in this regard, the accompanist shows high musicality, developed musical ear, memory, thinking, imagination, and emotionality. Accompaniment skills include a good command of the piano, the ability to comprehensively grasp the figurative essence and form of a work, and to realize the author's intent. The accompanist must quickly master the musical text, read fluently from the sheet, differentiate between the main and secondary, etc.

The concept of "initial accompaniment skills of a piano student" is generalized around the following parameters: performance, interpretation, improvisation, and sight-reading.

In the process of forming the initial accompaniment skills of a piano student, the following stages are envisaged: indicative, reproductive, improvisational, interpretive, elementary creative and creative stages.

Key words: accompanist, accompaniment, initial accompaniment skills, piano student.

Постановка проблеми. У «Концепції сучасної мистецької школи» (2017 р.) зазначено: «Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність» (Концепція сучасної мистецької школи, 2017). Водночас у «Положенні про мистецьку школу» (2018 р.) відмічається, що вищеназвана мета може бути реалізована в художньо-естетичному та мистецькому напрямках. Перший напрям орієнтований на цілісний художньо-естетичний розвиток особистості, що передбачає активізацію та збагачення її творчих здібностей, набуття нею практичних навичок, опанування знань у сфері вітчизняної та світової культури та мистецтва (Положення про мистецьку школу, 2018). Мистецький напрям реалізації мети школи мистецтв має передпрофесійний зміст, що передбачає набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності (Положення про мистецьку школу, 2018). І в першому, і у другому випадках важливо, щоб сучасна музична школа стала середовищем творчого розвитку особистості. Педагогічно ефективним для досягнення зазначеної мети є включення учня з перших днів навчання у творчі практики, серед яких важливе місце посідає створення та виконання музичного супроводу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема формування акомпаніаторських умінь досить часто порушується в сучасних музично-педагогічних дослідженнях. Наприклад, науковці О. Негребецька, Є. Нікітська вивчають її мистецтвознавчі аспекти; М. Картавцева, Н. Крючков, А. Люблинський, З. Савельєва й інші обґрунтовують педагогічні основи акомпаніаторських студій; С. Глушкова, Г. Пужай, О. Скларов, І. Стотика й інші пропонують власний методичний досвід щодо освіти акомпаніатора. Зазначимо, що сучасна методика підготовки акомпаніатора (концертмейстера) орієнтована передусім на професійну освіту. Водночас аспект формування основ

і початкових навичок акомпанування в дитячій музичній школі (далі – ДМШ) розкритий нині мало (Л. Гричанюк, М. Зроль).

Метою запропонованої статті є накреслення методичних основ розвитку початкових акомпаніаторських навичок у класі фортепіано ДМШ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дисципліна «Музичний інструмент фортепіано» дитячої музичної школи орієнтована на розвиток в учнів компонентів музично-виконавської майстерності: теоретичного (визначається музичною грамотністю); технічного (характеризується точністю, швидкістю, пластичністю, пристосованістю й енергійністю виконання музично-ігрових рухів); художньо-комунікаційного (характеризується асоціативним мисленням і емоційним переживанням художніх образів, інтелектуально та почуттєво осмисленим інтерпретаторським відтворенням музичного твору) (Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано», 2021, с. 3).

Після завершення навчання випускник ДМШ повинен вміти користуватись здобутими знаннями, навичками, вміннями, тобто компетенціями в самостійній музичній виконавській діяльності. Серед цих умінь мають бути навички створення та виконання акомпанементу. Учений Ю. Юцевич дає таке визначення даному поняттю: «музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору» (Юцевич, 2003, с. 8). Акомпанемент виконується на фортепіано й інших інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром.

У Типовій навчальній програмі з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано» знаходимо таке: завданнями третього та четвертого року навчання є «<...> удосконалення навичок читання з листа, транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність, підбір акомпанементу (Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано», 2021, с. 12, 15). Результатами навчання серед інших є володіння навичкою транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність; підбір акомпанементу

з використанням головних ступенів ладу (Т, S, D) (Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано», 2021, с. 12, 15).

Розвиток навичок акомпанування є важливим завданням музичної освіти, оскільки, за словами дослідниці О. Негребецької, «акомпанування є спільним музикуванням, що являє собою один з важливих моментів у розвитку музиканта, який не можна упускати <...>. Окрім нових практичних навичок, ця форма роботи приносить велике емоційне задоволення, розширює рамки концертних виступів <...>» (Негребецька, 2017, с. 175). Переконані: розвивати акомпаніаторські навички потрібно в умовах не лише професійної музичної освіти, але й передпрофесійної.

Виконавець акомпанементу, тобто музикант, що акомпанує співцеві, декламатору, називається акомпаніатором (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 17). Часто діяльність акомпаніатора включає в себе не лише концертну роботу, а й дещо більше: знання специфіки та причини виникнення проблем у виконанні, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків. Акомпаніатор проводить з виконавцем заняття з поточного репертуару, бере участь у записі концертних номерів, виконує нові музичні твори з листа і транспонує нотний матеріал звичайної складності (Акомпаніатор. Вікіпедія). На нашу думку, термін «акомпаніатор» має сенс не лише у вищенаведеному професійному значенні. У вузькому значенні він означає вид музичної, зокрема музично-навчальної, діяльності, сутність якої полягає у виконанні (і навіть у створенні) супроводу до мелодій, окремих творів.

Цікавою, на нашу думку, є історична ретроспектива цього виду музичної діяльності. Існує чимало наукових гіпотез походження музичного мистецтва. За утилітарною версією музика, що виникла у праці, напевне, являла собою ритмічний супровід на ударному «інструменті» (стовбурі сухого дерева, великих кістках мамута). Такий супровід, імовірно, організовував колективну працю. Наслідувальна гіпотеза говорить, що музика виникла з копіювання звуків природи. Ці інтонації-копії (вокальні чи інструментальні) також виконували роль супроводу в різноманітних ритуалах, видах праці, зокрема в полюванні. Можемо припустити, що звукопластика (ляскання, плескання, тупання тощо) була своєрідним «акомпанементом» язичницьких обрядових дійств.

З історії Стародавнього світу відомо про музикантів, які супроводжували свій спів грою на різних інструментах. Так, у Давньому Єгипті інструментальна музика супроводжувала спів і танці, була важливою частиною культу, а її виконання – обов'язком жерців. Окрім акомпануючих струнних, духових і ударних інструментів, також практику-

валося супровід-плескання. У Давній Греції популярними супроводжувальними інструментами були ліра, кіфара. На них акомпанували декламації, театральним виставам, пантомімі, гімнастичним вправам тощо. Духові інструменти, як-от флейта (авлос), труба, супроводжували релігійні процесії, військові урочистості, похоронні церемонії. Їх використовували і під час свят і буденної колективної праці.

У часи Київської Русі при дворах князів виступали сказителі билин, що супроводжували співоповідь грою на гусях. Різноманітний музичний супровід на гудках, гусях, домрах, бубнах використовували мандрівні народні музиканти, співаки, акробати (Юцевич, 2003, с. 245), тобто синкретичні актори – скоморохи. Так звана «ратна» музика, що виконувалась духовими, ударними, струнними інструментами, супроводжувала ратні дії – військові навчання, походи, бої.

У Західній Європі першими професійними акомпаніаторами вважаються менестрелі – поети-музиканти, артисти, які заробляли співом і грою на музичних інструментах. Музичний супровід виконувався на струнних, пізніше – на клавішних інструментах.

Важливою фаховою особливістю акомпаніатора були імпровізаційні вміння, тобто здатність створювати музику під час її виконання. Як зазначає мистецтвознавець О. Негребецька, музиканти органісти, клавіристи «повинні були володіти даром імпровізації, бо акомпанемент не виписувався цілком, для запису його застосовували генерал-бас або цифрований бас» (Негребецька, 2017, с. 174]. Видатним імпровізаційним талантом славились композитори-поліфоністи XVII ст., серед яких І.С. Бах, Г.Ф. Гендель та інші. Нижче наводимо пораду майбутнім акомпаніаторам від К.Ф.Е. Баха – сина Й.С. Баха (відомого як Берлінський, або Гамбурзький Бах): «Чуйно акомпанувати означає йти назустріч деяким вільностям, які допускають інший раз виконавці головної партії. Останні мають звичай при прикрасах або варіюванні мелодії відступати від авторського тексту без особливої на те необхідності» (Алексеев, 1974, с. 40–41). Це відбувається коли вокаліст знає, «що його партнером є здібний акомпаніатор, і тому він може віддатися настрою з більшою свободою» (Алексеев, 1974, с. 40–41).

Із XVI–XVII ст. поступово на зміну поліфонічному стилю приходять гомофонний, тобто багатоголосний склад музики, у якому один із голосів є головним, а інші лише супроводжують, акомпанують йому (Юцевич, 2003, с. 56). Важливі два моменти у виразності гомофонної музики: особистісний вислів (мелодія) і обставини, що доповнюють такий вислів (супровід або акомпанемент)» (Люблинський, 1972, с. 16). Водночас із середини XVIII ст. імпровізований акомпанемент

почав витіснятися акомпанементом, що цілком випишувався композитором, так званим «облігатним» (від лат. *obligatus* – обов’язковий, неодмінний.). Саме такий вид акомпанементу розвинувся у творчості віденських класиків. Відтоді зростає роль акомпанементу як важливого чинника музичного образотворення, водночас набуває великого значення діяльність акомпаніатора.

Значимо, починаючи з XIX ст., активно розвивається такий жанр гомофонної музики, як солоспів, що передбачає розмаїття фортепіанного супроводу, адже останній виконує функцію доповнення, уточнення, відтінення і навіть творення поетичної образності. Саме тому XIX – поч. XX ст. – час діяльності видатних піаністів, акомпаніаторів, серед яких згадаємо постать М. Лисенка, що уславився як талановитий фортепіанний виконавець, ансамбліст, імпровізатор, акомпаніатор. Про його тонке відчуття вокаліста, уміння знайти й утримати вокально-інструментальний ансамбль, глибокі знання та цінні інтерпретаторські поради, рідкісне вміння читати з аркуша й інші важливі концертмейстерські навички згадують його сучасники О. Петляш-Барілотті, Д. Ревуцький, М. Литвиненко-Вольгемут. Наприклад, М. Рильський ділиться такими «клаптиками спогадів»: «Лисенко, справді, бездоганно читав ноти «з листа», що дано, як відомо, не всім, навіть професіональним піаністам» (Рильський, 1968, с. 666). «На камерних концертах, беручи участь в ансамблях <...> вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання <...> Таким він був і як акомпаніатор співцям» (Рильський, 1968, с. 670). Оскільки наша стаття присвячена пошуку ефективних методичних основ формування початкових (елементарних) акомпаніаторських навичок в учнів-піаністів дитячої музичної школи, то передусім проаналізуємо зміст базового поняття «акомпаніаторські навички й уміння». Як відомо, музичні вміння зростають на ґрунті розвинених музичних здібностей. У цьому плані акомпаніатор виявляє високу музичальність, розвинені музичні слух, пам’ять, мислення, уяву, емоційність. До акомпаніаторських умінь і навичок віднесемо якісне володіння фортепіано, уміння цілісно охопити образну сутність і форму твору, переконливо втілити задум автора. Акомпаніатор повинен швидко опанувати музичний текст, вільно читати з аркуша, диференціювати головне та другорядне. Також йому мають бути притаманні такі психологічні риси: емоційна стабільність, розвинута воля, здатність довести концертний виступ до кінця, швидкість і адекватність реагування на виконавські помилки тощо (Гречанюк). Узагальнено поняття «початкові акомпаніаторські навички учня піаніста» за чотирма головними параметрами, запропонованими акомпаніатором Л. Сапфіровою:

а) виконавський, що включає здатність цілісно осягнути художній зміст і технічний бік музичного твору;

б) інтерпретаційний, тобто індивідуальне розуміння музичного змісту та його втілення за допомогою таких елементів музичної мови, як: темп, динаміка, фразування, артикуляція тощо, за умови точного виконання авторського тексту;

в) імпровізаційний, який передбачає вміння щодо створення акомпанементу, вступу, програшу, завершення, фактурного урізноманітнення власного акомпанементу відповідно до образних змін;

г) читання з аркуша, тобто цілісне загалом виконання твору без його попереднього розбору (Сапфірова).

Працюючи у класі фортепіано, поряд із традиційним виконавським опануванням учнями музичних творів, практикуємо їх долучення до процесу акомпаніаторської діяльності: імпровізуємо різні варіанти супроводу, виконуємо авторські твори (зокрема, пісні) з акомпанементом, створюємо найпростіші варіанти супроводу до улюблених мелодій, систематично читаємо доступний музичний текст з аркуша. Передбачаємо дотримання такої етапності.

1. Орієнтовний. Учень співає або грає мелодію – учитель акомпанує. Така робота дозволяє створити орієнтири щодо акомпаніаторської діяльності, працювати над налагодженням ансамблю соліст – акомпаніатор.

2. Репродуктивний, коли учень повторює запропоновані вчителем моделі ритмічного чи інших видів супроводу, зокрема на дитячих музичних інструментах, за допомогою звукопластики, складо-вербальної ритмізації. Особливістю даного етапу є те, що музичний твір виконує вчитель, а учень – створений вчителем супровід. Наприклад, коли знайомимо учня з п’єсою А. Жилінського «Біля річки», ми пропонуємо йому уявити себе на березі водойми та прислухатись до звуків довкола. Діти «чують» дзижчання комашок, кумкання жабки, щебет пташки, сміх дітей, плюскання качечок тощо. Кожну групу слухових образів діти відтворюють у малюнках, перекладають на звукоімітаційні склади («зум», «ква», «тьох», «хі-хі, ха-ха», «хлюп» тощо), які декламують у ритмі мелодії п’єси. Така робота дозволяє цілісно уявити твір, опанувати його слухом, що налагоджує подальший слуховий самоконтроль. Окрім того, діти відразу осмислюють образний зміст п’єси, їх виконання стає більш емоційним.

3. Імпровізаційний, що передбачає безпосередню, незаплановану творчість. Наприклад, у роботі над п’єсою П. Берліна «Крокуючі поросята» учні за допомогою звучних жестів (кроки плескання) та дитячих барабанів створюють музичний супровід до п’єси, яку виконує вчитель чи товариш.

4. Інтерпретаційний. Учень виконує авторський супровід до популярних пісень. Зручними для учнів-піаністів з невеликим виконавським досвідом є пісні зі збірки «Зустрічаємо весну» С. Бакай і Т. Стороженко; пісні А. Філіпенка, Л. Горової й інших.

5. Елементарно творчий, коли створюється найпростіший супровід до мелодій дитячих пісень. У його основі I, IV, V ступенів звукоряду ладотональності. Для такої роботи зручними є мелодії народних пісень «Унадився журавель», «Женчикок-бренчикок», «Грицю, Грицю, до роботи» тощо.

6. Творчий. На цьому етапі створюється найпростіший акомпанемент (одноголосний, акордовий, арпеджований). Ми використовуємо мелодії дитячих пісень «Тракторець» (О. Шевченко), «Бублик» (сл. Г. Британа, муз. С. Мачайло), «Киця-Киця» (І. Білик) тощо.

Висновки. Отже, навчаючись у класі гри на фортепіано, учень опановує різноманітні за жанром, стилем музичні твори. Це формує його здатність до самостій-

ної виконавської діяльності поза дитячою музичною школою. Ураховуючи сучасну популярність серед молоді такого виду музикування, як акомпанування, стверджуємо необхідність розвитку початкових навичок акомпаніатора у класі гри на фортепіано. Щодо цього, то ефективною в роботі з учнем-піаністом вважаємо таку етапність: орієнтовний, репродуктивний, імпровізаційний, інтерпретаційний, елементарно творчий, власне творчий етапи. Зазначена послідовність залучення учня до акомпанаторської діяльності забезпечить реалізацію дидактичних принципів поступовості, руху від простого до складного, а також принципів мистецької освіти, зокрема цільової освітньої єдності, емоційної спрямованості, самовдосконалення, творчості тощо.

Перспективи подальших досліджень. Щодо подальшого наукового розроблення, то вважаємо перспективною проблему залучення до інструментальної навчальної творчості учнів-піаністів як таку, що дозволяє продовжити пошук ефективних шляхів удосконалення фортепіанної підготовки учнів дитячих музичних шкіл.

Література:

Концепція сучасної мистецької школи (2017). Наказ Міністерства культури України від 20 грудня 2017 р. № 1433. URL: https://dnipro rada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx (дата звернення: 31 січня 2023).

Положення про мистецьку школу (2018). Наказ Міністерства культури України від 9 серпня 2018 р. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text> (дата звернення: 31 січня 2023).

Юцевич Ю. (2003). Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 352 с.

Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2021. 21 с.

Негребецька О. (2017). Історія акомпанементу як виду музичної практики *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки»*. Вип. 157. С. 173–177.

Великий тлумачний словник сучасної української мови. (2005). уклад. і гол. ред. В. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун. 1728 с.

Акомпаніатор. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80> (дата звернення: 24 лютого 2023).

Алексеев А. (1974). Из истории фортепианной педагогики: [хрестоматия]. Київ: Музична Україна. 164 с.

Льблинский А. (1972). Теория та практика акомпанементу. Л.: Музика. 80 с.

Рильський М. (1968). Микола Лисенко (Клаптики споминів). *М.В. Лисенко у спогадах сучасників* / за ред. О. Лисенка, Р. Пилипчука. Київ: Музична Україна. С. 661 – 671.

Гречанюк Л. Фортепіано та музична творчість. URL: http://novovolynsk-cdut.edu kit.volyn.ua/viddily/hudozhnj-estetichnij_viddil/kerivnik_gurtka_vokaljna_grupa_akompaniator/ (дата звернення: 4 лютого 2023).

Сапфорова Л. Професійна майстерність акомпаніатора як запорука розвитку музичності вихованця. URL: <https://naurok.com.ua/vistup-profesiyna-maysternist-akompaniatora-yak-zaporuka-rozvitku-muzichnosti-vihovancya-92708.html> (дата звернення: 4 лютого 2023).

References:

Kontseptsiia suchasnoi mystetskoj shkoly (2017) [Concept of a Modern Art School]. Nakaz ministerstva kultury Ukrainy vid 20 hrudnia 2017 r. № 1433 [in Ukrainian].

Polozhennia pro mystetsku shkolu (2018) [Regulations on the art school]. Nakaz ministerstvakultury Ukrainy 9 serpnia 2018 roku № 686 [in Ukrainian].

Yutsevych Yu. (2003) Muzyka.Slovyk-dovidnyk. [Music. Reference dictionary]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 352 s. [in Ukrainian].

Typova navchalna prohrama (2021) [Typical training program] z navchalnoi dystsypliny “Muzychnyi instrument fortepiano” serednoho (bazovoho) pidrivnia pochatkovoї mystetskoї osvity z muzychnoho mystetstva pochatkovoho profesiinoho spriamuvannia, instrumentalni klasy. Kyiv, 2021. 21 s. [in Ukrainian].

Nehrebetska O. (2017) Istoriiia akkompanementa yak vydu muzychnoi praktyky [History of accompaniment as a form of musical practice]. Naukovi zapysky [Tsentralnoukrainskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]. Seriiia “Pedahohichni nauky”. Vyp. 157. S. 173–177. [in Ukrainian].

Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy. (2005) [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. ukklad. i hol. red. V. Busel. Kyiv; Irpin: Perun. 1728 s. [in Ukrainian].

Akompaniator [Accompanist]. Vikipediia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80>.

Alekseev A. (1974) Yz ystoryy fortepyannoi pedahohyky: khrestomatyia [From the History of Piano Pedagogy]. K.: Muzychna Ukrayna. 164 s.

Liublynskyi A. (1972) Teoryia y praktyka akkompanementa. [Theory and practice of accompaniment]. L.: Muzyka. 80 s.

Rylskyi M. (1968). Mykola Lysenko (Klapytyky spomyniv). M.V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv. [(Fragments of memories). M.V. Lysenko in the memories of contemporaries]. za red. O. Lysenka, R. Pylypchuka. K.: Muzychna Ukraina. S. 661–671 [in Ukrainian].

Hrechaniuk L. Fortepiano ta muzychna tvorchist [Piano and musical creativity]. URL: http://novovolynsk-cdut.edukit.volyn.ua/viddily/hudozhnjo-estetichnij_viddil/kerivnik_gurtka_vokaljna_grupa_akompaniator/ [in Ukrainian].

Sapfyrova L. Profesiina maisternist akompaniatora yak zaporuka rozvytku muzychnosti vykhovantsia [Professional skill of the accompanist as a guarantee of the development of musicality of the student]. URL: <https://naurok.com.ua/vistup-profesiyna-maisternist-akompaniatora-yak-zaporuka-rozvitku-muzichnosti-vihovancya-92708.html> [in Ukrainian].

УДК 37.015.31-053.6]:[37.018.54:78+780.614.13]

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-5>

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ-БАНДУРИСТІВ

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

Янкевич Марія Ігорівна

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

У статті досліджено методику реалізації педагогічного потенціалу бандурного виконавства у процесі музичного розвитку підлітків-бандуристів. Авторами уточнено зміст поняття «музичний розвиток учнів-бандуристів». В авторській інтерпретації музичний розвиток – це процес якісних змін, що відбуваються в музичному досвіді особистості, тобто в системі здобутих нею на практиці музичних компетенцій – здатностей самостійно використовувати засвоєні музичні знання та вміння.

З метою комплексного цілеспрямованого впливу у структурі розвитку учня-бандуриста виділено такі сфери: емоційну; слухового сприймання; ставлення; виконавську, а також пізнавальну. Структурування даної особистісної якості дозволить педагогу диференціювати завдання музичного розвитку особистості, зокрема й у напрямі збагачення емоційного досвіду, слухових вражень, музичних інтересів, а також знань, забезпечує цілісність розвивального процесу.

У центрі уваги дослідження – учні-бандуристи підліткового віку. Виділено низку провідних вікових психологічних передумов, що сприяють ефективності музичного розвитку підлітків, як-от: інтелектуалізація пізнавальних процесів, поява нових мотивів навчання, активізації потреби в самовираженні та самостійній творчості, інтенсифікація розвитку емоційної сфери, зокрема моральних, інтелектуальних і естетичних почуттів тощо.

На прикладі авторської практики доведено: у процесі навчання гри на бандурі підлітки отримують можливість доторкнутись до одного з найгероїчніших вітчизняних мистецтв – бандурництва. Доцільно підібрані методи педагогічного впливу, орієнтовані на музичний слух (слуховий аналіз музичної мови), інтелектуальну (пізнавальні бесіди), емоційну (незвична яскрава форма знайомства з музичними творами), ставлення (збагачення слухових музичних вражень, включення в оцінкову діяльність), практичну (різні види творчої діяльності) сфери, відповідаючи віковим потребам підлітка, сприяють його цілісному музичному розвитку.

Ключові слова: музичний розвиток, підліток, бандурне мистецтво.

METHODOLOGICAL ASPECTS OF MUSICAL DEVELOPMENT OF TEENAGE BANDURISTS

Tetyana Kryzhanovska, Maria Yankevich

Rivne State University of the Humanities

The article examines the method of realizing the pedagogical potential of bandura performance in the process of musical development teenage bandurists. The authors clarified the meaning of the concept “musical development of students bandurists”. In the author’s interpretation, musical development is a process of qualitative changes that occur in the musical experience of an individual, that is, in the system of musical competences acquired in practice, the ability to use the acquired musical knowledge and skills independently.

In order to have a comprehensive and purposeful influence in the structure of the musical development of a student bandurist, the following spheres are highlighted: emotional; auditory perception; attitudinal; executive as well as cognitive. The structuring of this personal quality will allow the teacher to differentiate the task of musical development of the personality, in particular in the direction of enriching emotional

experience, auditory impressions, musical interests and knowledge, and ensures the integrity of the developmental process.

The focus of the study is on teenager students bandurists. A number of leading age-related psychological prerequisites contributing to the effectiveness of the musical development of teenagers are identified, in particular: intellectualization of cognitive processes, emergence of new learning motives, activation of the need for self-expression and independent creativity, intensification of the development of the emotional sphere, in particular moral, intellectual and aesthetic feelings, etc.

Using the example of the author's practice, it is proven: in the process of learning to play the bandura, teenagers get the opportunity to touch one of the most heroic domestic arts bandur art. Appropriately selected methods of pedagogical influence, focused on musical hearing (auditory analysis of musical language), intellectual (cognitive conversations), emotional (unusual bright form of acquaintance with musical works), attitudinal (enrichment of auditory musical impressions and inclusion in evaluation activities), practical (various types of creative activity) spheres, meeting the age needs of the teenager, contribute to his holistic musical development.

Key words: *musical development, teenager, bandur art.*

Постановка проблеми. «Метою школи завжди має бути виховання гармонійної особистості, а не спеціаліста», – стверджував А. Ейнштейн. Така гармонійність передбачає єдність освіченості, вихованості, загального розвитку індивідуума. Тому процес освіти традиційно виконує такі функції: навчальну, виховну, розвивальну. Остання передбачає розвивальний вплив на особистість як на цілісну психічну систему. Водночас залежно від предмета навчання акцентуються окремі складові частини, наприклад особистісний музичний розвиток.

У Концепції сучасної мистецької школи зазначено: «Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність» (Концепція сучасної мистецької освіти, 2017).

Зазначена мета реалізується в таких напрямках: 1) художньо-естетичному, що забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань і набуття здобувачами практичних навичок, опанування знань у сфері вітчизняної та світової культури та мистецтва; 2) мистецькому, що забезпечує набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності (Положення про мистецьку школу, 2018). І в першому, і у другому випадках важливо, щоб сучасна музична школа стала середовищем музичного розвитку особистості.

Аналіз останніх досліджень. Проблема музичного розвитку особистості – одна з актуальних у сучасній музичній педагогіці. У її різноаспектному дослідженні значну роль відіграли напрацювання науковців Г. Падалки, Печерської, О. Ростовського, О. Рудницької та інших. Сучасні дослідники важливими структурними компонентами музичного розвитку особистості виділяють: сенсорну (Н. Ветлугіна, Б. Теплов), інтелектуальну (В. Черкасов), емоційну (О. Олексюк, С. Якимчук), практичну (В. Смородський, Л. Фрідман)

сфери свідомості особистості. З огляду на те, що вчитель-кобзар, учитель-бандурист нині – досить поширене явище, становлять інтерес методичні аспекти використання бандурництва в освітньому процесі (К. Вержановський, Т. Орлова, Г. Паненко, У. Танасійчук та інші). Водночас педагогічні можливості бандурного мистецтва та шляхи їх ефективної реалізації з метою цілісного музичного розвитку учнів ДМШ і нині потребують науково-методичних досліджень.

Метою статті є виявлення педагогічного потенціалу бандурного виконавства та накреслення шляхів його ефективної реалізації у процесі музичного розвитку підлітків-бандуристів.

Виклад матеріалу. Підлітковий вік – один із найскладніших життєвих періодів особистості. Про це говорять назви, які дали йому психологи: «перехідний», «критичний», «протестний», «кризовий» (М. Заброцький, Р. Павелків, Н. Токарева, А. Шамне й інші). Так, Л. Виготський і Д. Ельконін виділяють 3 кризи (11-ти, 13-ти, 15-ти років), типові для цього часу (Токарева, Шамне, 2017). Дослідник Г. Крайг характеризує його як період «бурі й натиску», «тектонічних зрушень і розломів емоційних площин душі» (Крайг, 2000, с. 600–601).

Крилатий американський вислів говорить: «Мати-природа дає нам дванадцять років, щоб ми любили своїх дітей, перш ніж вони стануть підлітками». Водночас це час усвідомлення школярами ролі знань у майбутньому житті, активізації розвитку розумових здібностей, зростання діапазону й об'єму обізнаності, підвищення її значення у сприйманні, мисленні, уявленні, мовленні, увазі, пам'яті учнів, тобто відбувається інтелектуалізація цих процесів. За свідченням М. Заброцького, підлітків вирізняє підвищена пізнавальна активність, розширення обсягу знань, зміна якості мислення, зокрема формування активного, самостійного, творчого мислення (Заброцький, 2002, с. 84). На думку Ю. Іванової, поява нових мотивів навчання дозволяє підлітку поринати в самостійну творчість. Активізується потреба в

самовираженні, у спілкуванні з однолітками, а також у творчості, як способі вираження свого внутрішнього світу (Іванова).

Л. Подоляк уважає, що в підлітковому віці відбувається інтенсивний розвиток емоційної сфери, що характеризується надзвичайною рухливістю. Це час розквіту моральних, інтелектуальних і естетичних почуттів. Водночас спостерігається перехід від ситуативного переживання краси явищ природи, мистецтва до стійких естетичних почуттів. Позитивні переживання переважно пов'язані із самореалізацією (Подоляк, 2006, с. 99). 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 наслідком систематичного виховання (Заброцький, 2002, с. 88). Поведінку підлітків виділяє активний розвиток вольових якостей – наполегливості, цілеспрямованості, уміння долати перешкоди та труднощі, які проявляються у процесі вирішення творчих завдань (Заброцький, 2002, с. 88).

Загалом підлітку властиві поступове формування навичок творчості в обраній сфері діяльності, відмова від наслідування та перехід до власної оригінальної творчості. У цьому віці відбувається фіксування, закріплення як особистісної характеристики дослідницької чи репродуктивної життєвої позиції дитини. Якщо перша передбачає досягнення високих результатів і на пізніших етапах життя, то друга – лімітує можливості творчого зростання особистості. Саме тому дуже важливим є позитивний педагогічний вплив на цілісний розвиток особистості підлітка. У нашому випадку йдеться про музичний розвиток дітей цього віку засобами бандурного виконавства.

З метою забезпечення цілеспрямованого ефективного педагогічного впливу визначимо зміст і структуру ключового поняття. Розвиток – «процес, унаслідок якого відбувається зміна якості чого-небудь, перехід від одного якісного стану до іншого, вищого» (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 1235); «ступінь освіченості, культурності, розумової, духовної зрілості» (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 1235).

За свідченням Д. Кирнарської, інтегрування людини в нове соціальне середовище, набуття нею соціальних якостей переводить це поняття в особистісний аспект. Особистісний розвиток здійснюється в різних напрямках, залежно від провідних чинників впливу. Так, під впливом музичного мистецтва відбувається музичний розвиток особистості. Це розвиток здібностей, інтелекту, професійної слухової свідомості (Кирнарская, 2003, с. 287) музичного реципієнта. Водночас це результат формування особистості дитини у про-

цесі активної музичної діяльності (Кирнарская, 2003, с. 287). Науковець І. Газіна (Газіна, 2015, с. 8) виділяє 4 сфери музичного розвитку особистості, які ми інтерпретуємо нижче:

- емоційна сфера, її виразом є емоційні реакції – емоції, почуття, настрої тощо;
- сфера слухового сприймання, її виразом є музично-слухові відчуття, прояви музичного слуху, музичне сприймання;
- ставленнєва сфера, що передбачає вияв зацікавленість, потреб, цінностей, смаку, ідеалу;
- виконавська сфера, яка виражається в діях, уміннях, навичках (у діапазоні від наслідування до самостійної інтерпретації та творчості).

Уважаємо, що на музичний розвиток впливає також наявність системи музичних знань, які є основою пізнавальних процесів, а також проявів творчості, світогляду, смаку тощо.

Отже, у нашому розумінні музичний розвиток – це процес якісних змін, що відбуваються в музичному досвіді особистості, а також у її слуховій, емоційній, ставленнєвій і виконавській сферах. Розглянемо окремі методичні особливості здійснення музичного розвитку засобами бандурного мистецтва.

Бандурне виконавське мистецтво – унікальне явище світової музичної культури. Воно зародилось у далекому минулому як кобзарство в умовах багатомісячної запеклої боротьби українців за власну незалежність. Кобзар (від *кобза* – різновид бандури) – український народний мандрівний співець-музикант (часто сліпий), який виконував свої пісні та думи в супроводі кобзи (бандури) (Юцевич, 2003, с. 118). Кобзарі – справжні національні патріоти, носії козацьких ідей, стали творцями цілого народно-епічного пласта, куди увійшли думи, історичні пісні, балади тощо. Складно переоцінити виховний вплив кобзарства на українське населення, адже кобзарі були не лише пропагандистами, але і часто виконували функцію педагога, навчали учнів-бандуристів. Тому заняття у класі бандури мають величезний освітній потенціал, зокрема, музично-розвивальний, виховний. Проілюструємо окремі особливості педагогічного керування музичним розвитком підлітка-бандуриста.

Приклад 1. Знайомство з п'єсою «Великодні дзвони» В. Павліковського (3 клас). Орієнтуючись на вищенаведену структуру музичного розвитку особистості, виділяємо такі орієнтири впливу на учня:

- музичні знання, які має засвоїти учень у процесі роботи над п'єсою;
- слухові відчуття учня у процесі сприймання твору;
- особиста емоційна реакція учня;
- наявність інтересу до твору;
- виконавська, зокрема і творча, діяльність учня.

Перед прослуховуванням п'єси у виконанні вчителя спілкуємось з учнем на тему: «Величкі асоціації»; сприймаємо різні варіанти святкових дзвонів. Далі пропонуємо послухати п'єсу для бандури, написану під враженнями від цього величного християнського свята.

Аналізуємо індивідуальні емоційні реакції та слухові враження. Створюємо емоційний рядок, у якому відтворюються емоції, збуджені музичним образом: величності, урочистості, радості тощо. Говорячи про слухові враження, учень відзначає гострі співзвуччя, різкі акценти, контрасти. Так відбувається осмислення зображальних можливостей інструмента, адже основою п'єси є імітація звучання дзвонів, як великих, так і малих, що виявляється у специфічному ритмі, гострих акцентах, дисонансних співзвуччях. Завдяки синкопованому ритму, яскравим гармоніям, насиченій хроматизмами мелодії твір звучить по-сучасному, чим привертає увагу й інтерес як педагогів, так і учнів.

Зацікавлення та творчу активність викликають завдання з імпровізування на бандурі звучання дзвонів на основі провідного ритмічного малюнку п'єси; створення власного поетичного рядка до окремих мелодичних фраз твору; вступу, що виконується на елементарних музичних інструментах (трикутнику, монозвукових дзвониках, металофоні тощо); підбір поезій для декламування на тлі музичного твору тощо. Такі прийоми роботи, які комплексно впливають на різні складники музичного розвитку підлітка, стимулюють інтерес до музичного твору та бажання його успішного опанування.

Приклад 2. Пропонуємо для учня 5 класу твір у перекладі для бандури Л. Марич “Nothing Else Matters” («Усе інше неважливо»). Це популярна рок-балада легендарної американської треш-метал-групи «Металіка» (1991 р.). Автори: гітарист-вокаліст Джеймс Хетфілд і барабанщик Ларс Ульріх.

Перший етап – зацікавлення музичним твором. Емоційне виконання створює загальне уявлення про твір, його художній образ, тому перше програвання важливе у створенні атмосфери уроку.

Аналізуємо емоційні реакції та слухові враження. Основна тема композиції досить динамічна й емоційно насичена, її супроводжують розкладені акорди. Беручи до уваги індивідуальні можливості учня, пропонуємо вокальну імпровізацію («малювання голосом»), що базується на використанні регістру, тембру, динаміки, особливостей звукоутворення і звуковедення. Стежимо за вимовою слова-образу, наприклад: образ Ночі – тихе звучання в низькому регістрі (густий, темний тембр). Образ Сонця створюється іншими інтонаційними барвами – високий регістр, світлий тембр, яскраве звучання. У роботі над метроритмом використовуємо тактування, плескання, крокування, ритмічні фігури, танцювальні рухи, що зацікавлює учня. Він охоче порівнює оригінал з бандурним перекладом. Отже, здійснюємо цілісний і водночас диференційований щодо завдань вплив на музичний розвиток учня-бандуриста.

Висновок. Узагальнимо вищесказане. Музичний розвиток особистості являє собою системний процес, який має свої доміанти в кожному віковому періоді, залежить від середовища, у якому він відбувається (дитяча музична школа, домашнє навчання, урок мистецтва тощо), прийомів, методів реалізації педагогічних завдань. У процесі навчання гри на бандурі підлітки отримують можливість доторкнутись до одного з найгероїчніших вітчизняних мистецтв – бандурництва. Доцільно підібрані методи педагогічного впливу, орієнтовані на музичний слух (слуховий аналіз музичної мови), інтелектуальну (пізнавальні бесіди), емоційну (незвична яскрава форма знайомства з музичними творами), ставленнєву (збагачення слухових музичних вражень, включення в оцінкову діяльність), практичну (різні види творчої діяльності) сфери, відповідаючи віковим потребам підлітка, сприяють його цілісному музичному розвитку.

Перспективними напрямками подальших досліджень вважаємо обґрунтування методики музичного розвитку учнів-бандуристів інших вікових категорій, а також окремих структурних складових частин обраної особистісної якості.

Література:

- Концепція сучасної мистецької школи. Наказ Міністерства культури України від 20 грудня 2017 р. № 1433. URL: https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rak313gpqg01arq9n.docx (Дата звернення 31 січня 2023).
- Положення про мистецьку школу. Наказ Міністерства культури України від 9 серпня 2018 р. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text> (Дата звернення 31 січня 2023).
- Токарева Н., Шамне А. (2017). Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ. 548 с.
- Крайт Г. (2000). Психологія розвитку. 992 с.
- Заброцький М. (2002). Основи вікової психології. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 112 с.
- Іванова Ю. Мотивація як чинник успішного формування навчально-пізнавальної діяльності учнів. URL: http://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/pislya_dyplom_osvina/1_2016/%D0%98%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf (Дата звернення 11 лютого 2023)
- Подольак Л. (2006). Основи вікової психології: навчальний посібник. Київ: Главник. 112 с.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови (2005). Уклад. і гол. ред. Т. Бусел. Київ: Ірпінь, Перун. 1728 с.

Кирнарская Д. (2003). Психология музыкальной деятельности. Теория та практика. М. 368 с.

Газина І. (2015). Методика музичного виховання дітей дошкільного віку навч.-метод. посібник для студентів напряму підготовки «Дошкільна освіта», вихователів дошкільних навчальних закладів та батьків. Кам'янець-Подільський: Аксиома. 196 с.

Юцевич Ю. (2003). Музыка: словарь-справочник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 118 с.

References:

Kontseptsiiia suchasnoi mystetskoï shkoly. [The concept of a modern art school]. Nakaz ministerstva kultury Ukrainy vid 20 hrudnia 2017 r. № 1433. URL: https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx (Data zvernennia 31 sichnia 2023). [In Ukrainian].

Polozhennia pro mystetsku shkolu [Regulations on the art school] nakaz ministerstva kultury Ukrainy 9 serpnia 2018 roku № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text> (Data zvernennia 31 sichnia 2023). [In Ukrainian].

Tokareva N., Shamne A. (2017). Vikova ta pedahohichna psykholohiia [Age and pedagogical psychology]: navch. posibnyk. Kyiv, 2017. 548 s. [In Ukrainian].

Kraih H. (2000). Psykholohiia razvytyia [Developmental psychology]. 992 s.

Zabrotskyi M. (2002). Osnovy vikovoi psykholohii. [Basics of age psychology]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 112 s. [In Ukrainian].

Ivanova Yu. Motyvatsiia yak chynnyk uspishnoho formuvannia navchalno-piznavalnoi diialnosti uchniv [Motivation as a factor in the successful formation of educational and cognitive activity of students]. URL: http://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/pislya_dyplom_osvina/1_2016/%D0%98%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf. (Data zvernennia 11 liutoho 2023). [In Ukrainian].

Podoliak L. (2006). Osnovy vikovoi psykholohii [Basics of age psychology]: navch. posibnyk. Kyiv: Hlavnuk. 11 s. [In Ukrainian].

Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoï movy. [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Uklad. i hol. red. T. Busel. Kyiv: Irpin, Perun, 2005. 1728 s. S. 1235. [In Ukrainian].

Kyrnarskaia D. (2003). Psykholohiia muzykalnoi deiatelnosti. [Psychology of musical activity]. Teoriia y praktyka. М. 368 s.

Hazina I. (2015) Metodyka muzychnoho vykhovannia ditei doshkilnoho viku [Methodology of musical education of preschool children]. Navch.-metod. posibnyk dlia studentiv napriamu pidhotovky "Doshkilna osvita", vykhovateliv doshkilnykh navchalnykh zakladiv ta batkiv. Kamianets-Podilskyi: Axioma. 196 s. [In Ukrainian].

Yutsevych Yu. (2003) Muzyka [Music]: slovnyk-dovidnyk. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 118 s. [In Ukrainian].

УДК 78: [373.3.018.43 : 37.015.31]
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-6>

ЕЛЕМЕНТАРНЕ МУЗИКУВАННЯ: ІСТОРІЯ, СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Крусь Оксана Петрівна

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

Зміст статті розкриває історичні аспекти та сучасний досвід елементарного музикування. Елементарне музикування, як вид музичної діяльності, педагогічний підхід і методика, вирізняється доступністю, комплексно використовує слово, музику, рух, гру на елементарному музичному інструменті, театралізацію, розвиває творчі та комунікативні здібності учнів, реалізовує принцип «навчання в дії».

Елементарне музикування бере початок з педагогічних експериментів та методики “Orff-Schulwerk” Карла Орфа та Гунільд Кетман. Його періоджерелами є музикування різних народів світу.

Метод елементарного музикування був змодельований і апробований німецькими педагогами у процесі проведення занять музикою в Гюнтершуле (школа музики та хореографії, м. Мюнхен). Пізніше елементарне музикування отримало розвиток у роботі К. Орфа на радіо, було створено більше десяти передач з музичного виховання, спрямованих на вихователів, учителів і батьків. Ці радіопередачі й елементарне музикування стали набирати популярність по всій Німеччині. Педагогічні принципи були втілені в п'ятитомному посібнику “Orff-Schulwerk. Musik für Kinder”. Для впровадження ідей елементарного музикування був відкритий Орф-інститут для вчителів і вихователів.

Елементарне музикування як методика базується на сприйнятті музики через слух, голос, тіло, рух, елементарний інструмент, взаємодію, які допомагають дітям засвоювати основи музики, танцю, театру. Елементарне музикування становлять: ритмізація та сольмізація віршів, мовні ігри та вправи, спів, вокальна імпровізація, гра на елементарних музичних інструментах, імпровізований рух, пантоміма, танець, спонтанна театралізація.

Нині елементарне музикування є частиною освітнього процесу закладів дошкільної, початкової, середньої, позашкільної та корекційної освіти. Педагоги активно використовують елементарне музикування для навчання учнів музики, розвитку музично-виконавських, творчих здібностей, як терапевтичний засіб.

Елементарне музикування знайшло багато прихильників у сучасній музичній освіті України: створена громадська організація «Орф-Шульверк Асоціація України»

Ключові слова: музикування, елементарне музикування, елементарна музика, елементарні інструменти, Карл Орф, Шульверк.

ELEMENTARY MUSIC MAKING: HISTORY, CONTEMPORARY EXPERIENCE

Oksana Krus

Rivne State University of the Humanities

The content of the article reveals the historical aspects and modern experience of elementary music making. Elementary music making, as a type of musical activity, pedagogical approach and methodology, is characterized by accessibility, comprehensively uses words, music, movement, playing an elementary musical instrument, theatricalization, develops students' creative and communicative abilities, implements the principle of “learning in action”.

Elementary music-making originates from pedagogical experiments and the “Orff-Sshulwerk” method of Karl Orff and Gunild Kettmann. Its original sources are the music of various peoples of the world.

The method of elementary music making was modeled and tested by German teachers in the process of conducting music classes at the Güntherschule (school of music and choreography, Munich). Later, elementary music-making was developed in the work of K. Orff on the radio, more than ten programs on musical education aimed at educators, teachers and parents were created. These radio broadcasts and elementary music-making began to gain popularity throughout Germany. Pedagogical principles were embodied in the five-volume manual “Orff-Sshulwerk. Music for Kinder”. The Orff Institute was opened for teachers and educators to implement elementary music-making ideas.

Elementary music making as a technique is based on the perception of music through hearing, voice, body, movement, elementary instrument, interaction, which help children learn the basics of music, dance,

theater. Elementary music making consists of: rhythmizing and solmization of poems, language games and exercises, singing, vocal improvisation, playing elementary musical instruments, improvised movement, pantomime, dance, spontaneous theatricalization

Today, elementary music making is part of the educational process of preschool, primary, secondary, after-school and correctional education institutions. Educators actively use elementary music-making to teach students music, develop musical and performing, creative abilities, as a therapeutic tool.

Elementary music-making has found many supporters in modern music education of Ukraine: the public organization "Orff-Schulwerk Association of Ukraine" was created

Key words: *music making, elementary music making, elementary music, elementary instruments, Karl Orff, Schulwerk.*

Постановка проблеми. Музикування є невід'ємною складовою частиною культурного життя людства. Виконання музики, гра на музичних інструментах, творчість виконують велику соціальну функцію: сприяють розвитку культурного середовища, підтримці соціальних зв'язків і створенню спільнот. Музикування допомагає людям знайти спосіб вираження своїх емоцій і відчуттів, зняти стрес і поліпшити настрій, що є важливим для підтримки психічного здоров'я.

У житті окремої людини музикування може бути способом розвитку, самовираження, самовдосконалення, підвищення настрою, зосередженості, психологічного благополуччя. Виконання музики в домашніх умовах або «для себе» допомагає розвивати музичні та творчі здібності.

В освітньому процесі музикування допомагає дітям розвивати навички координації рухів, концентрації уваги, пам'яті, моторики, здатності до сприймання й аналізу інформації. За допомогою музикування діти пізнають різні музичні інструменти та їхні звуки, теоретичну та практичну сторону музики, творчість різних композиторів, а також свої власні музичні вподобання. Музикування допомагає дітям висловлювати свої емоції та думки через музику, сприяє соціальній адаптації, розвитку творчості та самовираження.

Елементарне музикування, як особливий вид музикування, нині стало найбільш використовуваним і ефективним, тому що не потребує опанування складних музичних інструментів, спеціальної підготовки та наявності в учнів надзвичайних музичних здібностей і умінь. Воно чудово підходить для учнів будь-якого віку та розвиває не тільки індивідуальні якості, а й колективні. Елементарне музикування дозволяє всім без винятку учням бути задіяним у творчо-виконавському процесі спілкування з музикою та спілкування через музику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історичні аспекти методики елементарного музикування розкривають у своїх працях Л.А. Беренбойм, В.П. Рева, С.І. Матвієко, О.Т. Леонтьєва, Т.Е. Тютюнникова. Теоретичні та практичні аспекти методики елементарного музикування висвітлюють А.І. Азарова, В.Ф. Черкасов, Д. Гудкін, Є.В. Куришев, Ж.М. Дебелая, К.В. Завалко,

Л.К. Куришева, Н.М. Черноіваненко, О.І. Трофимчук, О.О. Гумінська, О.Я. Ростовський, С.І. Матвієнко, Т.О. Ведмідь.

Нині метод елементарного музикування є дуже популярним, проте історія та сутність цього методу залишаються не досить дослідженими.

Мета статті – дослідити історичні аспекти елементарного музикування, а також його використання в сучасній педагогічній практиці.

Виклад основного матеріалу. Музикування є важливою практичною діяльністю, у якій найсуттєвішою визначається позиція того, хто здійснює цю діяльність, тобто – музикує. Такими елементами музикування, на думку Є.В. Куришева та Л.К. Куришевої, є спів, рухи під музику, гра на музичних інструментах, а також творче музичне спілкування з іншими людьми (Куришев, Куришева, 1994, с. 50).

Колективне музикування – це одна з найдавніших форм музичної діяльності, яка має свої корені в давніх цивілізаціях. Ідея колективного музикування з'явилася з того часу, коли люди винайшли найпростіші музичні інструменти. Це стало початком розвитку колективного музикування, яке згодом стало невід'ємною складовою частиною культури різних народів і епох. У давнину колективне музикування використовувалося для різних цілей. О.О. Казанков стверджував, що народи Африки використовували ритмічне биття в барабан для спілкування з іншими селами та для підтримки військових операцій (Казанков, 2010, с. 23). У середньовічній Європі колективне музикування відіграло важливу роль у релігійних обрядах і церемоніях. В інших частинах світу колективне музикування використовувалося для весільних і релігійних церемоній, для військової музики та для розваг. Згідно зі словами авторів, на початку 20 ст. колективне музикування стало популярним серед робітників фабрик та інших промислових підприємств. Вони збиралися після роботи, щоб грати на музичних інструментах і співати.

Одним із видатних педагогів, який використовував колективне музикування у своєму методі елементарного музикування, був відомий німецький композитор і музикознавець Карл Орф. Він розробив свій метод педагогіки елементарного

музикування, який базувався на ідеї колективного музикування. Цей метод дістав назву “Orff Schulwerk”. Він уважав, що музика має бути доступною для всіх дітей, а не тільки для тих, хто має музичну освіту. Тому він використовував прості музичні інструменти, які можна було зробити самостійно, як-от ксилофони, бубони та маримба. У методі “Orff Schulwerk” колективне музикування має центральне значення. Діти вчать грати на музичних інструментах і співати разом, щоб створювати музику. Це допомагає розвивати не тільки музичні, але й соціальні навички, як-от співпраця та комунікація. Метод “Orff Schulwerk” став популярним у всьому світі, особливо у шкільній освіті. Багато шкіл використовують його для навчання дітей музики. Цей метод також став джерелом натхнення для багатьох композиторів і музикантів, які використовують його ідеї у своїх творчих роботах.

К. Орф стверджував, що елементарна музика не є примітивною музикою, адже вона базується на народних джерелах, які є її корінням. Ця музика пов’язана з рухом, танцем і словом, її мета полягає в тому, щоб пробуджувати та розвивати духовні сили, а також створювати основу для розвитку особистості (Orff, Keetman, 1950). На думку К. Орфа, музика має бути доступною для всіх дітей, не тільки для тих, хто має музичну освіту (Orff, Keetman, 1950). Т.О. Ведмідь підкреслює: «Очевидно, композитор мав на увазі таку музику, яка містить у зародку музичний код нації» (Медвідь, 2016, с. 143).

К. Орф уважав, що «елементарною музикою» для дитячого виконання є заклички, забавки, лічилки, колискові та календарно-обрядові пісні (Orff, Keetman, 1950). О.Т. Леонтєва підкреслює: «Вибір матеріалу К. Орф черпає з фольклору. Цим він пояснює те, що було дано народам у їхній історії, культурі, не повинно зникнути для наступних поколінь. У своїй педагогіці К. Орф віднайшов форму збереження і застосування живого фольклору, «пробудивши його з музейного сну»» (Леонтєва, 1984, с. 213).

К. Орф із К. Заксом створив «елементарний інструментарій», який складався з мелодичних ударних інструментів з дерев’яними та металевими пластинками, як-от металофони та ксилофони, а також із немелодичних інструментів, як-от барабани, маракаси, тріскачки, пандейри, дерев’яні палички, дзвіночки, тарілочки, дитячі литаври тощо. До його складу також увійшли найпростіші духові інструменти (іграшкові гобої, кларнети, блокфлейти різного діапазону), струнні інструменти (гусла, лютні, скрипки, гітари, на яких грали на «відкритих» струнах). «Елементарний інструментарій» не потребував значних зусиль і тривалого вправління, його легко було опанувати у процесі навчання.

Ж.М. Дебелая та Н.М. Черноіваненко зазначають, що елементарне музикування є первинним і важливим кроком, який допомагає дитині відкрити світ музики й опанувати гру на простих музичних інструментах (Дебелая, Черноіваненко, 1980, с. 20).

З огляду на вищесказане можна зробити висновок, що К. Орф є засновником елементарного музикування як особливого методу навчання музики, а його метод базується на ідеї органічного поєднання музичної творчості та музичної педагогіки.

За словами Л.А. Баренбойма, «К. Орф зауважував: «Ким би не стала надалі дитина – музикантом або лікарем, ученим або робітником, – завдання педагогів – виховувати в неї творче начало, творче мислення. В індустріальному світі людина інстинктивно хоче творити, і цьому потрібно допомогти»» (Баренбойм, 1974, с. 28).

О.Т. Леонтєва зазначала, що К. Орф уважав, що творчий потенціал людини закладений у природі, для його розвитку необхідно створити відповідні умови. Уся педагогічна система К. Орфа орієнтована на досягнення цієї мети та протягом багатьох років допомагала учням розвивати свої музичні здібності та творчість (Леонтєва, 1984, с. 5–6).

Ж.М. Дебелая та Н.М. Черноіваненко зазначають, що німецький педагог намагається проникнути в таємниці природної музикальності людини і робить висновок, що першоджерелом музики є ритм і танець, виходить із необхідності розвивати насамперед музично-ритмічне чуття, оскільки єдність музики та рухів дитина сприймає як щось природне» (Дебелая та Черноіваненко, 1980, с. 18).

Ж.М. Дебелая та Н.М. Черноіваненко стверджували, що дитина має бути не лише слухачем або виконавцем музики, але й творцем музики. Процес розвитку творчих здібностей починається із простого репродуктивного відтворення та поступово переходить до діяльності творчої й імпровізаційної. К. Орф пропонує ритмічні, вокальні й інструментальні імпровізації на основі єдності руху, співу та гри на елементарних інструментах. Ритмічна імпровізація починається з декламації окремих слів, простих віршів, лічилок і приказок. Ритмічні мотиви спочатку записує вчитель, а потім – учні, за допомогою найпростіших моделей дводольного та тридольного метру. Після колективної імпровізації діти починають творити індивідуально. З перших кроків мелодичної імпровізації діти починають опанувати нотний запис. Завдання для імпровізацій різноманітні: імпровізація ритмічних побудов «запитання – відповідь», продовження заданих педагогом мелодій, створення підголосків, імпровізація в конкретних музичних формах, наприклад у тричастинній або

формі рондо. Ж.М. Дебелая та Н.М. Черноіваненко зазначали: «Старанно побудовані завдання ритмічних, мелодичних, інструментальних імпрровізацій створюють добру основу для розвитку музичних здібностей, виявляють творчі нахили дітей, викликають радість від спілкування з музикою» (Дебелая та Черноіваненко, 1980, с. 20).

Педагогічні принципи К. Орфа втілені в його п'ятитомному посібнику "Orff-Schulwerk. Musik für Kinder" (Orff, Keetman, 1950). Назва "Schulwerk" походить від двох німецьких дієслів – *schulen* і *wirken*, що означають «навчати» і «діяти», тобто навчати в дії. Головна мета «Шульверка» – формування творчої особистості учня. Під час укладання свого посібника К. Орф стверджував, що музичний матеріал має бути доступним для кожної дитини. У нього включені народні пісні Німеччини й Австрії, які стали основою для створення інструментальних п'єс для групової музики. Ці партитури відображають живописні карти на природні теми різними засобами виразності, як-от імітація звуків дощу, пташиного співу, громового гуркоту тощо. До деяких п'єс є стислі примітки автора, які вказують, які звуки можна використовувати, щоб утворити конкретний ефект, наприклад, використання дерев'яних молоточків для зображення грому, додавання тремоло великого барабана та литаврів (Orff, Keetman, 1950).

«Панівним моментом концепції К. Орфа, як зазначає А.І. Азарова, є настанова на творчість, що й визначає суть і ефективність системи <...> Настанові на творчість відповідає настанова на колективне музикування під час занять» (Азарова, 2012, с. 68).

Є.В. Куришев і Л.К. Куришева стверджували, що викладачі Музичної академії Зальцбурга захопились ідеєю пропагування концепції К. Орфа в Австрії, тому педагог звернувся до Міністерства культури країни із проханням створити заклад для вивчення методики "Orff-Schulwerk". У 1961 р. було створено Інститут музичного виховання при Вищій школі музики та сценічного мистецтва «Моцартеум», який готував шкільних учителів музики, вихователів дитячих установ і сиротинців, музичних терапевтів для лікарень. Протягом 10 років студенти із 42 країн світу навчалися в Інституті Орфа, де програма навчання охоплювала практику гри на ксилофонах, металофонах, блок-флейтах, ударних інструментах тощо, а також курси ритмопластики, хореографії, диригування, сольфеджіо, інструментознавства та методик викладання гри на дитячих музичних інструментах (Куришев, Куришева, 1994, с. 7).

«Орфівський педагогічний рух» завдяки елементарному музикуванню поширився майже в усіх країнах світу: педагоги різних країн переймають, утілюють ідеї К. Орфа, створюють на основі

власного свої версії "Schulwerk". Зацікавились Орф-педагогікою Прибалтика, Бельгія, Болгарія, Голландія, Данія, Ізраїль, Індія, Індонезія, Норвегія, Південна Корея, Польща, Росія, Румунія, Таїланд, Швейцарія, Австралія, Аргентина, США та багато інших країн. Елементарне музикування було впроваджено в навчальні заклади різних країн (Куришев, Куришева, 1994, с. 8).

Елементарне музикування, запроваджене Карлом Орфом, знайшло багато прихильників у сучасній музичній освіті України. Із 2010 р. перші українські викладачі С.В. Фір, К.В. Завалко, Т.Ю. Черноус почали стажуватися в Орф-інституті в Зальцбурзі. У лютому 2018 р. з їхньої ініціативи була створена офіційна Громадська організація «Орф Шульверк Асоціація України», метою якої є популяризація Орф-підходу у сфері музичної освіти України.

У наш час з'являються нові педагогічні інтерпретації елементарного музикування. Т.Е. Тютюнникова створила програму та методику елементарного музикування, де представлено навчальне, творче та концертне музикування (Тютюнникова, 2003, с. 90). Педагог застосовує методи елементарного музикування, які є аналогічними системі австрійського композитора К. Орфа: спів, мовні ігри, гру на елементарних музичних інструментах, танець, імпрровізований рух, сольмізацію віршів, пантоміму, спонтанну імпрровізовану театралізацію, щоб прищепити дітям початкові навички колективного творчого музикування (Тютюнникова, 2003).

С.І. Матвієнко зауважує, що система Карла Орфа надає дітям можливість брати участь у різноманітних музичних діях, що є необхідним для успішної інтеграції в сучасне суспільство. Заняття музикою, засновані на принципах Орф-педагогіки, дають дітям змогу опанувати елементи музичної мови й активно досліджувати світ навколо себе. У процесі творчої музичної гри діти не тільки вчаться створювати музичний матеріал, але й покращують свої соціальні навички, навчаються будувати взаємини з іншими дітьми (Матвієнко, 2017, с. 215).

Нині в сучасній музично-виховній практиці ЗДО все більше уваги приділяється напряму елементарного музикування – гри на елементарних музичних інструментах, на саморобних також. Згідно з висловлюванням С.І. Матвієнко, викладач, що працює за методикою К. Орфа в сучасному дошкільному закладі, комбінує музичні вправи, спрямовані на розвиток звуковисотного, ладового відчуття та відчуття динаміки в інструментальному виконавстві дитини. Під час гри на елементарних музичних інструментах за методикою К. Орфа діти отримують різні творчі завдання, як-от створення своєї мелодії, продовження запропонованої мелодії, зміна ритму та

тембру мелодії тощо (Матвієнко, 2017, с. 177). До саморобних інструментів, які використовуються в роботі з дітьми, можна віднести такі: шурхунчики, саморобні маракаси, тріскачки, рейнстіки тощо.

Висновки. Отже, елементарне музикування, як вид музичної діяльності, педагогічний підхід і методика, вирізняється доступністю, комплексно використовує слово, музику, рух, гру на елементарному музичному інструменті, театралізацію, розвиває творчі та комунікативні здібності учнів, реалізовує принцип «навчання в дії» (Ж.М. Дебелая, Н.М. Черноіваненко, С.І. Матвієнко, Є.В. Куришев, Л.К. Куришева, В.П. Рева, Т.Е. Тютюнникова й інші).

Елементарне музикування бере початок з педагогічних експериментів та методики “Orff-Schulwerk” Карла Орфа та Гунільд Кетман. Елементарне музикування як методика базується на сприйнятті музики через слух, голос, тіло, рух, елементарний інструмент, взаємодію, які допомагають дітям засвоювати основи музики, танцю, театру. Елементарне музикування становлять:

ритмізація та сольмізація віршів, мовні ігри та вправи, спів, вокальна імпровізація, гра на елементарних музичних інструментах, імпровізований рух, пантоміма, танець, спонтанна театралізація (Л.А. Беренбойм, К.В. Завалко, О.І. Трофимчук, О.О. Гумінська, О.Т. Леонтєва, С.В. Фір, С.І. Матвієнко, Т.Е. Тютюнникова, Т.Ю. Черноус).

Нині елементарне музикування є частиною освітнього процесу закладів дошкільної, початкової, середньої, позашкільної та корекційної освіти. Педагоги активно використовують елементарне музикування для навчання учнів музики, розвитку музично-виконавських, творчих здібностей, як терапевтичний засіб.

Елементарне музикування знайшло багато прихильників у сучасній музичній освіті України: створена громадська організація «Орф Шульверк Асоціація України» (С.В. Фір, К.В. Завалко, Т.Ю. Черноус).

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням ефективності методу елементарного музикування в сучасній педагогічній практиці.

Література:

- Куришев Є.В., Куришева Л.К. (1994). Теорія та практика музично-естетичного виховання за системою К. Орфа, I–II. Київ: ІСДОУ. 72 с.
- Казанков О.О. (2010). Традиційна музика Африки (крім арабської та сомалійської). М.: Інститут Африки РАН. 108 с.
- Медвідь Т.О. (2016). Становлення та розвиток загальної музичної освіти в Україні (друга половина XX – початок XXI століття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 16. С. 140–145.
- Orff C., & Keetman G. (1950). *Orff-Schulwerk. Musik Für Kinder*, 1. London: Schott Co. Ltd. 1950. 152 с.
- Леонтєва О.Т. (1984). Карл Орф: монографія. М.: Музика. 336 с.
- Дебелая Ж.М., Черноіваненко Н.М. (1980). Пошуки шляхів формування духовного світу людини засобами музики. *Музика у школі: збірка статей*. Вип. 6. Київ: Муз. Україна. С. 16–23.
- Беренбойм Л.А. (1979). Елементарне музичне виховання за системою Карла Орфа. М.: Сов. композитор. 334 с.
- Азарова А.І. (2012). «Шульверк» Карла Орфа як система розвитку музичного слуху дитини. *Студії мистецтвознавчі*. Вип. 3. С. 66–72.
- Тютюнникова Т.Е. (2003). Бачити музику та танцювати вірші... Творче музикування, імпровізація та закони буття. М.: Едиториал УРСС. 264 с.
- Тютюнникова Т.Е. (2000). Уроки музики. Система навчання К. Орфа. М.: АСТ Астрель. 96 с.
- Матвієнко С.І. (2017). Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку : навчальний посібник. Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя. 298 с.
- Гудкін Д. (2013). Співай, грай, танцюй! Введення в Орф-педагогіку. М.: Видавництво «Класика-XXI». 256 с.
- Завалко К.В. (2010). Теоретичні аспекти впровадження методики елементарного музикування Карла Орфа в сучасну педагогічну практику. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 10. С. 178–184.
- Куцан О.Г. (2013). Роль музикування у формуванні музичного сприймання молодших школярів. *Педагогічна освіта: Теорія і практика. Психологія. Педагогіка. Збірник наукових праць*. № 19. С. 49–52.
- Рева В.П. (2017). Системи музичного виховання. Могильов. 72 с.
- Ростовський О.Я. (2011). Педагогічна концепція і методична система музичного виховання Карла Орфа. *Теорія і методика музичної освіти* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. С. 98–104.
- Черкасов В.Ф. (2014). Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 472 с.
- Трофимчук О.І. (1993). Школа колективного музикування. Рівне: РДК. 37 с.
- Технологія колективного музикування. (2019). Укл. О.О. Гумінська. Рівне: РДГУ-РОППО. 60 с.

References:

- Kuryshch E.V., Kuryshch L.K. (1994). *Teoriya ta praktika muzichno-estetychnogo vykhovannya za systemoyu K. Orfa [Theory and practice of musical and aesthetic education according to K. Orff's system]*, I–II. Kyiv: ISDOU. 71 p. [in Ukrainian].

- Kazankov O.O. (2010). Tradytsiina muzyka Afryky (krim arabskoi ta somaliiskoi) [Traditional music of Africa (except Arabic and Somali)]. M.: Institut Afriki RAN. 108 p.
- Medvid T.O. (2016). Stanovlennya ta rozvytok zagalnoyi muzichnoyi osvity v Ukraini (druga polovyna XX – pochatok XXI stolittya) [Formation and development of general music education in Ukraine (second half of the 20'th – beginning of the 21'st century)]. *Aktualni pitannya humanitarnykh nauk*. Vyp. 16. p. 140–145. [in Ukrainian].
- Orff S., & Keetman G. (1950). Orff-Schulwerk. Musik Fur Kinder [Orff-Sschulwerk. Music For Children], 1. London: Schott Co. Ltd. 1950. 152 p.
- Leontyeva O. T. (1984). Karl Orf: monografiya [Carl Orff: monograph]. M.: Muzika. 336 p.
- Debelaya Zh.M., Chornoivanenko N.M. (1980). Poshuki shlyakhiv formuvannya dukhovnogo svitu lyudini zasobamy muzyky [The search for ways of shaping the spiritual world of a person by means of music]. *Muzyka v shkoli: zbirka statey*. Vyp. 6. Kyiv: Muz. Ukraina. p. 16–23. [in Ukrainian].
- Berenboym L.A. (1979). Elementarnoye muzikalnoye vospitaniye po sisteme Karla Orfa [Elementary musical education according to the Karl Orff system]. M.: Sov. kompozitor. 334 p.
- Azarova A.I. (2012). “Shulverk” Karla Orfa yak sistema rozvytku muzhchnoho slukhu dytyny [Karl Orff’s “Shulwerk” as a system for developing a child’s musical hearing]. *Studiya mystetstvoznavchi*. Vyp. 3. p. 66–72. [in Ukrainian].
- Tyutyunnikova T.E. (2003). Bachyty muzyky ta tantsiuvaty virshi ... Tvorche muzykuvannya, improvizatsiia ta zakony buttia [Seeing music and dancing poetry ... Creative music making, improvisation and the laws of life]. M.: Editorial URSS. 264 p.
- Tyutyunnikova T.E. (2000). Uroki muzyky. Sistema obucheniya K. Orfa [Music lessons. K. Orff’s training system]. M.: AST Astrel. 96 p.
- Matviienko S.I. (2017). Teoriya ta metodyka muzhchnoho vykhovannya ditel doshkilnoho viku: navch. Posib [Theory and methods of musical education of preschool children: a study guide]. Nizhyn: Vid-vo NDU im. M. Hoholya. 298 p. [in Ukrainian].
- Gudkin D. (2013). Spivai, hrai, tantsiui! Vvedennia v Orf-pedahohiku [Sing, play, dance! Introduction to Orff Pedagogy]. M.: izdatelstvo “Klassika-XXI”. 256 p.
- Zavalko K.V. (2010). Teoretychni aspekty vprovadzhennya metodyky elementarnogo muzykuvannya Karla Orfa v suchasnu pedahohichnu praktyku [Theoretical aspects of introducing the method of elementary music making by Karl Orff into modern pedagogical practice]. *Naukovyy chasopys NPU imeni M.P. Dragomanova*. Seriya 14: Teoriya i metodyka mystetskoyi osvity. Vypusk 10, p. 178–184. [in Ukrainian].
- Kutsan O.H. (2013). Rol muzykuvannya u formuvanni muzychnoho spryannya molodshykh shkolyariv [The role of music making in the formation of musical perception of younger schoolchildren]. *Pedahohichna osvita: Teoriya i praktyka. Psykholohiya. Pedahohika. Zbirnyk naukovykh prats*. № 19. p. 49–52. [in Ukrainian].
- Reva V.P. (2017). Systemy muzychnoho vykhovannya [Systems of musical education]. Mohylev. 72 p. [in Ukrainian].
- Rostovskyy O. Ya. (2011). Pedahohichna kontseptsiya i metodychna systema muzychnoho vykhovannya Karla Orfa [Pedagogical concept and methodical system of musical education of Karl Orff]. *Teoriya i metodyka muzychnoyi osvity*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. p. 98–104. [in Ukrainian].
- Cherkasov V. F. (2014). Teoriya i metodyka muzychnoyi osvity [Theory and methodology of music education]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 472 p. [in Ukrainian].
- Trofymchuk O.I. (1993). Shkola kolektyvoho muzykuvannya [School of collective music making]. Rivne. 37 p. [in Ukrainian].
- Tekhnolohiia kolektyvoho muzykuvannya [Technology of collective music making]. (2019). Ukl. O. O. Huminska. Rivne: RDHU-ROIPPO. 60 p.

УДК 780.8:780.64 (091) (477)
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-7>

ГЕНЕЗИС ВІТЧИЗНЯНОГО СОПІЛКОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Павлище Тетяна Іванівна

магістрантка I курсу кафедри народних інструментів
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету,
музичний керівник
Великорозтівської початкової школи з дошкільним підрозділом Іршавської ОТГ
ORCID ID: 0009-0006-8135-4418
e-mail: tetanapavlise@gmail.com

Мазур Дмитро Володимирович

доктор філософії, доцент,
завідувач кафедри гри на музичних інструментах,
координатор з навчальної роботи зі спеціальності 014 «Середня освіта (музичне мистецтво)»
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-2510-4709
e-mail: dimitriymazur25@gmail.com

Заходякін Олександр Вікторович

доцент кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-8552-316
e-mail: zahodakin1965@gmail.com

У змісті статті розкрито історико-теоретичний аспект розвитку сопілкового інструментарію. Висвітлено генезис флейтових аерофонів з епохи палеоліту дотепер. Описано розповсюдження сопілкового інструментарію серед народів світу загалом і регіонів України зокрема. Досліджено поліфункційне використання сопілки людиною в життєдіяльності, побуті, ритуалах, обрядах тощо.

Подано відомості про українські народні аерофони. Актуалізовано думку, що Гуцульщина багата на різноманітні унікальні сопілкові інструменти. Зазначено, що генезис сопілки є важливим елементом дослідження культурної спадщини інструментальної музики.

Пропонована стаття є науковим поглядом на предмет значення сопілки як інструменту, що не втрачає своєї цінності, актуальності та популярності в наш час, що є важливим для збереження культурної спадщини України, розвитку музичного мистецтва загалом.

Ключові слова: сопілка, сопілковий інструментарій, флейтові аерофони.

GENESIS OF NATIVE COMMUNITY TOOLS

Tetiana Pavlyshche, Dmytro Mazur, Oleksandr Zakhodiakin

Rivne State University of the Humanities

The content of the article reveals the historical and theoretical aspect of the development of panpipe instruments. The genesis of flute aerophones from the Paleolithic era to the present is highlighted. The distribution of flute instruments among the peoples of the world and the regions of Ukraine in particular is described. The multifunctional use of the pipe by a person in daily activities, everyday life, rituals, rites, etc. has been studied.

Information about Ukrainian folk aerophones is provided. The opinion that the Hutsul region is rich in various unique pipe instruments has been updated. It is noted that the genesis of the pipe is an important element in the study of the cultural heritage of instrumental music.

The opinion has been updated that the study of the history of the development of the pipe can help preserve traditional folk music and understand the essence of the musical culture of the peoples of the world and the Ukrainian people in particular. In addition, the study of the genesis of pipe instruments contributes

to the improvement of the performance art of pipers, their understanding of the semantic load and the figurative and emotional direction of the music performed on this instrument. The history of the bagpipe is an important element in the study of musical culture and instrumental music. This is important from the point of view of studying the cultural heritage of mankind, since the genesis of the pipe is part of the tradition of various peoples who used it in life, everyday life, rituals, rites, etc. The study of the origin and development of this instrument allows a better understanding of the musical culture of those eras and peoples who used it.

The proposed article is a certain scientific view on the subject of the importance of the panpipe as an instrument that does not lose its value, relevance and popularity in our time, which is important for the preservation of the cultural heritage of Ukraine, the development of musical art in general.

Key words: panpipe, flute instruments, flute aerophones.

Постановка проблеми. Сопілка – один із найбільш поширених і відомих духових народних інструментів в Україні. Починаючи від стародавніх часів до сьогодні, сопілка, пройшовши нелегкий період розвитку, становлення та відродження, не втрачає своєї цінності, актуальності та популярності в наш час.

Історія виникнення сопілки є важливим елементом дослідження музичної культури й інструментальної музики. Це важливо з погляду вивчення культурної спадщини людства, бо генезис сопілки є частиною традиції різних народів, які її використовували в життєдіяльності, побуті, ритуалах, обрядах тощо. Дослідження виникнення та розвитку цього інструмента дозволяє краще зрозуміти музичну культуру тих епох і народів, які ним користувалися.

Вивчення історико-теоретичного аспекту розвитку сопілкового інструментарію допомагає відтворити традиційну фольклорну музику. Це актуалізує збереження музичної спадщини тих народів, які використовували сопілку. Дослідження історії цього інструмента може також допомогти в розумінні технології виготовлення сопілки в різних епохах, що матиме практичне значення для майстрів, які хочуть відтворити або виготовити інструмент власноруч.

Дослідження генезису сопілкового інструментарію забезпечить розуміння специфіки та нюансів гри на ньому, що, у свою чергу, сприятиме покращенню мистецтва сопілкарів в сучасних реаліях. Дослідження його історії та традиційного використання може допомогти виконавцям краще зрозуміти стиль і емоційну спрямованість музики, що виконується на цьому інструменті.

Ми вважаємо, що проблема розвитку сопілкового інструментарію є важливою для збереження культурної спадщини України, розвитку музичного мистецтва та покращення виконавської майстерності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Грунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено дослідником української міфології В. Войтовичем, дослідником знаменитих палеолітичних стоянок О. Чернишем, німецьким музикознавцем К. Заксем, німецьким етномузикознавцем Е. Горнбостелем, професором В. Абаєвим, укра-

їнською фольклористкою С. Грицею, українським письменником Г. Хоткевичем, засновником Львівської школи професійного сопілкового виконавства М. Корчинським, мистецтвознавцем І. Мацієвським, етноінструментознавцем Б. Яремком, українським фольклористом В. Шухевичем.

Мета статті – здійснити історико-теоретичний аспект розвитку сопілкового інструментарію, дослідити різноманітні групи флейтових аерофонів як конструктивно, так і з акустичного, художньо-стильового й обрядового поглядів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духові інструменти почали своє існування зі стародавніх часів. Матеріалом для них слугували: деревина, морська раковина, шкарлупа горіха, тростинова та глиняна трубки, порожні стовбури рослин, ріг, кістка, а також зуби тварин тощо. Деякі території були багатими на очерет і дерево, інші не мали їх у потрібній кількості, тому матеріал, з якого були зроблені духові інструменти, вказує на час і місцевість їх походження.

Ми вважаємо, що генезис сопілкового інструментарію нерозривно пов'язаний з історією виникнення та розвитку духових інструментів, зокрема флейтового сімейства. Сопілка та флейта у стародавні часи мали спільну історію виникнення та розвитку, а отже, і спільні інструменти-попередники.

«Сопілка» – типова назва поздовжніх одноцількових денцевих (або свисткових) і безденцевих флейт, переважно з шістьма ігровими отворами (Яремко, 2014). Богдан Яремко зауважує, що назва «сопілка» є загальноукраїнською, а в міжнародній структурній класифікації відповідає загальноєвропейській назві «флейта». Флейти поділені на групи: поздовжні (одно-, дво- та багатоцількові); поперечні (ті, у яких пристрій для вдуння розташований збоку, що й зумовлює поперечне тримання інструмента), окариноподібні. Вищеназвані групи за способом звукотворення поділені на денцеві та безденцеві (трапляються також свисткові та безсвисткові).

Відомо, що ідіофони й аерофони сягають епохи палеоліту. Основні види духових інструментів (лабіальні, лінгвальні, мундштучні) сформувалися вже в епоху первіснообщинного ладу, але виникали не водночас. Курт Зак запро-

понував таку послідовність виникнення духових: палеоліт (приблизно 80 тис. – 13 тис. р. тому) – флейти, труби та труби-раковини; неоліт (приблизно 5 тис. – 2 тис. р. до н.е.) – флейти з ігровими отворами, флейта Пана, носова флейта, поперечна флейта та дудки з подвійним язичком (Горнбостель, Закс, 1987). Величезною кількістю представлені знаряддя, які в історіографії дістали назву «палеолітичні флейти». Вони трапляються у двох типах: поперечні та поздовжні, але принцип звукоутворення в них ідентичний. Відмінність полягає в тому, що в поздовжніх флейт повітря вдувають безпосередньо у відкритий край трубки, а поперечні обладнані спеціальним отвором, що зумовлює горизонтальний спосіб тримання інструмента.

Так історично склалося, що офіційно конкретних даних про зародження сопілки немає, хоча ця проблема досліджувалась десятиліттями. Не маючи точних вихідних даних, науковці та дослідники звернули свою увагу на усні та писемні джерела, зокрема на міфологію. Наприклад, у давньогрецькому міфі згадується про те, що богиня Афіна Паллада створила сопілку з оленьчої кістки для помсти зрадникам. Але доля в цього інструмента була інакшою. Бо він не став інструментом для помсти, а тільки висміяв її за зло (Абаєв, 1990).

Виникнення багатоцівкової флейти (сірінкс) приписували міфічному богу Пану, що закохався в німфу Сірінкс, але вона боялася його. Тому, щоб врятуватись, німфа попросила допомоги в річці, і річковий бог перетворив її на очерет. Пан, не витримавши болю, зрізав очерет і зробив з нього флейту та назвав іменем коханої – Сірінкс (Абаєв, 1990). В іншому джерелі – Біблії – згадується про гуслі та свирілі: «Ада породила Іавала <...> Ім'я брата його Іувал: він був батьком всіх, що грають на гусях і свирілях» (Біблія). Гуцули дотримувались думки, що «всю музику дерев'яну (пищавку і скрипку) вигадав Соломон» (Абаєв, 1990, с. 332).

На думку Ю. Усова, «існує припущення, за яким батьківщиною поперечної флейти визнані азійські країни. З розквітом культури у Стародавньому Єгипті, Шумеро-Вавилонії та країнах Стародавнього Сходу (Стародавні Індія та Китай) пов'язані значні досягнення в розвитку музичного інструментарію» (Усов, 1975). Це підтверджують зображення на тогочасних пам'ятках культури. У музично-виконавському мистецтві стародавнього світу існувало багато різноманітних духових інструментів – від простих флейт до високорозвинених язичкових інструментів. Так, за основу духового інструментарію в Давньому Китаї була взята флейта. Це сяо (поздовжня глиняна флейта), пайсяо (різновид флейти Пана з двадцятьма бамбуковими стовбурами) чи поперечна флейта із 3–6 гральними отворами), юе (коротка поперечна

флейта) тощо. Усі вищезгадані інструменти мали м'яке звучання (Усов, 1975).

У Давньому Єгипті (4 тис. р. до н.е.) музиці надавали великого значення та приписували їй не лише організуючу, етичну функцію, але й релігійну. Розповсюдженою була поздовжня флейта. Вона була сольним і ансамблевим інструментом у такому складі: голос, флейта, арфа. Як відомо з наскельних малюнків, існували навіть ансамблі духових інструментів (Усов, 1989).

Іструментарій в Індії був різнобічним і налічував більше трьохсот видів духових і ударних інструментів. Флейта вважалася божественним інструментом. «Подібно до грецької ліри Аполлона, флейта завжди знаходиться в руках бога Кришни» (Усов, 1989). Найбільш поширеним була ванша – різновид поперечної флейти. За словами К. Закса, німецького музикознавця й одного із засновників сучасного інструментознавства, меланезійська флейта була знаряддям для заклинань у похоронних ритуалах, її також клали в могилу померлому. Народ індійського племені Тода в разі поховання клав флейту як оберіг і запоруку щасливого відродження.

Уважали, що флейта мала магічний вплив на людські стосунки. Серед багатьох народів поширені легенди про хлопців, які для вдалого залицяння грали на флейті своїм коханим дівчатам. Наприклад, юнаки з індійського племені Шайєнн просили шамана, щоби той передав силу флейті. Юнак грав, і звуки зачарованої флейти долинали в село, а коли підходив до вігвама коханої, виявлялось, що дівчина вже його чекає (Грица, 2000).

Свідчення про широке розповсюдження флейти серед народів Кавказу можна знайти в роботах цілої низки дослідників: істориків, етнографів, археологів. Це дозволяє припускати, що поздовжні флейти мали бути відомими ще в давні часи.

На території Литви були поширені декілька видів флейтових інструментів, серед них є скудучай – різновид одного з найпопулярніших литовських інструментів, який складається з декількох трубочок різного розміру, кожна з яких видає певну висоту. Виготовляли з різних порожнистих рослин, як-от бузина, кервель, дика селера. Скаудамас – музичний інструмент, подібний до панфлейти. Швілпукас – свисткова флейта з кори верби, без отворів, здебільшого дитячий і пастуший інструмент. Лумздяліс – свисткова флейта з кори дерева, довжина якої від 150 до 400 мм. Швілпа – поперечна флейта без отворів, що натепер вийшла з ужитку (Усов, 1989).

У Стародавньому Римі популярності набули інструменти, нащадками яких стали сучасні мідні духові інструменти. Дивно, але історія флейти в Європі зникає після падіння Риму в V ст. н.е., і флейта більше не з'являється в історичних записах до X–XI ст.

Після занепаду Риму центром розвитку флейтового мистецтва стала Візантія. Вона мала колосальний вплив на формування музичної культури Київської Русі. Існує думка, що в середньовіччі поперечна флейта була відомою, але маловживаною в Європі. Популярності вона почала набувати тільки після переміщення в Азію через Візантійську імперію та слов'янські країни (зокрема, Київську Русь) її більш довершених зразків. На цьому шляху поперечна флейта отримала найбільше розповсюдження на Балканах, де й дотепер залишається найпоширенішим народним інструментом (Грица, 2000). Варто зазначити, що інструментальна традиція флейтових аерофонів існувала на території України ще задовго до зафіксованих даних про неї, які знаходимо у джерелах часів Київської Русі.

Завдяки І. Шрамко ми дізнаємось про надзвичайно цікаву сопілку «гайду», збережену до нашого часу у Львівській області. Особливим у цьому інструменті є його оздоблення та дизайн. Назва дає нам зрозуміти, що цей інструмент сягає вглиб багатьох тисячоліть (Ганудельова, 2011).

Видатним дослідником гуцульського музичного інструментарію є В. Шухевич, який описував прийоми гри, способи виготовлення та функціонування відкритої флюари та короткої денцівки (Шухевич, 1902).

М. Лисенко – перший дослідник, у якого знаходимо опис українських музичних інструментів, а також перший ґрунтовний аналіз традиційної музики. Відзначимо, що вчений лише частково згадує про сопілку як про інструмент, «що затинає звичайні побутові пісні і танці, <...> до троїстої музики не беруть, певно, через її недостатньо гучний тон. Сопілка є інструмент спеціально пастуший» (Лисенко, 1955).

Однак у праці І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» знаходимо дві неоднозначні думки про сопілку як учасника у троїстих музиках. Жителі с. Шепіт свідчили, що здавна сопілка у весільних капелах не використовувалась. Проте мешканці села з такою ж назвою – Шепіт, але на р. Сучава (Буковина) – уважають, що в минулому на весіллях грали дрімби та сопілки, а ось скрипки з'явилися згодом. Хай там як, сопілка тепер – активний учасник троїстої музики на всій території Гуцульщини (Мацієвський, 2012).

У праці Г. Хоткевича відомості про народні аерофони подані комплексно. Він першим вивчає походження назв, будову музичних інструментів, характер звучання, прийом гри, тембр і роль цих інструментів у піснях, казках, а також легендах (Хоткевич, 2002).

Варто зацентувати увагу на унікальності музичного інструментарію Гуцульщини та його різноманітності – за кількістю різновидів сопілкового інструментарію даний регіон перевершує

не тільки цілу Україну, а й усе разом узятє східне слов'янство. Окрім розмаїття самих музичних інструментів, існує ще й безліч їхніх назв (регіональних, загальноукраїнських), тому варто зупинитися на них детальніше:

– *денцівка* – гуцульська сопілка із шістьма отворами;

– *мала денцівка* – свисткова флейта з п'ятьма отворами, розповсюджена на Гуцульщині;

– *денцівка-сопілка* – флейта із шістьма грифними отворами, трапляється на Закарпатській Гуцульщині, довжина трубки – у межах від 300 до 400 мм;

– *дводенцівка (карабки)* – парна свисткова флейта, яка побутує в буковинських і галицьких селах. Відома як джоломига, джоломіга (загальноукраїнська назва), жоломія, шаломія, шаломейка, дводенцівка, півтораденцівка, подвійна денцівка, двійниця, дубельтівка, близнівка, близниця, джурнькалка (закарп.), монтелев, монтелів;

– *триденцівка* – свисткова флейта із трьома цівками. І. Мацієвський описує її як збережену в пам'яті жителів басейну Тиси (Закарпаття), сіл Віпче і Космач (Галичина). Цей інструмент не знайдений і дотепер;

– *вербівка* – свисткова флейта, вироблена з вербової кори, довжиною 200–300 мм, вербова теленка (або телинка), іноді просто теленка, іноді вербовий свисток. Даний інструмент більш поширений на Гуцульщині;

– *пищавка* – бойківська свисткова флейта із шістьма отворами. Її локальні назви – велика пищавка, середня пищавка, пищавочка тощо;

– *дудка-колянка* – поліська свисткова флейта, вона ж свистьолка (на Волині) і колянка (на Рівненщині);

– *дудка-викрутка* – волинсько-поліська сопілка, яку виготовляють тільки навесні з тієї частини молодої сосни, що виросла за останній рік;

– *свистілка* – волинська сопілка з денцем, подібна до колянки, але менша за розміром. Трапляється під назвою свистьолка;

– *ребро* – багатоцівковий інструмент з денцем або без денця, що нагадує молдавський най. Натепер вийшов з ужитку, але відомий із переказів;

– *теленка* – безотвірна флейта завдовжки 400–800 мм, що у гуцулів трапляється частіше без денця, а у бойків – з денцем. Звук утворюється завдяки передуванню звуків і затулянням або відтулянням пальцем цівки інструмента;

– *флосера* – гуцульська відкрита флейта, із шістьма отворами. Довжина варіюється: 480–790 та 750–1 000 см;

– *фрілька* – різновид короткої безденцевої флейти. Поширена на Гуцульщині та в районах, що з нею межують. Місцеві назви: фоярка, флосерка, фрелочка тощо;

– *хроматична фрілка* – безденцева флейта з 10 отворами. Рідкісний приклад інструмента, створеного під впливом хроматичної сопілки;

– *флуєрка (сопілка)* – поширений і улюблений український інструмент – символ гуцульської традиційної культури. Сопілка має довжину 260–360 мм, переважно із шістьма грифними отворами;

– *бойківська «свирівка»* – бойківська назва відкритої флейти, поширеної на межі Бойківщини – Гуцульщини;

– *свиріль* – різновид багатоцівкової відкритої флейти, поширений тільки на Буковині та Гуцульщині (Мацієвський, 2012; Попадюк, 1990).

Варто звернути увагу на розмежування назв свисткових і безсвисткових флейт на Бойківщині та Гуцульщині. Зокрема, фрілкою, флеркою та пищавкою гуцули називають безсвисткову коротку флейту, а заграги на фрілці – засопілки. Бойки пищавкою називають свисткову флейту (сопілку), так звану бойківську пищавку. Виконувана на вищезгаданих інструментах музика відображає вироблені упродовж століть функції флейтових аерофонів. Наприклад, основний репертуар архаїчної гуцульської флоєри пов'язаний з поховальними ритуалами, однак часто містить полонинські награвання (ліричні, вдумливі) (Вагилевич, 1857).

Магічні вірування, пов'язані із сопілкою, залишили свій слід у народній свідомості та часто проявляються в наш час. У деяких бойків дотепер збереглося шанобливе ставлення до сопілок, що виявляється в їх особливо дбайливому ставленні до інструмента. Вони вірять, що сила карпатського ватажка Олекси Довбуша (XVIII ст.) таїлася в його майстерності грати на «зачарованій» пищавці. Гуцули приписують цьому ж героєві досконале володіння флоєрою, з якою О. Довбуш ніколи не розлучався. У гуцульській музичній традиції флоєра має особливу повагу як божественний символ їхньої культури: «Гра на флоєрі сприймається

гуцулами надзвичайно серйозно і зосереджено, без тіні посмішки чи легкодумності, <...> уважають, що флоєру створив Бог і передав гуцулам разом із мудрістю» (Булик, Дем'ян, 1983). За деякими інструментами в гуцулів закріплені визначені функції. Для обрядово-магічних ритуалів, пов'язаних із впливом на природу, а також спрямованих на встановлення зв'язку з померлими, застосовують флоєру та монтелів; для обрядової та ритуальної магії, пов'язаної із працею, використовують денцівку-сопілку, флоєру, флоєрку-сопілку, вербівку, телинку, малу денцівку, триденцівку; у весняних іграх, залицяннях застосовують переважно телинку, вербівку тощо; у музиці для слухання, у вихованні, для забезпечення естетичної функції служать флоєрка-сопілка, хроматична фрілка, флоєра, флоєра середня, монтелєв.

Висновки. Отже, історико-теоретичний аналіз розвитку сопілкового інструментарію свідчить, що він є надзвичайно поширеним і відомим в Україні й у світі, має давню історію виникнення, розповсюдження, включає поліфункційне використання людиною в життєдіяльності, має велику культурну й історичну цінність. Дослідження історії розвитку сопілки може допомогти зберегти традиційну фольклорну музику та зрозуміти сутність музичної культури народів світу загалом і українського народу зокрема. Окрім того, дослідження генезису сопілкового інструментарію сприяє покращенню виконавського мистецтва сопілкарів, розумінню ними смислового навантаження й образно-емоційної спрямованості музики, що виконується на цьому інструменті.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в дослідженні історії та традиційного використання сопілки, а саме її конструктивних особливостей, різновидів, специфіки гри, що має практичне значення для майстрів, які хочуть удосконалити, відтворити або виготовити сопілковий інструментарій відповідно до першоджерел і народної традиції.

Література:

- Яремко Б. (2014). Сопілкова музика гуцулів: монографія. Львів: Сполом. 184 с.
- Горнбостель Е.М. фон, Закс К. (1987). Систематика музичних інструментів. *Народні інструменти та інструментальна музика*. С. 229–261.
- Абаєв В. (1990). Релігія, фольклор, література. 640 с.
- Біблія (2004). Київ: Видання Київської патріархії Української православної церкви Київського патріархату. 1403 с.
- Усов Ю. (1975). Історія вітчизняного виконавства на духових інструментах. М.: Музика.
- Усов Ю. (1989). Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах. М.: Музика, 207 с.
- Грица С. (2000). Український фольклор у просторі часі. Т.: Астон, 224 с.
- Грица С. (2000). Музика язичництва і раннього християнства в Київській Русі у зв'язку з проблемами етнології. *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку*. Матеріали Наукової конференції. Академії мистецтв. Київ: ВПП «Компас». С. 87–88.
- Ганудельова Н. (2011). Особливості формування звукоідеалу в Закарпатській інструментальній культурі пасушої традиції. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, № 20. С. 124–131.

- Шухевич В. (1902). Гуцульщина: у 5 ч. Матеріали до українсько-руської етнології; Т. 5. Ч. 3. Львів. 257 с.
- Лисенко М. (1955). Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво. 62 с.
- Мацієвський І. (2012). Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга. 464 с.
- Хоткевич Г. (2002). Музичні інструменти українського народу. Харків. 288 с.
- Попадюк В.. (1990). Троїсті музики. Київ: Музична Україна. 64 с.
- Вагилевич І. (1857). Гуцули, мешканці Східного Прикарпаття. Часопис чеського музею. Прага. С. 4–7.
- Булик З., Дем'ян Г. (1983). Народні музичні інструменти. Київ. С. 265–269.

References:

- Yaremko B. I. (2014). *Sopilkova muzyka hutsuliv: monohrafiia* [Pipe music of the Hutsuls: a monograph]. Lviv: Spolom. 184 s.
- Hornbostel E. M. fon, Zaks K. (1987). *Systematyka muzychnykh instrumentiv* [Systematics of musical instruments]. *Narodni instrumenty ta instrumentalna muzyka*. S. 229–261.
- Abaiev V. I. (1990). *Relihiia, folklor, literatura* [Religion, folklore, literature]. 640 s.
- Bibliia (2004) [Bible]. Kyiv: Vydannia Kyivskoi patriarkhii Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarkhatu. 1403 s.
- Usov Yu. (1975) *Istoriia vitchyznianoho vykonavstva na dukhovykh instrumentakh* [The history of domestic performance on wind instruments]. M.: Muzyka.
- Usov Yu. A. (1989) *Istoriia zarubizhnoho vykonavstva na dukhovykh instrumentakh* [The history of foreign performance on wind instruments]. M.: Muzyka, 207 s.
- Hrytsa S. Y. (2000) *Ukrainskyi folklor u prostori chasi* [Ukrainian folklore at the expanse of the hour]. T.: Aston, 224 s.
- Hrytsa S. Y. (2000) *Muzyka yazychnytstva i rannoho khrystyianstva v Kyivskii Rusi u zviazku z problemamy etnogenezu* [Music of paganism and early Christianity in Kievan Rus in connection with the problems of ethnogenesis]. *Suchasnyi stan ukrainskoho mystetstvoznavstva ta shliakhy yoho podalshoho rozvytku. mat. nauk. konf. Akademii mystetstv*. Kyiv: VPP “Kompas”. S. 87–88.
- Hanudelova N. H. (2011). *Osoblyvosti formuvannia zvukoideal v Zakarpatskii instrumentalnii kulturi pastushoi tradytzii* [Peculiarities of forming the sound-ideal in the Transcarpathian instrumental culture of the shepherd's tradition]. *Mystetstvoznavchi zapysky Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv, № 20. S. 124–131.
- Shukhevych V. (1902). *Hutsulshchyna: U 5 ch. . Materialy do ukrainsko-ruskoj etnolohii; T. 5. Ch. 3* [Hutsulshchyna: In 5 parts. Materials for Ukrainian-Russian ethnology; Volume. 5. Part 3]. Lviv. 257 s.
- Lysenko M. (1955). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini* [Folk musical instruments in Ukraine]. K.: Mystetstvo. 62 s.
- Matsiievskiy I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical instruments of the Hutsuls]. Vinnytsia: Nova Knyha. 464 s.
- Khotkevych H. M. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv. 288 s.
- Popadiuk V. I. (1990). *Troisti muzyky* [Three hundred music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 64 s.
- Vahylevych I. (1857). *Hutsuly, meshkantsi Skhidnoho Prykarpattia* [Hutsuls, residents of Eastern Prykarpattia]. *Chasopys cheskoho muzeiu*. Praha. S. 4–7.
- Bulyk Z. V., Demian H. V. (1983). *Narodni muzychni instrumenty* [Folk musical instruments]. Kyiv. S. 265–269.

УДК [7:111.852]: 316.77

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-8>

ГЕНЕЗА НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Рокіщук Іван Іванович

старший викладач кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-1686-7181
e-mail: elrock@ukr.net

Дубовик Олександр

магістрант кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-2546-6467
e-mail: dubovykalex96@gmail.com

Статтю присвячено дослідженню й аналізу науково-технічної революції й інформаційного суспільства сучасної епохи, висвітлено умови виникнення інформаційних технологій, шляхи та напрями їх впровадження в усі сфери життєдіяльності людства. Охарактеризовано суттєвість такого процесу, коли саме мистецтво впливає на технологію та виробництво засобів художньої виразності. Виділено та розглянуто періоди багатовекторної взаємодії технологій і мистецтва, як-от: поява писемності, запровадження та поширення книгодрукування; винахід електроенергії, завдяки чому з'явилися телеграф, телефон, радіо; уведення в експлуатацію мікропроцесорної технології та персонального комп'ютера, розгалуження всесвітньої мережі «Інтернет». Підкреслено, що техніка та мистецтво перебувають у безперервному розвитку, їх позитивний взаємозв'язок завжди залишається динамічним.

Мистецтвознавці виділяють кілька періодів в історії, коли суттєвість такої взаємодії якісно змінювалась: перша інформаційна революція, зумовлена появою писемності, уможливила передачу інформації, знань від покоління до покоління через фіксацію у знаках і зруйнувала монополію вузького кола людей на знання; друга інформаційна революція була спричинена винаходом і поширенням книгодрукування в XV столітті, і розширила доступ до інформації широким верствам населення завдяки «тиражуванню знань»; третя інформаційна революція (кінець XIX століття) пов'язана з винаходом електроенергії, завдяки якому з'явилися телеграф, телефон, радіо, що створило передумови ефекту «стискання простору»; четверта інформаційна революція (70-ті роки XX століття) зумовлена винаходом мікропроцесорної технології та персонального комп'ютера, довершенням цієї революції є поява всесвітньої мережі «Інтернет», що уможливило інформаційний обмін у глобальних масштабах.

Ключові слова: науково-технічна революція, інформаційне суспільство, мистецький процес, інноваційні технології, естетичні концепції.

GENESIS OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL REVOLUTION AND INFORMATION SOCIETY

Ivan Rokishchuk, Oleksandr Dubovyk

Rivne State University of the Humanities

The proposed article provides the analysis of the digital revolution and the information society as a complex and controversial phenomenon of the modern era, which is a global trend of today's civilization; highlights the conditions of information technology, ways, and directions of its implementation in all spheres of society.

The genesis of contemporary art and the relationship between scientific and technological progress and the transformation of art into a cultural space are widely known in the West, and publications on these trends can be found in media arts centers, public libraries, universities, and art academies. In Ukraine, this topic is insufficiently covered and has not been properly developed.

Throughout human history, art and science have interacted everywhere and in a multi-vector way. There are areas where art itself influences the technology and production of means of artistic expression, as well as areas where the process of such interaction looks more than natural; among the examples of such interaction are also design, architecture, and others. Since technology and art are constantly evolving, their positive relationship always remains dynamic.

Art critics identify several periods in history when the significance of such interaction changed qualitatively: the first information revolution was caused by the emergence of writing, enabled the transmission of information, knowledge from generation to generation through its fixation in signs and destroyed the monopoly of a narrow circle of people on knowledge; the second information revolution was caused by the invention and spread of book printing in the 15th century and expanded access to information for the general public through “knowledge replication”; the third information revolution (late 19th century) is associated with the invention of electricity, which led to the telegraph, telephone, radio, which created the preconditions for the effect of “space compression”; the fourth information revolution (1970^s) was caused by the invention of microprocessor technology and the personal computer, culminating in the emergence of the World Wide Web, which enabled information exchange on a global scale.

Key words: scientific and technical revolution, information society, artistic process, innovative technologies, aesthetic concepts.

Постановка проблеми. Окреслити історичні етапи науково-технічної революції, що привела до інформатизації суспільства, і виявити характерні особливості сучасного культурно-мистецького простору, де є взаємопроникнення мистецтва, техніки та технологій.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Еволюція засобів художньої виразності та їх утілення у сферу концертно-творчої діяльності, практичну роботу студій звукозапису, театральне мистецтво, електронну музику, традиційні екранні мистецтва тощо, практично не вивчені. Але є перелік робіт зарубіжних дослідників, спрямованих на розгляд окремих аспектів технологій художньої виразності. Серед них можна виділити авторів публікацій, присвячених взаємозв'язку науково-технічного прогресу та трансформації мистецтва, як-от: Т. Адорно, Р. Арнхейм, А. Гук, Я. Іоскевич, Х. Ортега-і-Гассет, Д. Хеллер, К. Ясперс та інші. Так, еволюція та формування науково-технічного прогресу та його трансформація в сучасний мистецько-культурний простір відомі в зарубіжних публікаціях, відомості про ці тенденції можна також знайти на інтернет-ресурсах. В Україні ця тематика не досить висвітлена і не набула належного розвитку. Актуальність дослідження генези інформаційної революції та діалектичного зв'язку технологій і мистецтва і зумовила вибір теми статті.

Мета статті – дослідити генезу науково-технічної революції й інформатизації суспільства, висвітлити вплив цих прогресивних тенденцій на розвиток культурно-мистецького простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне інформаційне суспільство – це найрозвиненіша щодо технологічного способу виробництва людська цивілізація, у якій головним багатством і ресурсом є інформація, що виникла внаслідок науково-технічної революції та базується на інноваційних технологіях, «інтелектуальних комп'ютерах», автоматизації та роботизації всіх сфер і галузей економіки й управління, єдиній найновішій інтегрованій системі зв'язку. *Інформатизація* – це організаційний соціально-економічний і науково-технічний процес утво-

рення оптимальних умов для забезпечення комунікаційних потреб і реалізації прав громадян на основі формування та використання цих ресурсів. Основними ознаками її є переорієнтація економіки на експлуатацію інформаційних ресурсів, залучення фахівців до процесу автоформалізації знань, масове тиражування професійних умінь. Також можна констатувати, що це організаційний соціально-економічний і науково-технічний процес утворення оптимальних умов для задоволення інформаційних потреб і реалізації прав громадян на основі формування та використання інформаційних ресурсів. Основними ознаками інформатизації є переорієнтація економіки на експлуатацію інформаційних ресурсів, залучення професіоналів до процесу автоформалізації знань, масове тиражування професійних знань (Olsen, 1998).

Нині виокремлюються два основні теоретико-методологічні підходи до інформатизації суспільства: технократичний (інформаційні технології вважаються засобом підвищення продуктивності праці, а їх використання обмежується сферами виробництва й управління) і гуманітарний (інформаційні технології розглядаються як важлива складова частина людського життя, мають значення не тільки для виробництва, а для соціального буття загалом). Формування сучасного інформаційного суспільства стало результатом кількох інформаційних революцій, які відбулись в історії розвитку людської цивілізації і які не лише кардинально змінювали способи обробки інформації, але й спосіб виробництва, стиль життя, системи цінностей.

Перша інформаційна революція. Виникненню писемності передували засоби, які слугували запам'ятовуванню усних повідомлень. До таких належить предметне, вузликове та піктографічне письмо. У предметному письмі засобами передачі змісту слугували різні предмети (наприклад, *вампум* – засіб запам'ятовування та передачі повідомлень індіанських племен Північної Америки. Зміст повідомлення відображався кольором, кількістю та взаєморозташуванням раковин). У вузликовому письмі засобами передачі змісту слугували мотузки із зав'язаними на них вузликами (напри-

клад, *кіну* – вузликове письмо древніх перуанців, яке являло собою мотузку, до якої була прив'язана низка різнокольорових стрічок із вузликами). Ідея щодо збору й організації письмових записів зароджується й у шумерській культурі п'ять тисяч років тому.

Надалі потреба архівації документів потрапляє до греко-римського світу. Римські імператори почали збір матеріалів у IV ст. до н.е. Велика бібліотека міста Александрії відома як найбільше зібрання папірусів. У древньому Багдаді в 830 р. засновано Бейт Аль-Хікм («Дім мудрості») – суспільну бібліотеку з великим зібранням матеріалів із широкого кола питань. Запізнілий, але прискорений розвиток європейських бібліотек XVI ст. був простимульований винаходом друку.

Друга інформаційна революція пов'язана з винаходом друкарського верстата. Перші відомі спроби книгодрукування були здійснені в 1040-х рр. у Китаї (Бі Шен). У Європі книгодрукування виникло в середині XV ст. У середині 1440-х рр. спосіб друкарства рухливими літерами був винайдений ювеліром і винахідником Й. Гутенбергом, а друк першої книги (Біблія) був закінчений у 1456 р. Новий спосіб поширився дуже швидко й ознаменував початок «ери Гутенберга».

Перша книжка українського автора Ю. Котермака (Дрогобича) – відомого діяча епохи Відродження, українського вченого, гуманіста, поета, доктора медицини та філософії, ректора Болонського університету, професора астрономії та медицини Краківського університету – була видана в 1483 р. в Римі латинською мовою і мала назву «Прогностична оцінка поточного 1483 р.». Перша друкована книга на теренах України «Апостол» І. Федорова вийшла в лютому 1574 р. у Львові. Того ж року він випустив друкований підручник «Азбука». У 1580–1581 рр. в Острозі І. Федоров видав першу повну слов'янську книгу «Острозька Біблія».

Винайдення друкарського станка пришвидшило процес створення книг, збільшило можливості доступу до них масового читача та розширило коло освічених людей. Поява книгодрукарства спричинила величезний вплив на розвиток тогочасної європейської цивілізації. Уважається, що Ренесанс (епоха) та його вплив на суспільство залежали не стільки від генія його представників, скільки від доступності інформації. Поширення та зростання впливу Реформації були б неможливі без книгодрукування (наприклад, між 1517 та 1520 рр. тираж книг М. Лютера досяг 300 тис.). Винахід Й. Гутенберга залишався практично незмінним до початку XIX ст. Створення в 1814 р. друкарської машини поклало початок сучасній поліграфії. Натепер дедалі частіше лунає думка про те, що «епоха Гутенберга» завершилася. І йдеться про прихід електронних засобів збереження та передачі інформації на зміну папе-

ровим носіям, а також зміну сприйняття людиною інформації, її пришвидшений обіг.

Третя інформаційна революція пов'язана з винаходом електричного струму та створення на його основі комунікаційних приладів. 1832 р. – винахідник П. Шиллінг створив електромагнітний телеграф. 1837 р. – американський художник і винахідник Семюел Фінлі Бріз Морзе винайшов електромеханічний телеграф, у 1838 р. був співрозробником телеграфного коду («азбука Морзе»), у якому кожному знаку відповідає певна комбінація послідовностей електричного струму (крапок і тире). У 1844 р. вдосконалені ним апарати були встановлені на першій американській телеграфній лінії Вашингтон – Балтімор. Перша телеграма мала такий зміст: “What hath god wrought!” («Те, що Бог сотворив!»).

1876 р. – О. Белл отримав патент на *телефон*. Перша фраза була промовлена О. Беллом під час телефонного дзвінка 10 березня 1876 р. В Україні перша телефонна станція була відкрита в 1881 р. в Одесі. 1877 р. – американський винахідник Т. Едісон сконструював прилад для запису і відтворення звуку – *фонограф*. Звук записувався голкою, зв'язаною з мембраною, на циліндричному валику, обгорненому олов'яною фольгою. Під час виникнення коливач у мембрані голка креслила на поверхні фольги канавку різної глибини. Найперший звукозапис – слова відомої англійської дитячої пісеньки «У Мері був баранчик» (Ужинський, 2011, с. 17).

1895 р. – французький винахідник Л. Люм'єр за участі брата Огюста створив апарат для зйомки та проєктування «фотографій, що рухаються» – перший придатний до практичного використання кіноапарат, який дістав назву *кінематограф*. Публічний сеанс відбувся 28 грудня 1895 р. у Парижі, демонстрованими фільмами стали зняті братами сценки: «Вихід робітників з фабрики Люм'єр» та «Прибуття потяга».

1895 р. – фізик і електротехнік О. Попов змонтував перший у світі радіоприймач, за допомогою якого бездротовий радіозв'язок був здійснений на відстань 600 м, а в 1897 р. – на 5 км. На Заході винахідником радіо вважається радіотехнік Г. Марконі, який у 1898 р. організував зв'язок між сушею (селище біля Дувру) і невеликим судном, яке стояло на якорі на відстані 19 км від берега. У 1901 р. його радіосигнали, послані через Атлантичний океан, досягли берегів Північної Америки. У 1906 р. американець Р. Фессенден уперше зумів змодулювати та передати по радіо «живі» звуки – своєї скрипки та свого голосу, коли читав уривки з Євангелія. Початком офіційного регулярного радіомовлення вважається 1920 р., коли інженер американської компанії “Westinghouse Electric Corporation” Ф. Конрад завершив будівництво станції мовлення (Хеллер, 2004).

В Україні перша радіостанція була відкрита в 1924 р. в Харкові. Сучасне інформаційне радіомовлення бере свій початок від *радіогазет*. Радіогазети мали інформувати, агітувати й організувати своїх слухачів. 1898 р. – датчанин В. Паульсен винайшов перший магнітофон, який він називав *телеграфоном*, у якому, на відміну від сучасних магнітофонів, запис звуку відтворювався не на феромагнітну стрічку (вона з'явилася в 1928 р., а набула комерційного застосування лише в 1950 р.), а на сталевий дріт.

Перші спроби з'єднати зображення та звук на кіноплівці зробили ще Т. Едісон у 1899 р. та Л. Гомон у 1906 р. за допомогою спеціальних грамофонних платівок, однак тільки винахід і удосконалення методів запису на одному носії звуку та зображення «проклали дорогу» звуковому кіно. Перший звуковий фільм з'явився у США в 1924 р. У Радянській Росії розроблялися 2 системи оптичного запису звуку. Робота першої системи була продемонстрована в 1929 р., а системи «Тагетон» – у 1931 р., у кінофільмі «Путівка в життя» (Ужинський, 2011, с. 85–86).

Четверта інформаційна революція. «Абак» – вид рахівниці у стародавній Греції та Римі, а також (до XIX ст.) у Західній Європі. Рахівниця – просте механічне облаштування для проведення арифметичних розрахунків, один із перших обчислювальних пристроїв. У 1642 р. 19-річний французький математик Б. Паскаль сконструював першу у світі механічну обчислювальну машину, що працювала, відому як підсумовуюча «машина Паскаля» («Паскаліна»). Англійський математик Ч. Беббідж у 1832 р. створив прообраз комп'ютера, а донька англійського поета Дж.Г. Байрона А. Лавлейс написала першу програму для вирахування на цій машині так званих «чисел Бернуллі». Сторіччям пізніше американський фізик Д. Атанасов описав і створив перший цифровий комп'ютер. Це були початкові кроки до тих глобальних інформаційних процесів, що охопили світ.

Різкий стрибок у розвитку обчислювальної техніки відбувся в 40-х рр., пов'язаний він був із появою якісно нових винаходів – електронно-вакуумних ламп. Перша схожа ЕОМ (електронно-обчислювальна машина) була сконструйована в Англії в 1949 р. У 1951 р. була створена МЕОМ (мала електронно-обчислювана машина). Ці роботи здійснювались в Україні (м. Київ), в Інституті електродинаміки, під керівництвом видатного конструктора обчислювальної техніки С. Лебедева. Можна стверджувати, що МЕОМ була першою ЕОМ у континентальній Європі. ЕОМ постійно вдосконалювались, завдяки чому до середини 50-х рр. їхню швидкість вдалося підвищити від кількох сотень до кількох десятків тисяч операцій на секунду. Однак водночас електронна лампа залишалася ненадійним еле-

ментом ЕОМ. Використання ламп почало гальмувати подальший прогрес обчислювальної техніки (Hoffmann, 2005, с. 582–584).

ЕОМ другого покоління вирізняються застосуванням напівпровідникових елементів і використанням алгоритмічних мов програмування. Застосування інтегральних схем надало можливість збільшити кількість електронних елементів в ЕОМ без зміни їхніх реальних розмірів. Швидкість обрахування пристрою зросла до 10 мільйонів операцій на секунду. Окрім того, складати програми для ЕОМ стало під силу простим користувачам, а не тільки фахівцям у галузі електроніки. Характерними рисами ЕОМ третього покоління є застосування інтегральних схем і можливість використання розвинутих мов програмування (високої роздільної здатності). ЕОМ четвертого покоління характеризуються застосуванням мікропроцесорів, побудованих на великих інтегральних схемах. Вплив персональних комп'ютерів на уявлення людей про обчислювальну техніку виявився настільки великим, що поступово з ужитку зник термін «ЕОМ», а його місце зайняло слово «комп'ютер».

Інформаційне суспільство. Поняття «інформаційне суспільство» уперше з'явилося як ключове в доповіді спеціальної групи з наукових, технічних і економічних досліджень, створеної японським урядом з метою визначення перспектив розвитку економіки. Одним із феноменів інформаційного суспільства є *інтернет* (від англ. *Internet*), міжнародна комп'ютерна мережа (міжмережжя), усевітня система сполучених комп'ютерних мереж, що заснована на комплекті інтернет-протоколів, феномен культури, який створився в кінці XX ст. (Мащенко, 2006). Інтернет – деяким чином варіант гіпермедіа, який синтетично об'єднує як змістовно артикулюючі феномени мультимедіа (вербальний текст, відеотекст, звуковий текст тощо), так і функціонально артикульований феномен гіпертексту, розгалужену систему зв'язків (посилань) між текстами та документами мультимедіа на основі універсального гіпертекстового дискурсу (HTML) і стандартного формату адрес (Мащенко, 2006).

У технічному плані бере свій початок від розподіленої (на відміну від локальних) комп'ютерної мережі ARPAnet, створеної наприкінці 1960-х рр. на замовлення Міністерства оборони США (DARPA), яка продемонструвала ефективний метод ведення комунікації та можливість об'єднання в єдину мережу комп'ютерів різних типів, а також у 1984 р. Національний науковий фонд США (NSF) заснував міжнародну мережу NSFnet. До цієї мережі за рік під'єдналось приблизно 10 тисяч комп'ютерів; визначення «Інтернет» почало плавно переходити до NSFNet (Wolfser, 2009).

Якщо на початку перших тридцяти років існування інтернету його можливості (електронна пошта, файлові сервери, служби інформаційного пошуку) були використані в основному в адміністративному, військовому та науковому середовищі, то поява в 1993–1994 рр. такої підсистеми інформації, як WWW (World Wide Web Consortium – «Консорціум Усесвітньої павутини»), усесвітньо розподіленої бази гіпертекстових документів, які забезпечують максимальну доступність для користувача мультимедійної інформації, зробила інтернет одним із найбільш значущих соціокультурних феноменів кінця ХХ ст. (Мащенко, 2006).

Функціональні можливості інтернету практично безмежні (миттєвий обмін повідомленнями електронною поштою у світовому масштабі, поширення інформації, сервери новин, освіта й електронні наукові конференції, реклама та торгівля, бізнес і банківські операції, доступ до культурних цінностей через «віртуальні музейні тури», індустрія розваг, можливості індивідуального самовиразу через створення власних вебсторінок і спілкування через посередництво інтернет тощо. Завдяки цьому спектр користувачів інтернету став досить широким в абсолютному визначенні (Мережа пов'язує один з одним мільйони комп'ютерів і сотні мільйонів людей по всьому світу), він надалі постійно зростає.

Виникнення в контексті культури ХХ ст. такого феномену, як інтернет, мало своїм наслідком істотні трансформації сучасного культурного простору.

По-перше, наскільки можливості інтернету забезпечують не тільки миттєве, але й багатовекторне розповсюдження інформації, настільки культура не лише набуває небаченої дотепер динамічності (що задає принципово нові параметри таких процесів, як «старіння інформації» й «оновлення інформації»), але й трактується не як кібернетичне середовище, що передбачає упорядкування через посередництво команд центру, але й середовище синергетичне, що реалізує своє упорядкування як власної самоорганізації.

По-друге, ацентричний (позбавлений центру) характер організації та функціонування інтернету, як через значення представленого феномену для сучасної цивілізації та культури, так і через те, що інтернет пронизує сучасний соціокультурний простір мережею та детермінується ацентричністю соціокультурного середовища загалом (широкий доступ до інформації, включаючи незалежні сервери новин, з одного боку, і свобода поширення інформації, включаючи вебсторінки, – з іншого), що в соціальному відношенні практично означає демократизацію суспільства загалом. Значну роль у цьому відіграла передача урядом США на початку 1990-х рр. адміністративного управління інтернетом приватним особам. Інформаційна

прозорість соціальної ситуації стає практично тотальною, оскільки: а) будь-який користувач має можливість доступу до будь-яких інформаційних сайтів різної ідеологічної спрямованості; б) феномен вебкамер, що дає можливість безпосереднього та вільного спостереження подій, які відбуваються у світі, без коментарів та інтерпретацій, відкриває принципово нові (демократичні по своїй суті) канали інформування суб'єкта.

По-третє, комунікативні можливості, що відкриваються через інтернет, не тільки розширюють сферу спілкування, але й істотно трансформують у змістовному відношенні феномен спілкування загалом. Можливості електронної комунікації не тільки знімають просторові, мовні та формальні перепони для спілкування, але й змінюють якість спілкування як такого, знімають (у ситуації свідомо обраної суб'єктом соціальної анонімності) узагалі будь-які межі взаємодії свідомості, крім іманентних. Так, наприклад, інтернет відкриває технічну можливість таких протиправних дій, як: незаконна діяльність у галузі програмного забезпечення (комп'ютерне піратство); несанкціонований вхід у комп'ютерну мережу з метою руйнації інформації (розповсюдження програмних вірусів також); несанкціонований доступ до конфіденційної (приватної чи корпоративної) інформації, що відкриває можливості її використання – від зміни шкільних оцінок до незаконного доступу до банківських грошей (хакерство); розповсюдження небажаної реклами тощо. Водночас інтернет може розглядатись як один з інструментів боротьби зі злочинністю, що ведеться через Інтерпол. Як свідчить аналіз, інтернет є комунікаційним посередником, який дозволяє насамперед спілкуванню багатьох абонентів у визначений час на глобальному рівні (Katz, 2002, с. 173).

Висновки. У результаті науково-технічної революції й інформатизації суспільства відбулися кардинальні зміни в усіх сферах людської діяльності, зокрема й у мистецтві (культурно-мистецькій галузі). У результаті розгляду взаємодії мистецтва та технологій з'ясувалося, що вплив інновацій на культурно-естетичний пласт незаперечний. Під впливом сучасних технологічних досягнень на види мистецтва утворився феномен «цифрових мистецтв» (найбільш поширені такі: арт-медіа, відео-арт, анімація тощо), для яких характерні інтерактивність, елітарність, нові форми та жанри, інноваційні засоби художньої виразності тощо. Неоднозначною залишається проблема оцінки цього впливу. Фахівці в галузі мистецтва та культури розділилися на два табори – тих, хто сприймає такий вплив і вважає медіамистецтво кроком у розвитку, перспективним напрямом, і тих, хто не сприймає, оцінює медіамистецтво як деградацію. Залишається зазначити, що ця проблема боротьби консерваторів і новаторів типова для будь-якого етапу культурної еволюції.

Перспективи подальших досліджень. В умовах розвитку інформаційного суспільства зростає роль держави в управлінні та розвитку науково-технічної революції. Вона має подальші перспективи. Це своєрідне випробування для українських реформ, що, у свою чергу, породжує різні аспекти соціальних і політичних наслідків інформатизації, адаптуючи інформаційно-комунікаційні технології на чинник зростання «якості життя».

Науково-технічна революція привела до появи такого нового сучасного феномену, як інформаційне суспільство. Інтернет – усесвітня комп'ютерна мережа, що охоплює «локальні стільники» й окремі комп'ютери державних і приватних установ, фірм, підприємств, побутові комп'ютери

індивідуальних користувачів, функціонує з метою інформаційного забезпечення клієнтів спеціальними технологіями приймання/передачі, обробки та зберігання надходжень цифрового формату. Феноменальні можливості цієї мережі зумовили стрімке поширення інтернету в усіх галузях життєдіяльності суспільства. Його подальший розвиток (швидкість інтернету, стійкість до хакерських атак, захищеність електронних скриньок тощо) відкриває неабиякі можливості для поширення спілкування один з одним професорсько-викладацького складу не лише в межах держави, а і по всій земній кулі, а це сприятиме розповсюдженню наукових робіт, показу/перегляду культурно-музичних здобутків митців з усього світу.

Література:

- Машченко І.Г. (2006). Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо: енциклопедія електронних масмедіа: у 2 т. Т. 2. Запоріжжя: Дике поле, 511 с.
- Ужинський М.Ю. (2011). Цифрові технології і засоби мультимедіа: навчальний посібник. Рівне: РДГУ. 236 с.
- Хеллер Д. (2004). Мультимедійні презентації у бізнесі. *Технології шоу-бізнесу*. Київ: BHV. С. 12–16.
- Hoffmann F. (2005). *Encyclopedia of recorded sound*. 2nd ed. Routledge. 2 v. xii, 1289 p.
- Katz B. (2002). *Mastering Audio – the art and the science*, Focal Press, Boston, USA. 319 p.
- Olsen E. (1998). Verna P. *The Encyclopedia of Record Producers*. New York : Billboard Books. 893 p.
- Wolfser L. (2009). *Digital Art*. H.F. Ullmann Publishing, Deutschland. 276 p.

References:

- Mashchenko, I.H. (2006). *Terminologichnyi slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio* [Terminological dictionary of basic concepts and expressions: television, radio broadcasting, cinema, video, audio]: entsyklopediia elektronnykh mas-media. Zaporizhzhia: Dyke pole. 511 s. [in Ukrainian].
- Uzhynskyyi, M.Y. (2011). *Tsyfrovi tekhnolohii i zasoby multymedia* [Digital technologies and multimedia tools]: navch. posib. Rivne: Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet. 236 s. [in Ukrainian].
- Kheller, D. (2004). *Multymediini prezentatsii u biznesi. Tekhnolohii shou-biznesu* [Multimedia presentations in business]. Kyiv: BHV. S. 12–16 [in Ukrainian].
- Hoffmann, F. (2005). *Encyclopedia of recorded sound / 2nd ed*. Routledge, 2 v. Xii. 1289 s.
- Katz, B. (2002). *Mastering Audio – the art and the science*. Boston: Focal Press. 319 p.
- Olsen, E., Verna, P. (1998). *The Encyclopedia of Record Producers*. New York : Billboard Books. 893 p.
- Wolfser, L. (2009). *Digital Art*. H.F. Ullmann Publishing, Deutschland. 276 p.

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-9>

СУЧАСНІ ВЕКТОРИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Сверлюк Ярослав Васильович

доктор педагогічних наук, професор,
директор Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-3182-6924
e-mail: sverl@ukr.net

У пропонованій статті висвітлено сучасні методологічні підходи поняття, що сприяють активізації процесу професійної підготовки диригента оркестрового колективу з урахуванням сучасних потреб. Обґрунтовано динаміку становлення зазначеного особистісного утворення через самопізнання та самооцінювання до творчої реалізації індивідуальних стратегій набуття професійного досвіду в диригентсько-оркестровій діяльності. Значна увага приділена розкриттю проблем, що впливають на формування особистісної структури майбутнього диригента оркестру.

Спираючись на провідні наукові положення теорії особистості, значна увага в роботі приділена людиноцентристській науковій парадигмі, яка уособлює фундаментальний методологічний напрям. Вона представлена гуманістичним, особистісно орієнтованим, антропологічним і культурологічним підходами, які мають значні пояснювально-дослідницькі можливості для вивчення професійної діяльності диригента оркестрового колективу та його формування як професіонала у процесі підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах.

У статті стверджується, що професійна підготовка диригента оркестрового колективу має бути спрямована на те, щоб студенти усвідомлювали власну значущість в загальному соціумі музичної культури, яка ґрунтується на реальних потенційних можливостях. Такий підхід активізує мотивацію до набуття нових знань і професійного самовираження, відкриває для студентів нові творчі перспективи.

Пропоновані методологічні підходи висвітлюють динаміку становлення зазначеного особистісного утворення у професійній діяльності через самопізнання та самооцінювання до створення та творчої реалізації індивідуальних стратегій набуття та професійного досвіду в диригентсько-оркестровій діяльності. Обрані підходи є інтегративною єдністю, що відображують цілісний системний характер досліджуваного особистісного утворення стосовно оркестрового диригента.

Ключові слова: професійна підготовка, диригент, навчально-виховний процес, оркестровий колектив.

MODERN VECTORS OF THE PROFESSIONAL TRAINING OF AN ORCHESTRA COLLECTIVE CONDUCTOR

Yaroslav Sverliuk

Rivne State University of the Humanities

The article covers the modern methodological approaches that enhance the activation process of the professional training of an orchestral conductor with due allowance to the modern demands. It is stated that the professional training of an orchestral conductor in the art higher educational establishments is traditionally focused on the educational and creative tasks performance first of all. Such tradition exists due to the fact that it has been always believed that a conductor who is proficient in conducting and has proper musical and theoretical knowledge will be able to solve art problems among the group.

This activity is regarded as an art activity with independence, individual style of art problems solving, with the proper way of the stated goal realization from one hand (conducting and orchestral activities) and as an activity that is a part of social relationships that are subject to laws and regulations from another hand. So we regard the professional training of a conductor from the personal sense perspective that necessitates to the necessity of the analyzing of student's consciousness and self-consciousness.

The dynamics of the mentioned education has been proved through self-actualization and self-esteem to the art realization of individual strategies of the professional experience acquirements in the conducting and orchestral activities. Specific attention is paid to the revealing of problems that influence the formation of a future orchestral conductor's personal structure.

The defined by us methodological approaches prove the dynamics of the mentioned personal formation in the professional activity through self-actualization and self-esteem to the formation and art realization of individual strategies of the professional experience acquirements in the conducting and orchestral activities. The selected approaches are the integrative entity that reflects the holistic comprehensive manner of the researched personal formation of an orchestral conductor.

Key words: professional training, conductor, educational process, orchestra.

Постановка проблеми. Професійна підготовка диригента оркестрового колективу в закладах вищої мистецької освіти традиційно спрямована на виконання передусім навчально-виховних і творчих завдань. Така традиція побутує тому, що завжди вважалося, що диригент, який майстерно володіє технікою диригування та має належні музично-теоретичні знання, зуміє легко вирішувати творчі завдання з колективом. Відповідно до цієї традиції метою професійної підготовки диригентів було набуття знань, володіння вміннями та навичками майбутньої диригентсько-оркестрової діяльності.

Проте необхідно зауважити, що підготовка диригентів для професійних колективів (симфонічних оркестрів, військових духових оркестрів тощо), яка здійснюється в музичних академіях (консерваторіях) і вищих військових навчальних закладах, неадекватна підготовці керівника-диригента оркестрового колективу для поліфункціональної творчої діяльності. Як зазначалося раніше, йому доводиться бути водночас організатором, диригентом, педагогом, психологом, режисером тощо, хоча володіння диригентською технікою та наявність музично-теоретичних знань є необхідною умовою керування будь-яким оркестровим колективом.

Метою статті є розкриття сучасних підходів у підготовці диригента, спираючись на новітні наукові досягнення педагогіки та методики колективного інструментального виконавства.

Аналіз досліджень. Проблема педагогічних принципів у різних аспектах широко досліджувалася в роботах А. Алексюка, В. Андреева, С. Архангельського, Г. Балла, І. Бежа, Б. Бітінаса, В. Галузинського, Б. Гершунського, С. Гончаренка, П. Груздева, М. Євтуха, В. Загвязинського, І. Зязюна, В. Краєвського, І. Лернера, С. Смирнова, О. Рудницької. Основу для обґрунтування теоретичних засад професійної підготовки диригента оркестрового колективу становлять основні положення музичної педагогіки та теорії мистецької освіти (Б. Брилін, М. Букач, В. Бутенко, Л. Коваль, О. Олексюк, В. Орлов, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, Т. Смирнова, О. Щолокова, В. Черкасов та інші).

Виклад основного матеріалу. Вивчення музично-педагогічної, психологічної та музично-теоретичної літератури дає змогу зробити висновок, що професійна підготовка диригентів оркестрових колективів є комплексною та багатоконечною. Аналіз наукових праць Б. Ананьєва (Ананьєв, 2001), С. Науменка (Науменко, 1995) свідчить, що за сучасного розмаїття масової музичної культури у професійній діяльності неодмінно зростатиме значення психолого-педагогічної підготовки й особистісних якостей фахівця.

Особиста зорієнтованість навчально-виховного процесу полягає не в тому, щоб викладач складав

плани та програми індивідуального професійного розвитку студента, а також навчав і виховував кожного окремо. Такий підхід, як зазначає В. Орлов (Орлов, 2003), розбещує студентів, робить майбутніх фахівців безініціативними споживачами, які надалі чекають, що хтось створить їм комфортні умови для роботи. Такі студенти нарікають на те, що в інших умовах вони могли б проявити своє художньо-педагогічне обдарування.

Завдання, що ставляться в підготовці диригента, мають бути спрямовані передусім на розкриття методів і засобів, за допомогою яких студент зможе досягти високої професійної майстерності та культури. У студентів необхідно розвивати мотивацію до самопізнання й інтерес до глибшого вивчення особливостей діяльності диригента оркестрового колективу. Таку діяльність необхідно розглядати, з одного боку, як творчу (диригентсько-оркестрову), що має самостійність, індивідуальний стиль вирішення творчих завдань, власний спосіб реалізації поставленої мети, з іншого – як таку, що включена в суспільні відносини, що регламентується законодавчими та професійно-нормативними актами. Тобто нам необхідно розглядати професійну підготовку диригента з позиції особистісного смислу, що неминуче приводить до необхідності аналізу розвиненості свідомості та самосвідомості студента.

Спираючись на провідні наукові положення теорії особистості, було закладено основи людиноцентристської наукової парадигми, яка уособлює фундаментальний методологічний напрям. У нашому дослідженні вона представлена гуманістичним, особистісно орієнтованим, антропологічним і культурологічним підходами, які мають значні пояснювально-дослідницькі можливості під час вивчення професійної діяльності диригента оркестрового колективу та його формування як професіонала у процесі підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах.

Гуманістичному підходу в підготовці майбутніх диригентів оркестрових колективів належить провідне положення, оскільки він ґрунтується на вільному розвитку особистості. На думку І. Зязюна (Зязюн, 2000), гуманістична педагогіка є не просто сплавом цих ідей, це – педагогіка «золотого перерізу», у якій сповна враховується діалектика освітньо-виховного процесу, вибудованого на підвалинах необхідності пристосування цілей, змісту, форм і методів освіти, на визнанні самоцінності людини з урахуванням суспільного характеру її буття, що вимагає певних настанов і норм поведінки, на виховання розумної особистості, що стає духом і джерелом щастя та добротності.

Реалізація гуманістичного підходу у сфері освіти та музичного мистецтва безпосередньо пов'язана із професійною підготовкою майбутнього фахівця диригентсько-оркестрової діяль-

ності, стосунки якого з учасниками колективу ґрунтуватимуться на позиціях діалогу та співробітництва, гуманістичному ставленні до культури, природи й інших людей.

Сучасні вчені (І. Зязюн, О. Олексюк, В. Орлов), розглядаючи вплив зовнішніх чинників на формування особистості, однією з найважливіших вважають проблему взаємозв'язку моралі та мистецтва. Можна погодитися із твердженням В. Орлова (Орлов, 2003), що художньо-естетичне виховання завдяки поліфункціональності та різноманітності проявів практично ніколи не фігурувало в чистому вигляді, а використовувалося як «забарвлення» або додаток до морального, ідеологічного, політичного, фізичного виховання. Мистецтво, як зазначає І. Зязюн (Зязюн, 2000), дає людині уявлення про ціннісну для суспільства поведінку, про моральні цінності, тобто про модель поведінки особистості. Моральне в мистецтві, на його думку, – не лише прояв тієї чи іншої моральної якості людини, а й ставлення до неї, її засудження чи виправдання, її ствердження чи заперечення.

Варто зазначити, що в умовах сьогодення потрібні диригенти нової формації, які володіють загальною, художньо-естетичною та професійною культурою, мають критичне та послідовне професійно-педагогічне мислення, вільне від стереотипів минулого. Одним із таких стереотипів є брак особистісної орієнтованості навчально-виховного процесу, некоректність у підходах до індивідуально-особистісного виховання учасників оркестру.

Одним із провідних механізмів гуманізації навчального процесу є оцінні ставлення до самого себе. Така система оцінних ставлень має складну інтегральну структуру, ефективний розвиток якої передбачає аналіз її органічно взаємопов'язаних підструктур. Так, перша охоплює спектр проблем, що перебувають у межах «Я – навчальна діяльність» (включає ставлення студентів до власного процесу та результату). Друга охоплює спектр проблем «Я – інші», тобто ставлення до інших у процесі навчання (передусім це стосунки «викладач – студент» і «студент – студент»). Третя охоплює спектр проблем «Я – Я» і включає ставлення студентів до самих себе як до суб'єкта навчальної діяльності (В. Бутенко, Л. Коваль, О. Ростовський). Єдність цих підструктур у процесі розвитку системи оцінних відношень зумовлює повноцінну адаптацію члена колективу як співучасника навчально-виховного процесу.

Антропологічний підхід є невід'ємним елементом концепції гуманістичного, оскільки його особливість полягає в комплексному людинознавстві, що є органічним відображенням професій, пов'язаних із педагогічною діяльністю. Поступлючим є твердження, що в основі професійної діяльності майбутнього диригента оркестру

лежать педагогічні закони, без урахування яких нереально вирішувати поставлені навчально-виховні та творчі завдання. Термін «педагогічна антропологія» було введено К. Ушинським (Ушинський, 1974), який обстоює ідею розроблення вчення про людину, відповідно до якого призначення антропологічного підходу полягає в дослідженні шляхів «до людського в людині».

Варто зазначити, що за антропологічного підходу професійна підготовка набуває ідейно-ціннісного орієнтування студентів, для яких організаційна структура стає засобом досягнення спільної мети. Їхня духовна єдність проявляється у прагненні до професійної досконалості, самореалізації й оновлення суспільного життя. Антропологічний підхід до студентів зумовлений специфікою підготовки, оскільки музично-творча діяльність набуває духовної сутності лише за умов повного розкриття природних можливостей, які гармонізуються під час розучування музичних творів. Такий підхід переідеологізує загальнонауковий, який домінував у минулому та був побудований за рефлекторною схемою «стимул – реакція», що поширився на всі види людської діяльності, а також практично ігнорував будь-яку можливість зустрічної активності з боку студента. Зазвичай передбачалося, що зовнішній вплив на студентів автоматично веде до бажаного результату, але водночас не брали до уваги оцінювання студентами змісту навчання. Тобто процес підготовки студентів має спрямовуватися на розгляд проблем, що мають місце в майбутній професійній діяльності. Їх вирішення має будуватися на сучасних методологічних підходах з урахуванням здібностей та інтересів кожного учасника.

Критично оцінюючи свій творчий шлях, А. Пазовський (Пазовський, 1966) визнавав, що найменш вдалимими своїми постановками він вважає саме ті, у яких переважав деспотичний метод. Застосування його відбирає у виконавців функції свідомих художників, не дає їм права самостійно шукати та творити, насолоджуватися досягнутим. Тому, без перебільшення, уважатимемо, що високохудожнє оркестрове виконавство безпосередньо залежить від особистісно орієнтованих методологічних підходів, застосування яких дає змогу майбутньому диригенту зрозуміти закономірності формування та діяльності внутрішніх механізмів, що ефективно функціонують тільки завдяки демократичному стилю керування колективом. Учасники не перебувають у становищі «підлеглих». Адже майстерність диригента полягає саме в тому, щоб за збереження вимогливості дати простір учасникам для внутрішнього творчого розвитку. У цьому разі управлінські зусилля диригента органічно зливаються з ініціативою й активністю учасників оркестру. У свою чергу, безпосереднє включення останніх у діяльність управління тим

самим створює умови для гуманізації всього навчально-виховного процесу в оркестровому колективі.

Культурологічний підхід характеризується значним сучасним гуманістичним просуванням у методології вивчення педагогічних явищ і феноменів, зокрема і професійної підготовки майбутнього диригента оркестру. Базовим стало поняття культури (від лат. *cultura* – обробіток землі, ґрунту), що поступово трансформувалося в якісну характеристику діяльності людини.

Незважаючи на різні підходи до тлумачення характеристики феномену культури, більшість дослідників сходяться на тому, що вона органічно пов'язана з діяльністю людини в розумінні культури як співвідношення особистого та суспільного. Спираючись на ідеї М. Бахтіна, В. Біблера про створення «світу культури в собі», В. Слассьонін (Слассьонін, 2000) переконливо доводить, що, на відміну від науки (освіти, просвітництва), культура будується за принципом збереження та відтворення, «персональності» складових її феноменів, а наука й освіта – за схемою ущільнення, спрощення знання. Тому в освітньо-виховному процесі, необхідно використовувати культурологічний підхід на основі «діалогізації», «персоналізації» науки, відкритості самого викладача як носія культури.

Важливою теоретико-методологічною основою досліджень культури нині став аксіологічний (від. грец. *axio* – цінність, *logos* – слово, учіння) підхід, пов'язаний із цінностями трактування культури. Перспективними в суспільних науках стали дослідження (Л. Столович, П. Здравомислов), на думку яких визначення системи цінностей, які б надійно «цементували» суспільство та задовольняли потреби конкретної особистості, ускладнюється через відсутність єдиних наукових уявлень про поняття «цінність».

Зміст культурологічного підходу розкривається завдяки виявленню закономірних зв'язків між розвитком культури й освіти та визначенням єдиної системи цінностей, «аксіологічної толерантності». За таких умов, як стверджує Б. Гершунський (Гершунський, 1998), визнаються однаково цінними як розвиток новаторства, так і збереження усталених традицій, у яких позитивним явищем вважають культурний діалог. Безперечно, аксіологічний підхід органічно пов'язаний лише з гуманістичним.

На основі інтеграції фундаментальних положень філософії культури й інших гуманітарних наук можна акумулювати основні поняття загального культурологічного знання в музичну педагогіку.

Реалізація аксіологічного підходу до творчого процесу оркестрового колективу розкриває зміст формування цінностей у колективній взаємодії, як такого, що створює фундамент для формування

особистісної музично-педагогічної світобудови. Орієнтація особистості у світі духовних цінностей, як зазначають О. Олексюк і М. Ткач, покликана сприяти становленню духовного потенціалу музиканта-педагога. Вона має забезпечувати, уважають автори, «<...> концептуальну спрямованість його діяльності на постійний саморозвиток, сприяти пошуку особистісно орієнтованих технологій, формуванню здатності ціннісно осмислювати зовнішній реальний світ і внутрішній світ особистості, минуле, сучасне та майбутнє в їхньому співтворчому переплетенні» (Олексюк, Ткач, 2004). Тобто через універсальність творчих відносин у колективі відбувається гармонійне єднання між особистою та суспільною оцінкою, внутрішньою та зовнішньою культурою, гармонізується внутрішній світ особи із природою, гуманістично узгоджується власний усебічний розвиток з усебічним розвитком оточення.

Отже, гуманізація системи освіти спричинила появу нових педагогічних ідей, нового мислення, що сприяло просуванню вперед, оновленню освітніх орієнтирів і освітніх підходів до конструювання педагогічних систем і технологій.

Зазначимо, що в основі системи мистецької освіти закладено моральність, гуманістичні ідеї навчання та виховання. А. Григор'єв (Григор'єв, 1969) підкреслював, що не мистецтво має вчитись у моральності, а моральність вчитись в мистецтва, оскільки справжнє мистецтво є моральним за своєю «органічною природою». Проте втілення їх потребує нових педагогічних підходів, що забезпечать функціонування механізму практичних дій, побудованих на засадах самопізнання, рівноправності та взаємній зацікавленості в розвитку всіх суб'єктів навчання, а також усвідомлення та прийняття ієрархізованої системи цінностей для розвитку фахівця з вищою мистецькою освітою.

Нині гуманістична парадигма підготовки студентів має витіснити традиційну соціоцентричну, механістичну та безособистісну, оскільки гуманістичний підхід створює передумови для розроблення особистісно зорієнтованих моделей і технологій мистецької освіти.

Не буде перебільшенням uważати, що опанування професії диригента оркестрового колективу – це постійне вдосконалення власної культури, духовне зростання, самореалізація та самоствердження, а також самопізнання та самовдосконалення. Однак, як стверджує В. Орлов (Орлов, 2003), самопізнання реалізується в поєднанні із самоаналізом, самооцінкою та самоідентифікацією. На основі цієї єдності здійснюється мотивація позитивного ставлення до самого себе, формується потреба у професійному самовдосконаленні.

У теорії та практиці мистецької освіти тривалий час побутувала тенденція готувати не

стільки педагога-вихователя, скільки виконавця на тому чи іншому інструменті. Тому у традиційних методиках навчання природа цього процесу часто спотворювалася, тобто студенти зосереджували свою увагу на опануванні диригентських навичок і удосконаленні виконавської майстерності, не надаючи великого значення набуттю психолого-педагогічних знань. Через це випускники мистецьких закладів, працюючи з оркестровими колективами, дбають передусім про вдосконалення виконавської майстерності учасників, незважаючи на формування мотивів і розвиток інтересу до колективного музикування. Хоч саме інтерес є тією рушійною силою, яка дає змогу учаснику оркестру зрозуміти суть колективної творчості, самостійно осягати та вдосконалити свої знання та навички колективного виконавства.

Зауважимо, що за даними досліджень (В. Якунін), у сучасних умовах відбулася переорієнтація студентів, пов'язана з їхнім бажанням досягти швидкої соціалізації, професійного самоствердження, одержання належного статусу в суспільстві. Такий підхід, у загальній ієрархії особистісних потреб, змушує студентів розглядати матеріальний стимул як домінуючу майбутньої професійної діяльності.

У період ідеологічного розмаїття, моральних спокус і маніпуляцій у сфері масової культури досить часто виникає можливість переорієнтації самосвідомості студента. Це призводить до дисгармонії його особистісних структур, пригнічення позитивних ідеалів і цінностей, до заміни їх помилковими, хибними, нав'язаними ззовні. Майбутнім спеціалістам з музичного виконавства та педагогіки важливо знати, що відсутність позитивної самооцінки, гнучкості, оптимізму та відкритості не тільки спричинює психічну нестійкість, песимізм і закритість, а й негативно позначається на успішності студента.

Тому професійна підготовка диригента оркестрового колективу має бути спрямована на те, щоб студенти усвідомлювали власну значущість у загальному соціумі музичної культури, яка ґрунтується на реальних потенційних можливостях. Такий підхід активізує мотивацію до набуття нових знань і професійного самовираження, відкриває для студентів нові творчі перспективи.

На думку В. Орлова (Орлов, 2003), обсяг знань є важливою, але не панівною ознакою розвитку професійної культури, оскільки вирішальним (зокрема, для вчителів мистецьких дисциплін) є вміння орієнтуватися в художньо-педагогічній ситуації, аналітично та рефлексивно мислити, селекціонувати інформацію, віднаходити та використовувати знання на практиці. Необхідність таких знань зумовлена подальшим посиленням тенденції індивідуалізації професійно-педагогічної підготовки вчителя, урахування особистісного чинника у спеціальних предметах художньо-естетичного та психолого-педагогічного циклів.

Висновки. Структурний аналіз підготовки студентів у системі вищої мистецької освіти створює теоретичну основу для визначення критеріїв професійних умінь керування оркестровим колективом. Вони ґрунтуються на індивідуалізації підготовки студентів та сьогоденних вимогах до професійної діяльності диригента оркестрового колективу.

Дослідження, присвячені висвітленню психологічних механізмів набуття професійних умінь, визначають останні як структурні утворення самосвідомості, що інтегрують здатність з'ясовувати ціннісні орієнтації, досягати мети адекватно внутрішнім потенціалам, можливість самоконтролю, прагнення до успіху (самореалізації), потребу просоціального самоствердження та визнання. Унаслідок цього з'являються різні психологічні новоутворення, підвищується або знижується рівень особистісної системи, змінюється режим її функціонування.

Визначені нами методологічні підходи висвітлюють динаміку становлення зазначеного особистісного утворення у професійній діяльності через самопізнання та самооцінювання до створення та творчої реалізації індивідуальних стратегій набуття та професійного досвіду в диригентсько-оркестровій діяльності. Обрані підходи є інтегративною єдністю, що відображують цілісний системний характер досліджуваного особистісного утворення стосовно оркестрового диригента.

Визначені методологічні підходи та їхні показники дають можливість визначити тенденції формування у студентів професійних умінь диригентсько-оркестрової діяльності на різних етапах навчання в мистецькому закладі.

Література:

- Ананьев Б. (2001). Психология чувственного знания. Акад. наук. ін-т психології. М.: Наука. 277 с.
- Науменко С. (1995). Основи вікової психології. Київ: УЦТДЮ. 102 с.
- Орлов В. (2003). Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: монографія. За заг. ред. І. Зязюн. Київ: Наукова думка. 276 с.
- Зязюн І. (2000). Педагогіка добра : ідеали і реалії : науково-методичний посібник. Київ: МАУП. 312 с.
- Ушинский К. (1974). Вибрані педагогічні твори. М.: Педагогіка. Т. 1. 584 с.
- Пазовский А. (1966). Записки дирижера. М.: Сов.комполитор. 561 с.

- Сластенин В. (2000). Педагогіка: навчальний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів. М.: Школа-Пресс. 512 с.
- Гершунский Б. (1998). Філософія освіти для XXI ст. М.: Совершенство. 605 с.
- Олексюк О., Ткач М. (2004). Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навчальний посібник. Київ: Знання України, 263 с.
- Григорьев Л. (1969). Сучасні диригенти. М.: Сов. композитор, 324 с.

References:

- Ananov B. (2001). Psykholohyia chuvstvennoho poznannya [Psychology of sensory cognition]. Akad. nauk. yn-t psykholohyy. M.: Nauka. 277 s.
- Naumenko S. (1995). Osnovy vikovoi psykholohii [Basics of age psychology]. Kyiv: UTsTDIu. 102 s.
- Orlov V. (2003). Profesiine stanovlennia vchyteliv mystetskykh dystsyplin [Professional development of art teachers]: monohrafiia. Za zah. red. I.A. Ziaziun. K.: Naukova dumka. 276 s.
- Ziaziun I. (2000). Pedahohika dobra : idealy i realii [Pedagogy of goodness: ideals and realities]: Nauk.-metod. posibn. K.: MAUP. 312 s.
- Ushynskiy K. (1974). Vybrani pedahohichni tvory [Selected pedagogical works]. M.: Pedahohyka. T. 1. 584 s.
- Pazovskiy A. (1966). Zapysky dyryzhera [Notes of the conductor]. M.: Sov. kompozytor. 561 s.
- Slastenyn V. (2000). Pedahohyka [Pedagogy]: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv pedahohichnykh navchalnykh zakladiv. M.: Shkola-Press. 512 s.
- Hershunskiy B. (1998). Fylosofyia obrazovanyia dlia XXI veka [Philosophy of education for the 21'st century]. M.: Sovershenstvo. 605 s.
- Oleksiuk O., Tkach M. (2004). Pedahohika dukhovnoho potentsialu osobystosti : sfera muzychnoho mystetstva [Pedagogy of the spiritual potential of the individual: the sphere of musical art]: Navch. posib. K.: Znannia Ukrainy, 263 s.
- Hryhorev L. (1969). Suchasni dyryzhery [Modern conductors]. M.: Sov. kompozytor, 324 s.
-

УДК 785.1.071.2

DOI https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-10

ДИРИГЕНТ ТА ОРКЕСТР: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

Турчин Георгій Петрович

старший викладач кафедри народних інструментів

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0106-683X

e-mail: turchin.gp@ukr.net

У пропонованій статті розглянуто й узагальнено художню сутність основних засобів музичної виразності в контексті їхнього диригентського застосування; означено основні художньо-виразові засоби музики та висвітлено їхнє базове значення для формування диригентом художнього образу у процесі творчої роботи з оркестром; з'ясовано, наскільки важливо оркестровому диригентові, а особливо диригентові-початківцю, глибоко володіти методичною базою художньо-виразових засобів музичного виконавства. Загалом окреслено художні завдання, які має вирішувати диригент як основний інтерпретатор музичного твору в репетиційній роботі з інструментальним колективом.

Ключові слова: диригент, оркестр, музична виразність, творчий процес.

CONDUCTOR AND ORCHESTRA: ARTISTIC ASPECTS OF THE CREATIVE PROCESS

Heorhii Turchyn

Rivne State University of the Humanities

The proposed article examines and summarizes the artistic essence of the main means of musical expressiveness from the point of view of their conductor reading; the main artistic and expressive means of music are defined and their basic meaning for the formation of an artistic image by the conductor in the process of creative work with the orchestra is highlighted; it has been clarified how important it is for an orchestra conductor, and especially for a beginner conductor, to have a deep methodical knowledge of the base of artistic and expressive means of musical performance. In general, it is outlined what artistic tasks a conductor should solve as the main interpreter of a musical work in rehearsal work with an instrumental team.

Key words: conductor, orchestra, musical expressiveness, creative process.

Постановка проблеми. Репетиційна роботи диригента з оркестром – це складний і відповідальний процес, метою якого є втілення виконавського плану в живому звучанні оркестру, коли до кінця розкривається виразова сила всіх елементів – темпу та ритму, динаміки, колориту штрихів, фразування. Однак в опублікованій літературі з диригентського мистецтва ширше розглядаються питання, що торкаються переважно розвитку мануально-технічних навичок диригента, як-от: показ вступів, зняття звуку, показ синкоп, фермат, пауз тощо. Водночас значення засобів музичної виразності у формуванні диригентом художнього образу музичного твору у фахових виданнях окреслено, на нашу думку, дещо неповно і заслугове на окреме висвітлення.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Проблемам диригування присвячені книги оркестрових диригентів і педагогів-корифеїв М. Малька, С. Казачкова, М. Канерштейна,

М. Мусіна, І. Разумного, М. Колесси, Л. Маталаєва, Е. Кана, Р. Кофмана, Г. Єржеського, а також диригентів-хормейстерів П. Чеснокова, М. Дмитревського, К. Птіци, К. Ольхова. У своїх працях вони переважно торкаються основ розвитку техніки диригування, в окремих роботах – психологічних аспектів виховання диригента та диригентського виконавства.

Мета статті – увести до мистецького простору та розширити коло методичних матеріалів у сфері диригентсько-оркестрового виконавства.

Виклад основного матеріалу. Продуктивність і успішність репетиційного процесу переважно залежать від того, наскільки глибоко диригент володіє методичною базою художньо-виразових засобів і вміє оперувати цією базою у своїй практичній діяльності. Такі виразові засоби, як метроритм, темпоритм, динаміка, штрихи, фразування, слугують основою створення художнього образу та безпосередньо впливають на вибір прийомів

роботи диригента з оркестровим колективом. Розглянемо їх як із теоретичного, так і із практичного погляду.

Метроритм. Метроритм – це система співвідношення звукових тривалостей у часі, оскільки той чи той звук у музиці є не що інше, як визначена частка часу. Метр і ритм реально існують тільки в єдності, адже метр сприяє точності ритмічного виміру, це створює умови для музично-художнього виконавства.

Метр – це міра музичного часу, у якому відбувається виконавський процес. Найменшою часткою метричного виміру музики є такт. Тактами й відмірюється рух звукової тканини. Структуру такту становлять однакові за своєю тривалістю сильні та слабкі долі, які періодично повторюються та ділять такт на рівні частини.

У художньому аспекті метром користуються суто в інтересах найбільшої виразності музичних образів, виходячи зі змісту, характеру, стилю виконуваної музики. Диригент інколи може свідомо підкреслювати метр (якщо це художньо виправдано) або, навпаки, пом'якшувати його, завуальовувати, досягаючи цим широкого мелодичного дихання. Формальне ж метрономування сильних і слабких долей такту, безперечно, призведе до антихудожніх наслідків. Окрім того, завжди варто аналізувати метричну структуру твору, адже «співвідношення реального метру у творі і цифрового позначення розміру далеко не завжди настільки прямолінійне й елементарне» (Гаркунов, 1971, с.7), тобто реальний метр може не збігатись із вказаним розміром. Такий аналіз допоможе диригентові обрати правильну схему тактування, скориставшись, наприклад, однодольною схемою у дводольному чи тридольному розмірах або дводольною схемою в чотиридольному та шестидольному розмірах тощо. Розмір, у якому написана музика, організовує метричну основу руху музики в часі, а лічильна одиниця кожного такту є ніби часовою одиницею мислення. Метроритмічна організація має велике значення не тільки в досягненні технічного ансамблю, але є одним із суттєвих засобів художньої виразності та становлення музичної форми.

Ритм, як організована послідовність звуків однакової або різної тривалості, є безперервною пульсацією, внутрішнім рухом музичної тканини. Ритм тісно пов'язаний із змістом музики. Так, пошкваллення ритму може посилювати напругу в музиці, сприяти її активізації, і, навпаки, послаблення – призводить до заспокоєння. За характерними особливостями внутрішньої ритмічної пульсації можна визначити жанрову ознаку музики, навіть її національне походження.

У ритмічну структуру твору також органічно входять паузи, генеральні паузи та фермати. Тут варто пам'ятати, що в розгортанні музичного про-

цесу пауза – елемент, рівноцінний звуку (Пазовський, 1966, с. 225). Паузи та фермати завжди внутрішньо наповнені ритмічним пульсом, інакше міра їхньої тривалості не мала б жодного художнього сенсу. Це особливо видно в останніх тактах багатьох творів, коли думка та пульс музики закінчуються не останнім звуком чи акордом, а паузою після нього або ферматою на паузі. Тому виховання в оркестрантів розуміння та відчуття ритму, пульсу музично-виконавського процесу є одним з основних завдань диригента. Щоб добитися ритмічної злагодженості в оркестрі, необхідно досягнути однакового й точного розуміння та виконання ритмічного запису нотного тексту всіма виконавцями, злагодженості всередині групи голосів, об'єднаних загальним ритмом, ритмічної злагодженості між різними елементами фактури.

Одним із найважливіших виразових засобів музичного виконавства є метроритмічне акцентування. Воно містить так звані *метричний* і *ритмічний* акценти.

Метричний акцент – це перша наголошена доля кожного такту. Метричний акцент, визначаючи початок такту, вказує на розмір, у якому написаний твір, та існує тільки як прихований, підсвідомий метричний наголос. **Ритмічний** акцент – це смисловий, логічний наголос, який може збігатись як з першою, так і з іншими долями такту. Ритмічні акценти наділені природною силою притягувати до себе всі звуки ритмічного угруповання. Власне, у тій чи іншій мелодико-ритмічній групі (мотиві, фразі) обов'язково є свій кульмінаційний, логічний наголос. Найчастіше такі логічні наголоси збігаються зі звуками, які мають найбільшу тривалість і висоту в музичній фразі, або зі звуками, які пов'язані лігою.

До метроритмічного акцентування також належить і ритм *синкопи*. Чим яскравіше диригентові потрібно підкреслити ритмічний наголос на слабкій долі, тим активнішим має відчуватися в жести «раз». Роль «разу» може виконувати не тільки перша доля такту, але та чи інша з відносно сильних метричних долей. За своїм багатством і різноманітністю логічних наголосів метроритмічне акцентування безмежне, воно визначає художність, сутність і красу музичної мови.

Темпоритм. Поняття темпу та ритму фактично невід'ємні один від одного, оскільки ритмічний малюнок того чи іншого відрізка музичної думки завжди виявляє себе в якомусь темпі. Тому в музичній термінології темп і ритм традиційно дістали спільну назву – *темпоритм*.

Темп (від латинського слова *tempus* – час) – це швидкість чергування метричних або лічильних долей такту за одиницю часу. Темп є одним із важливих засобів художньо-образної виразності музичного твору та перебуває в тісному зв'язку з його

змістом і характером. Кожен музичний твір має свій темп або темпи, вказані автором, які змінюються відповідно до змін художніх образів, що входять у даний твір. Тому визначити правильний темп диригенту допомагає глибоке та всебічне вивчення твору, проникнення в його художньо-образний зміст, його жанрові та стилістичні особливості.

Відомий американський диригент і педагог Е. Кан зазначає, що вибір «правильного» темпу є одним із важливих і суперечливих аспектів музичної інтерпретації» (Кан, 1980, с. 141). Встановлення правильного темпу є однією з основ диригентського мистецтва, бо ніщо так негативно не позначається на задумі композитора, як відсутність у диригента правильного темпоритму. Темп безпосередньо впливає на ритм, який є пульсом звукової тканини. Якщо темп занадто уповільнений, то він ніби «заморожує» ритм, унаслідок чого форма твору стає розпливчатою, а занадто рухливий темп може призвести до метушливості виконання, підвищеного ритмічного пульсу.

Що ж є основою у визначенні основного темпу виконуваного твору? Український педагог і диригент І. Разумний пише, що «критерієм, який допомагає визначити точність темпу, є характер музики» (Разумний, 1980, с. 38). Музика сприймається у процесі її виконання. Як будь-який процес, вона проходить у часі та тісно пов'язана з ним. Тому міра часу швидкості руху має для музики першорядне значення, а оскільки темп пов'язаний з фактурою викладу та характером музичного твору, то ці два чинники і є вирішальними для знаходження правильного темпу. Визначенню правильного темпу допомагає наспівування музики подумки – і у спокійних, наспівних епізодах, і в рухливих. Наприклад, для визначення швидких темпів корисно спочатку знайти технічно складні місця та зафіксувати їхній темп, щоб не допускати поспішності, метушливості; це і буде відправною точкою у визначенні загального темпу всієї побудови. Завжди варто шукати елементи рухливості в повільній музиці та риси спокою у швидкій. Обраний темп доречний тоді, коли однаковою мірою ясні деталі та ціле. Недаремно німецький диригент Бруно Вальтер слушно радив, що в тому чи іншому творі завжди знайдеться хоча б декілька тактів, за якими можна встановити правильний темп. Правильне розуміння та відчуття диригентом метроритмічної темпової структури твору створює цільність форми і є ключовим аспектом музично-виконавського процесу.

Інколи композитори вказують у партитурі темпи та їх зміни за метрономом. У такому разі диригентові не обов'язково пунктуально дотримуватись метрономічних позначень. Вони тільки настановлюють диригента на правильне розуміння основного темпу, слугують умовним орієнтиром, який допомагає розкрити наміри композитора.

Щоб правильно організувати основний темп виконуваного музичного твору, диригентові варто перед початком виконання внутрішнім слухом почути звучання перших тактів і через ритмічну пульсацію музичного матеріалу встановити точний темп.

У понятті про темп потрібно розрізняти дві його якості. Це основний темп твору та його зміни в бік уповільнення або прискорення, які називаються *агогікою*. До числа основних агогічних позначень належать терміни: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* та інші. Невеликі зміни темпу необхідні, оскільки вони надають музиці живе дихання, людські емоції. Для часового визначення ступеня агогічних відхилень диригентові необхідно до дрібниць дослідити особливості змісту твору, виявити характерні властивості стилю композиторського письма, художні традиції століття, до якого належить твір.

До темпових відхилень належить і прийом *рубато*, що означає вільне в ритмічному відношенні (не строго в такт) виконання. Однією із властивостей *рубато* є сполучення метричної точності з підкресленою ритмічною свободою всередині метричних доль і тактів. Прийом *рубато* надає можливість немов би «стискати» одні фрази, речення, мотиви та «розширювати» інші, залежно від змісту твору. Будучи виразним засобом, він вносить у музику живе ритмічне дихання на відміну від формального розміреного виконання.

До агогічних відтінків також належать прийоми *рітенуто* й *ачелерандо*. У їх виконанні важливо враховувати поступовість, плавність переходу від одного темпу до іншого, без ривків. Виразність цих відтінків зумовлена сприйняттям уповільнення як заспокоєння, затухання руху в музиці та прискорення як зростання темпу до кульмінації. Якщо зміна темпу повинна відбутись без попередньої підготовки, потрібно стежити за тим, щоб більш повільному темпу не передувало поступове уповільнення, а більш швидкому – поступове прискорення.

Іншими засобами художньої виразності, які належать до темпоритму, є фермати, паузи та цезури. Фермата означає зупинку руху музики. Фермати вказуються композитором, але іноді диригент може сам внести в партитуру фермату, бажаючи тим підкреслити особливе значення окремого звука чи акорду. Зазвичай фермата застосовується в кінці твору, підготовлюється уповільненням темпу в попередніх тактах. Диригентові завжди потрібно враховувати місцезнаходження фермати. Залежно від свого місця у фразі вона може попереджувати про важливість наступної думки, затримувати увагу слухача на змісті музики, що вже відзвучала, або підкреслювати психологічну залежність попередньої музики від

наступної. Фермата ж на паузі має психологічне значення. Тривалість фермати більшою мірою залежить від темпу музики. Тому в повільному темпі вона може бути відносно коротшою, а у швидкому – довшою.

Паузи та цезури також відіграють важливу роль у загальній темповій лінії розвитку музичного образу. Не можна допускати їхнього недотримання, оскільки вони нерозривно пов'язані з емоційним змістом твору і є невід'ємністю його темпоритмічної структури.

Динаміка (від грецького слова *dynamis* – сила) – це ступінь гучності звучання музичного твору або його частин. «Динаміка та її зміни належать, як відомо, до найбільш дійових виразових засобів, якими композитор збагачує свій музичний твір» (Колесса, 1973, с. 181). Виразником динаміки є нюансування (франц. *nuance* – відтінок). Динаміка суттєво впливає на розкриття емоційного змісту твору. Гамі динамічної виразності притаманні підйоми та спади звукової напруги, безперервні контрасти, зміни різнорідних за силою та характером динамічних нюансів, гармонійно поєднаних у єдине ціле – динамічний план твору.

Композитор не може з абсолютною точністю зафіксувати в партитурі всі зміни динаміки, тому що нотний шифр є далеко не вичерпним, але єдиним засобом вираження авторських намірів. Нюанси, написані в нотах, можна виконувати по-різному. Тому розробка динамічної лінії твору, уважний, поглиблений аналіз художньо-емоційного значення динамічних відтінків і практичне розшифрування їх єдиними виконавськими прийомами є одним із головних завдань диригента.

Досить часто в партитурах можна побачити зіставлення основних нюансів: *ff* і *f*, *f* і *mf*, *mf* і *p*, *p* і *pp*. У такі градації композитор вкладає певний зміст. Це може бути посилення драматизму, напруження або щось протилежне йому, головне – зрозуміти логіку співвідношення музичних звучностей.

У поясненні оркестрантам характеру нюансів диригентів дуже допомагають немусичні художні образи або *психологічні відтінки*. Так, наприклад, кожна велика чи мала звучність може бути жорсткою, холодною, монументальною, героїчною, життєстверджувальною або м'якою, оксамитовою, прозорою, ніжною, адже існує безліч варіацій у кожному нюансі.

Для диригента-початківця деяку складність може становити виконання *крещендо* та *димінуйендо*, ефективність яких полягає саме в поступовості посилення динамічної хвилі. Оркестр часто досягає *форте* за *крещендо*, а *піано* за *димінуйендо* раніше, ніж це потрібно. «Якщо *крещендо* повинно тривати 32 такти, а оркестр досяг кульмінації вже через 16 тактів, уся сила впливу поступового зростання буде втрачена. Протягом решти 16 так-

тів виконавці будуть намагатися грати ще голосніше, форсуючи звучання» (Кан, 1980, с. 149). Тому диригент повинен точно знати, звідки та куди спрямоване звукове наповнення, передбачити, якою силою звучності завершиться хвиля динамічного зростання. Варто зауважити, що *димінуйендо* досягається складніше та є важливішим за *крещендо*, оскільки всі малі та великі кульмінації піддаються порівнянню тільки з нижчою точкою звучання. Для яскравого ж відтворення характеру конфліктності в музиці після інтенсивного *крещендо* повинно відбутися активне *димінуйендо*.

Одним із суттєвих недоліків оркестрового виконавства є неякісне звукотворення в нюансі *піано*. Зазвичай більшість оркестрантів грають у *піано* голосніше, ніж це потрібно, щодо *піанісимо* і поготів. Це може заважати диригентові-початківцю почути все, що відбувається в оркестрі, адже місцезнаходження диригента є не найкращою точкою для прослуховування оркестру, оскільки на нього тисне вся маса звучності, особливо ті, хто сидить ближче до диригентського пульта. Якщо оркестр уміє по-справжньому грати *піано*, тоді навіть *форте* сприймається слухачами як *фортисимо*. І навпаки, коли оркестр не вміє виконувати *піано*, тоді навіть *фортисимо* сприймається як недостатнє *форте*. Інакше кажучи, усю динамічну палітру варто будувати з мінімальної сили звука, а виконавці перших пультів мають чути гру виконавців інших пультів. Окрім того, «для досягнення колективного *піанісимо* силу звука оркестру потрібно розділити на кількість виконавців, тобто в нотах нюанс поставлено для групи, а не для кожного виконавця» (Воеводин, 2003, с. 52).

Особливу увагу в роботі з оркестром варто приділити динамічним акцентам (>, ^, **sf**, **fp**, **sp**). Інколи ними користуються без урахування тієї різниці, яка існує між ними, а саме: знак > є акцентом помірної сили та передбачає невеликий наголос; знак ^ вимагає більш помітного підкреслення звука; **sf** є позначенням акценту найбільшої сили та характеризується яскравістю, значністю. Під час виконання **sf**, **fp** і **sp** варто запобігати посиленню звучання перед **sf** і його послабленню перед **fp** і, особливо **sp**. На відміну від смислових, логічних наголосів, які належать до природи метроритму, динамічні акценти можна умовно назвати емоційно-характеристичними. Їхня виразність полягає в деякій несподіваності появи, що надає музичній фразі яскравості, підкресленості.

До природи динамічних відтінків можна віднести паузи та фермати на паузах. Вони органічно вплітаються в музичну тканину твору, відіграють певну роль у створенні динамічно цільного плану виконання. Наприклад, фермати на паузах, які слідує після закінчення музики за *димінуйендо*, поступово доводять ефект затухання до логічного

завершення, коли живе звучання в мить паузи переходить в уявне, звуки немов би розчиняються в повній тиші, зникають десь вдалечині.

Можна навести інший приклад, коли ферматі на паузі передує різке зняття сильної звучності оркестру. Тут композитор різко протиставить одне іншому, несподівано змінюючи динамічну напругу звучання цілковитою тишею паузи. Така тиша фермат на паузах має велику силу емоційного впливу на слухача та сприймається його уявою як закінчення музичної думки, своєрідний відтінок її звучання.

Найдрібніші позначення в партитурі не можуть передати все розмаїття динамічних відтінків, багатство змін і контрастів звучності, які передбачив композитор. Вони можуть надати тільки уявлення про відносну фізичну силу звуку та його зміни, характер динамічного штриха або відтінку, лише спрямувати думку та почуття інтерпретатора. Тому робота диригента над динамікою полягає у скрупульозному дослідженні художньо-емоційної сутності динамічних відтінків, деталізації, збагаченні динамічної палітри, усвідомленні її у процесі розгортання за горизонталлю – у часі, диференціації за вертикаллю.

Варто звернути увагу й на такі суттєві моменти: ті самі динамічні відтінки можуть застосовуватись по-різному, наприклад *форте* в мелодії має відрізнятись від *форте* в супроводі або мелодичній лінії другорядного значення, а *форте* чи *фортиссимо* кульмінаційних епізодів відрізнятись від таких же нюансів в епізодах зв'язувального характеру.

Штрихи. Важливий момент у роботі з оркестром – розстановка штрихів. Штрих – це звуковий результат того чи іншого прийому звукоутворення. Той самий запис штриха чи ряду штрихів можна виконати по-різному й отримати різний звуковий результат.

Штрихи є суттєвим елементом інтерпретації. Неправильний запис штриха може змінити характер епізоду або цілого розділу, а то й усієї частини твору, в ідеалі їх розстановку не варто доручати концертмейстерам груп. Вочевидь, найкраще рішення проблеми – коли диригент виконує цю роботу разом із ними, показує або пояснює свої темпи, діапазон динаміки, особливості інтерпретації. Кожен окремо взятий штрих – чи то легато, стакато, маркато – має безліч за своєю природою та характером відтінків. Наприклад, ступінь зв'язності звуків на струнних інструментах у *легато* може бути більший і менший. Звуки, об'єднані лігою, можуть виконуватись із різним ступенем виразності та наспівності. *Стакато* за своїм характером може бути більш чи менш коротким, гострим, легким. *Спікато* буває більш-менш пружним, гострим, глибоким або мілким, *деташе* – більш чи менш широким, наспівним, експресивним, *маркато* може мати більшу й

меншу гостроту атаки звука. *Піцикато* може бути повним, сухим, легким, вібруючим. *Тремоло* може виконуватись ближче й далі від підставки або біля грифа, на струнах із більш чи менш яскравим звучанням, з більшою або меншою експресією (Пазовский, 1966, с. 310).

Беручи до уваги застосування різних комбінацій і штрихових сплетень, можна сказати, що штрихова палітра за своєю розмаїтістю та виразністю безмежна. Вибір штрихів для того чи іншого епізоду завжди залежить від стилю твору, темпу, динаміки, характеру фрази тощо.

Під час установаження штрихів для духових інструментів диригентові доводиться стикатися з різними видами атак, характер яких позначається на фразуванні виконуваної музики. За активного початку звука (тверда атака) язик виконавця відштовхується твердо, гостро та швидко; за м'якого початку (м'яка атака) – дещо пом'якшено, повільніше. Із твердою атакою пов'язане виконання більш підкреслених і твердих штрихів (*маркато*, *сфорцандо*, гостре *стакато*); з м'якою – більш м'яких штрихів (*легато*, *нон-легато*, *портато*, м'яке *стакато*). Форте виконується з більш твердою атакою звука, піано – з більш м'якою.

Звичайно, усім вищезазначеним не вичерпується розмаїття штрихової палітри, яка застосовується в оркестровій практиці. Нотний запис не має засобів для позначення тонких нюансів за використання штрихів, проте від цих тонкощів і відтінків штрихової виразності в підсумку залежить художнє розкриття музичної думки.

Фразування. Фразування – це художньо-смісловне розмежування музичної мови. «Музичне фразування можна ототожнити з людською мовою з її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами» (Кан, 1980, с. 153). Фразування в музиці, як і розділові знаки у звичайній мові, розмежує речення (фрази) та частини речення (мотиви) відповідно до їхнього змісту.

Осмилення фразування становить головне у процесі роботи диригента над музичним твором. «Диригент повинен у деталях продумати все фразування твору, що вивчається. Адже нотний запис – тільки скелет, одягнути який у плоть і кров належить оркестру та диригенту» (Канерштейн, 1972, с. 57).

Під час ознайомлення з фактурою оркестрової партитури насамперед потрібно детально проаналізувати будову п'єси, окреслити структурні елементи – періоди, речення, фрази, мотиви. Це дозволяє визначити внутрішній розвиток, взаємопідпорядкованість фраз, осягнути твір загалом, урешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Сутність роботи диригента саме над фразуванням полягає у вирішенні трьох основних завдань, як-от: розмежування музичної тканини на фрази;

осмислення процесів внутрішньофразової артикуляції (виразності музичного мовлення); встановлення логічних зв'язків і об'єднання фраз.

Процес розмежування однієї фрази від іншої здійснюється за допомогою цезури – короткої, ледь помітної паузи поміж фразами або завершеними розділами музичного твору. Залежно від характеру та темпу музики цезури можуть бути більшими й меншими, відрізнятися не тільки тривалістю, але й яскравістю та значністю. У тому чи тому творі цезури виконують властиві їм функції, а саме: розмежовують музичну тканину на структурні елементи; визначають співвідношення частин циклічних творів; підкреслюють кульмінаційні моменти.

Композитори часом власноруч позначають цезури в нотному тексті, але зазвичай диригент сам визначає функції цезур, пов'язує їхню вагомість із важливістю музичної побудови. Цезури, що виникають між закінченням і початком фраз, сприяють виразності, диханню музики. У передкульмінаційних моментах вони виконують роль певного психологічного штриха. Особливе значення мають цезури між частинами циклічних творів. З одного боку вони надають можливість оркестрантам перестроїтись на інший характер музики, переключити увагу слухача. Але головне полягає в тому, що такі цезури не стільки розділяють частини, скільки з'єднують їх, набуваючи художнього значення в розгортанні змісту всього циклу, несуть смислове навантаження, залежно від характеру попередньої та наступної музики. Їхня тривалість диктується характером емоційного напруження та визначається диригентом.

Осмислюючи процеси внутрішньофразового мовлення, варто розуміти, що та чи інша фраза є музичною думкою із притаманним їй змістом, який формується за допомогою сукупності засобів музичної виразності – динаміки, агогіки, штрихів, метроритму.

Якщо виконання початкових звуків фрази передбачає її подальший розвиток, то послаблення звучання в закінченнях фраз завжди пов'язане із завершенням думки. Таке внутрішньофразове динамічне дихання завжди зумовлене її розвитком до свого кульмінаційного центру. Узагалі динамічна палітра фрази може бути досить витонченою та змінюватись у незначних межах, не позначаючись водночас графічним нюансуванням. Динаміка навіть у межах позначеного нюансу є різноманітною, тому диригенти в пошуках виразності фрази часто самі знаходять відтінки, не встановлені композитором, звичайно враховуючи характер і стиль твору.

Коли говоримо про агогіку, зазначимо, що найменші відхилення всередині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками чи термінами. Така темпова гнучкість пов'язана зі стрем-

лінням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. У зв'язку із цим варто пам'ятати про закон компенсації, який діє в агогії: якщо всередині фрази відбулось прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити уповільнення, і навпаки. Важливо, щоб час, витрачений на виконання фрази, з темповими відхиленнями дорівнював часу, використаному на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень.

Палітра виразових засобів в зоні одного штриха також є різнобарвною. Той самий запис штриха можна виконати по-різному і з різним звуковим результатом. Застосування неправильного штриха часто зовсім змінює характер фрази, спотворює її зміст. Тому диригентові необхідно мати чітку уяву про те, як повинна прозвучати фраза, виконана тим чи іншим штрихом, або як зміниться характер звучання в разі застосування іншого способу виконання того самого штриха.

Внутрішньофразова артикуляція та метроритм також пов'язані одне з одним, але цей зв'язок виглядає дещо по-іншому. Якщо у використанні виразових засобів динаміки, агогіки та штрихів диригент має свободу їх інтерпретації, то така свобода щодо метроритму може звести нанівець авторський задум. Варто пам'ятати, що ритмові завжди властиві строгість, організованість, логічність. Аналізуючи партитуру, диригент повинен виявити всі ритмічні особливості структурних елементів твору, знайти метроритмічні зв'язки у фразуванні, які варто було б підкреслити або завуалювати.

Фразування пов'язане не тільки з розмежуванням музичного матеріалу, виконанням самої фрази. Воно містить їх поєднання, наскрізний розвиток художнього образу всього музичного твору. Виникаючи у структуру та заглиблюючись в особливості кожної побудови, важливо зрозуміти логічність зв'язку, який поєднує структурні елементи в єдине ціле, загальну лінію розвитку. Кожна наступна фраза, речення чи період є новим етапом у процесі розвитку змісту. Важливо встановити зв'язок фраз одна з одною, визначити, яка з них центральна. Звідси великого значення набуває вміння диригента визначити місце головної та місцевої кульмінацій. Їхній характер і силу потрібно точно розрахувати відповідно до сили оркестру (Степанюк, 2020, с. 9). Унаслідок узагальнення менших структурних елементів у більш крупні побудови композиції виділяється одна із другорядних кульмінаційних точок – головна кульмінація, яка визначає наскрізний розвиток музичного образу загалом. Отже, розуміння диригентом співвідношення фраз, усвідомлення загальної структури та будови твору, визначення їхньої взаємозалежності є основою виразного фразування та запорукою правильної інтерпретації.

Висновки. Поверхове та непрофесійне ставлення до того чи того з виразових засобів музичного виконавства завжди призводить до антихудожніх наслідків. Потрібно розуміти красу мелодії, чіткість темпу й емоційність динаміки, організовану силу ритму, природність фразування. Це і буде найміцніша, найнадійніша основа для

втілення того чи іншого художнього задуму. Цей матеріал повинен допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з виразових елементів музики, а також сприятиме творчому застосуванню музично-виразових засобів і прийомів у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

Література:

- Гаркунов Є. (1971). Співвідношення метра, розміру та диригентської схеми. *Питання музичної теорії та педагогіки*: збірка статей. Горький, Волго-В'ятська книжка. вид. С. 78.
- Пазовський А. (1966). Записки диригента. М.: Композитор. С. 225.
- Кан Е. (1980). Елементи диригування: Пер. з англ. Д. Довгата. Л.: Музика. З. 141, 149, 153.
- Разумний І.Г. (1968). Посібник з диригування / 2-е вид., скор. і випр. Київ: Музична Україна. С. 38.
- Колесса М.Ф. (1973). Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна. С. 181.
- Воєводін В.В. (2003). Посібник для керівника студентського оркестру народних інструментів. Київ, Держ. метод. центр навч. завід. культ. та мистецтв України. С. 52.
- Канерштейн М.М. (1972). Питання диригування. М.: Музика. С. 57.
- Степанюк О.С. (2020). Методика робіт з аматорським інструментальним колективом. КЗ. Обл. орг.-метод. Центр культури ЗОР. Вінниця. С. 9.

References:

- Harkunov Ye. (1971). Spivvidnoshennia metra, rozmiru ta dyryhentskoi skhemy. Pytannia muzychnoi teorii ta pedahohiky: zbirka statei. Horkyi, Volho-Viatska knyzhka. vyd. S. 78.
- Pazovskyi A. (1966). Zapysky dyryhenta. M.: Kompozytor. S. 225.
- Kan E. (1980). Elementy dyryhuvannia: Per. z anhl. D. Dovhata. L.: Muzyka. Z. 141, 149, 153.
- Razumnyi I.H. (1968). Posibnyk z dyryhuvannia / 2-e vyd. skor. i vypr. K.: Muzychna Ukraina. S. 38.
- Kolessa M.F. (1973). Osnovy tekhniky dyryhuvannia. K.: Muzychna Ukraina. S. 181.
- Voievodin V.V. (2003). Posibnyk dlia kerivnyka studentskoho orkestru narodnykh instrumentiv. Kyiv, Derzh. metod. tsentr navch. zavid. kult. ta mystetstv Ukrainy. S. 52.
- Kanershtein M.M. (1972). Pytannia dyryhuvannia. M.: Muzyka. S. 57.
- Stepaniuk O.S. (2020). Metodyka robot iz amatorskym instrumentalnym kolektyvom. KZ. Obl. orh.-metod. tsentr kultury ZOR. Vinnytsia. S. 9.

УДК 781.2:792

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-11>

ФУНКЦІЇ МУЗИКИ ТА ШУМІВ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРІ

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

Ді Чжунге

магістрант кафедри естрадної музики

Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0002-2871-7172

e-mail: dizhongge@163.com

У запропонованій статті розглядається сукупність звукових елементів – музики, шумів. З'ясовано, що музика у відображенні дійсності може виконувати дві функції: зображальну, яка віддзеркалює більшу просту форму відображення дійсності та має переважно ілюстративний характер; виражальну, коли музика засіб характеристики – відображає специфічну та найбільш цінну форму творчого осмислення та перетворення дійсності. До шумового оформлення належить включення у сценічну дію театральних шумів, крик тварин, різні дзвони тощо. Визначено, що професія звукорежисера в театрі стала актуальною з появою звукової техніки: мікрофонів, мікшерних пультів, підсилювачів, гучномовців, засобів мультимедіа тощо. Це дозволило вдосконалити та спростити методи звукового оформлення вистави. У минулому актори в основному грали під живий музичний супровід оркестру, але з появою звукотехнічного оснащення почали залучати музичну фонограму, з'явилася можливість увести у спектакль запис мови, зроблений за допомогою мікрофонів. Завдання звукового оформлення стало більшою творчою та цікавою роботою з безмежними можливостями експериментувати. Нате-пер із цілковитою впевненістю можна стверджувати, що в сучасному світі звукорежисура являє собою невід'ємну частину та необхідний компонент сучасного культурного простору, володіє специфічними засобами художньої виразності, які постійно модифікуються та збагачуються.

Ключові слова: звук, музичний підбір, шумове оформлення, звукорежисерське забезпечення.

FUNCTIONS OF MUSIC AND NOISE IN THEATER SOUND DIRECTION

Mykhailo Uzhynskiy, Di Zhongge

Rivne State University of the Humanities

The proposed article examines the set of sound elements (music, noises) that create in the listener, by means of associations, an idea (in a generalized form) of the reality of the events taking place on the stage, life plausibility, the character of a theatrical character.

It was found that music in the reflection of reality can perform two functions: pictorial, which reflects a simpler form of reflection of reality, and has mainly an illustrative character; the second, more important function of theatrical music – expressive, or music as a means of characterization – reflects a specific and most valuable form of creative understanding and transformation of reality. The noise design includes the inclusion of theatrical noises, the cry of animals, various bells, etc. in the stage action. A detailed study of the author's notes (if there are any) gives the director-producer the opportunity to solve the noise design of the play: the feasibility of using the playwright's recommendations, introducing noises and sounds according to his own idea. The director's plan for the musical and noise design of the performance is currently also carried out by a sound engineer.

It was determined that the profession of a sound engineer in the theater became relevant with the appearance of sound equipment: microphones, mixing consoles, amplifiers, loudspeakers, multimedia devices, etc. This made it possible to improve and simplify the methods of sound design of the performance. It was clarified that previously a whole brigade of "noisemakers" worked on the noise design in the performance, using bulky devices to create stage noises. Now they are replaced by background libraries. In the past, actors

mainly played to the live musical accompaniment of an orchestra, but with the advent of sound engineering equipment, they began to involve a musical soundtrack, and it became possible to introduce into the performance a speech recording made with the help of microphones. The task of sound design has become a more creative and interesting job with unlimited possibilities for experimentation. Today, it can be said with complete confidence that in the modern world, sound engineering is an integral part and a necessary component of the modern cultural space, possessing specific means of artistic expression, which are constantly modified and enriched.

Key words: *sound, music selection, noise design, sound engineering support.*

Постановка проблеми. Роль театру у світі культури особлива, оскільки він удосконалює процес комунікації не тільки в системі «митець – публіка – критика», але й у суспільстві загалом, є засобом розвитку безпосередньої комунікативної поведінки, «згустком» усієї культури в синтезі з іншими видами мистецтва. Важливу роль у театральному мистецтві відіграє театральна звукорежисура – звукорежисер театру повинен володіти не тільки технічними знаннями, але і належною мистецькою підготовкою, має об'єднувати в собі як творчого працівника, так і аудіотехнолога. Добре розбиратися у драматургії та режисурі, в акторському мистецтві (щоб розмовляти з колективом «однією мовою»), точно відчувати взаємозв'язок сценічної дії та звукового супроводу, а також бути музично освіченою людиною, розумітися в особливостях того чи іншого музичного стилю, добре орієнтуватися в потрібній літературі, знати й розуміти особливості творчості різних композиторів, музикантів, співаків і творчих колективів. З огляду на значимість музичного та шумового забезпечення сценічного дійства в сучасному українському театрі та малорозробленість цього напрямку загалом, україні необхідно з'ясувати специфіку функцій музики та шумів у звуковому забезпеченні культурно-мистецьких дійств.

Аналіз наукових досліджень і публікацій театральної звукорежисури в контексті створення звукового образу – це сукупність багатоспекторних наукових напрямів, складність яких полягає у специфікації об'єкта дослідження в запропонованій статті. Українська драматургія розвивалась у процесі виникнення та становлення національного театру, була нерозривно зв'язана з ним загальними інтересами, вона спиралася на кращі здобутки всієї літератури, на театральні традиції: І. Котляревського, Лесі Українки, М. Старицького, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка й інших. Питання взаємодії музики та шумів для театального мистецтва намагалися вирішити видатні українські композитори та музикознавці – Р. Глієр, П. Козицький, М. Лисенко, Б. Лятошинський, К. Стеценко, Г. Хоткевич та інші, за допомогою різних підходів і методів. Пошуки та відкриття українських режисерів у досягненні образного синтезу музики, фольклору, хорових колективів

тощо стали першоджерельними для цілої плеяди театральних митців 20–30-х р. ХХ ст., це творча діяльність Леся Курбаса, М. Куліша, Г. Юри, М. Крушельницького, В. Василька, В. Скларенка й інших. Схожа тенденція спостерігалася й у сучасній театральній-музичній культурі ХХІ ст., базові аспекти якої висвітлено в науковій думці таких митців, як Л. Ванюга, В. Веселовська, Є. Власов, Р. Єсипенко, Л. Корній, Н. Корнієнко, Г. Фількевич та інші. Кожен з існуючих аналітичних підходів заслуговує на увагу та може стати важливою ланкою у процесі формування методів аналізу інновацій, перетворюючи їх на ту чи іншу форму дослідження.

Мета статті – визначити місце і роль музики та шумів у театральній звукорежисурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історичний шлях театру від зародження обрядів і народних святкувань, із часів єгипетських фараонів і старовинних греків простягнувся через тисячі років до наших днів. Численні покоління драматургів, режисерів, акторів, музикантів усього світу накопичували досвід минулого, розвивали традиційні театральні форми та створювали нові, що визначило наступну термінологію. Безпосереднє втілення музичного, шумового та звукотехнічного оформлення під час проведення кожної вистави називають *звуковим супроводом*. Під *звукорежисерською драматичною постановкою* розуміють творчу організацію її музичного та шумового оформлення.

Функції театральної музики. Найперша за часом виникнення, але не провідна драматургічна функція театральної музики – *зовнішньозображальна*. Вдало підібрана музична ілюстрація лише дозволяє те, про що розповідається в тій чи іншій сцені. Ця функція театральної музики може виявлятися у змалюванні картин і явищ природи, тобто у створенні музичних пейзажів через технічні засоби – відтворення фонограми, живого звуку. Зовнішньозображальну функцію можуть відігравати у виставі й шуми. Створення, наприклад, картини ранку в селі за допомогою таких шумів, як кукурікання півня, голоси домашніх тварин тощо; або картини лісу, спів пташок (слід точно відбирати спів пташок, зважаючи на пори року, час доби тощо). Здатність музики показати в розвитку природне явище, трудовий процес, військову баталію, історію кохання, рух потягу,

боротьбу ідей тощо, усе те, що весь час перебуває в русі фізичному чи духовному, це – головна перевага музичного мистецтва перед архітектурою, скульптурою, живописом (Власов, 2001, с. 36).

Одна з найважливіших функцій музики у виставі – музика як засіб *розкриття внутрішньої дії*. Ця функція виходить із самої природи музичного мистецтва – здатності музики відображати внутрішній світ людини: її почуття, настрої хвилювання, радощів інше. Музика внутрішньої дії виражає, головним чином, індивідуальні почуття та переживання окремих дійових осіб. Вона може мотивувати дії, учинки героїв, їхні слова та реакцію на них, тобто відігравати емоційно-смыслову роль, музика реалізує переживання персонажів. Ступінь активності музики у драматургії вистави залежить від використання не лише тих чи інших функцій, але й прийомів включення музики до сценічної дії. Один із найбільш поширених прийомів – *підкреслення дії*, що відбувається на сцені (Фількевич, 2013, с. 35). Музика в даному разі виправдана ситуацією, дійові особи або виконують музичні номери (співають, грають на музичних інструментах), або слухають та реагують на неї. Це можуть бути також і шуми, що пов'язані з діями персонажів: бій настінного годинника, постріл, телефонний дзвінок тощо.

Велика виражальна сила властива такому прийомові, як *випередження дії музикою*, що виступає провісником прийдешніх подій, поштовхом до вчинків персонажів. Перед появою героя може лунаєти урочистий марш, що збирає дійових осіб на сцені та наче провіщає: зараз з'явиться головний герой. Музика ніби викликає художньо-поетичні образи майбутніх творів, допомагає показати кристалізацію творчої фантазії, думки митця. Ще один дійовий прийом включення музики до сценічної дії – *ремінісценція* – нагадування через музичний компонент (або звук, шум) про минулі події, про певних персонажів, з якими та чи інша музична тема була пов'язана у виставі раніше.

Досить часто музикою починаються окремі дії (частини) вистави. Такий вступ до дії називається *музичним антрактом* і виконується переважно після перерви між діями, безпосередньо перед початком акту. Завдання музичних антрактів менш складні та різноманітні: заповнити паузу в розвитку дії та зв'язати одна з одною частини композиції вистави, безпосередньо ввести до конкретної дії, а не загалом до всієї вистави. Музичні антракти можуть бути й між картинами (особливо коли відбувається зміна декорацій з відкритою завісою – так звана переміна). У такому разі музика або відсовує драматичну дію попередньої картини, або готує глядачів до сприйняття подій наступної картини.

Музичний фінал – це своєрідна крапка вистави. Нерідко музичний матеріал фіналу повторює, але

в новій якості, вступну тему, тим самим підкреслює симетричність. Трапляються й такі музичні фінали, які супроводжують глядачів аж до виходу із глядацької зали чи навіть театру. Прикладом може бути фінал драми П. Куліша «Байда, князь Вишневецький», коли після закриття завіси «<...> продовжується невизначений спів, переходить варіаціями у високий національний гімн». Музика фіналу узагальнює провідну ідею, тему вистави» (Веселовська, 2004).

Методи та прийоми музично-шумового оформлення вистави. У професійному театрі музичне оформлення вистави можуть доручити композиторові, який пише свою *оригінальну музику*, або здійснюють *шляхом підбору музики* режисером разом зі звукорежисером або завідувачем музичної частини театру. Найбільш поширений різновид – *мішана побудова* музичного вирішення вистави. Суть її полягає в наявності одного чи двох лейтмотивів і низки музичних тем (номерів), що відіграють допоміжну роль. Ці музичні персонажі співають, грають на музичних інструментах, танцюють. Це також музика, що звучить у картинах балу чи інших веселощів, обрядів, ритуалів тощо. Організація музичного матеріалу на основі використання одного-двох лейтмотивів і низки музичних номерів (тобто мішаного вибору побудови) особливо властива сценічним творам у жанрі драми (Фількевич, 2013, с. 58).

Використання лейтмотивів для зовнішньої, зображальної характеристики дійових осіб пов'язане із застосуванням *принципу ілюстрації*. У драматичному театрі застосування лейтмотивів ускладнюється тим, що час їх звучання у дії обмежений і показати розвиток музичної теми разом із розвитком сценічного образу персонажа протягом вистави проблематично. Тому нерідко лейтмотив залишається незмінним і виконує суто ілюстративну функцію – ознаки присутності героя, певного настрою, ідеї, драматичної ситуації тощо. Наступним елементом спільності музики та театру є *монтажний принцип*. Він базується на зіставленні, зіткненні, зчеплюванні окремих явищ, розташованих за законами асоціативної логіки, у певну монтажно-драматургічну будову, де ці явища підсумовуються, узагальнюються та постають як цілісний процес. Монтажний принцип закладений практично в усіх видах мистецтва, він властивий поезії та прозі, як-от твори О. Олесея, О. Довженка й інших, музиці Г. Ходкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького й інших (Корній, 2001).

Музика в театральному мистецтві взаємодіє з іншими компонентами вистави. Існує два основні принципи: *тотожність* і *контраст*. Принцип тотожності (у літературі можна знайти й такі визначення, як принцип гармонійності, автентичності) полягає в тому, що музика відповідає

настрою та характеру образу дії, співзвучна пластично-просторовому рішення сценічного твору. Це, зокрема, музичні пейзажі, супровід музикою сценічних боїв, висловлення емоційного стану персонажів, почуття кохання. У разі використання принципу контрапункту лейтмотив постійно супроводжує героя: звучить на появу та зникнення, під час його монологу, конкретних учинків, у разі згадки про нього інших персонажів. Сенс контрастної музики та дії в тому, що музика здатна дати оцінку герою (його думкам, почуттям, учинкам), як у свій час це робив хор в античній трагедії.

Не всі драматичні театри мають змогу на постійній основі працювати з композитором, тому й звертаються вони, як згадувалося вище, до методу *підбору* та *компіляції* музики. Підбором розуміють саме вибір відповідних творів одного чи кількох авторів. Підбір готового музичного матеріалу має свої позитивні сторони: великий вибір різних авторів і музичних стилів, можливість попередніх проб і аналізу підбраного матеріалу; важлива також популярність музики серед публіки. Компіляція в музичному оформленні – робота над відбраною музикою, потрібними фрагментами з раніше відомої музики, створення музичного оформлення на цій основі з поступовим і поетапним включенням її у спектакль. Трапляється, що в режисера немає конкретного музичного матеріалу, а є лише ідея, яка музика за змістом має звучати, тоді підбір музики до спектаклю цілком покладається на звукорежисера (Фількевич, 2013, с. 42).

Підбір музичного матеріалу та його компіляція, як і робота з композитором, проходить декілька етапів і має тотожні моменти. Це обов'язкове ознайомлення звукорежисера з п'єсою, визначення разом із режисером місця звучання музичних номерів, їхнього призначення й характеру, жанру вистави, хронометражу – тобто розробляється план музичного оформлення майбутнього сценічного твору. Коли підбирають музику для вистав, які розповідають про життєдіяльність відомих композиторів, безумовно, базуються на музичних творах цих митців.

Театральні шуми. Шуми, звуки, як природні, так і створені діяльністю людини, весь час наповнюють світ навколо нас різноманітним багатоголосим звучанням. Будь-який ледь помітний рух матеріального тіла або окремих його частин народжує звук або шум. Сума звучання різних звуків і шумів називається *фактурою звука або шуму*. Усі існуючі звуки та шуми поділяються на два основні види – природні, створені самою природою; штучні, які виникають у процесі й наслідку різноманітної діяльності людини. Шуми являють собою складні за тембром звуки, як-от дощ, вітер, гуркіт літака тощо. А звуки мають вира-

жену тональну визначеність – дзвони, спів птахів тощо (Ужинський, 2019, с. 7). Натепер існують аудіофонди із шумами та різними звуками, які застосовуються в театрі, окрім того, також існує інший спосіб видобування шумів і звуків – безпосередньо акторами, помічниками режисерів за кулісами або на сцені. Різні фантастичні явища також можна зобразити шумами. Таких шумів, звичайно, не існує у природі, тому їх найчастіше створюють за допомогою сучасних пристроїв – електронних музичних інструментів, цифрових процесорів обробки звукового тракту.

Залежно від того, яку роль відіграють шуми та звуки у виставі, яким чином вони пов'язані зі сценічною дією та діями акторів, вони поділяються на *ігрові*, *сценічні* та *фонові*. Ігрові шуми – такі шуми та звуки, які синхронно виникають унаслідок дій акторів на сцені. Вони можуть створюватись, як уже згадувалось, самими акторами або відтворюватись з фонограми, але в місці, яке обов'язково має бути в зоні досягнення дій актора. Сценічні шуми та звуки можуть виникати незалежно від дій акторів, однак вони реагують на них. Джерело сценічного шуму може бути на самій сцені – телефон, радіо, спів папуги у клітці; поза сценою – звуки грози, автомашини, гавкіт собаки тощо. Фонові шуми та звуки не беруть безпосередньої участі в дії. Фонові звучання – завивання хуртовини, шум дощу тощо – лише супроводжують дію та створюють звукову ілюзію сценічної реальності: передають атмосферу, у якій відбувається дія; в окремих випадках вказують конкретний час дії (історичну епоху, пору року, час доби); визначають і характеризують місце дії.

Склалася *класифікація шумів* (за нею і складають шумову фонограму): шуми та звуки природи та стихійних явищ (птахи, домашні тварини, хижі звірі, грім, зливи тощо); шуми транспорту (залізничний, гужовий, водний, повітряний, міський, сирени спецмашин тощо); виробничі шуми (цех заводу, аграрні машини, будівництво, зв'язок, обчислювальна техніка тощо); батальні шуми (повітряний бій, танки, прохід військ, постріли, вибух бомби тощо); побутові шуми та звуки (шум вулиці, гомін натовпу, стадіон, дзвони, салют тощо) (Власов, 2001, с. 67–68). Це неповний перелік усіх необхідних шумів і звуків, багато з перелічених шумів можуть мати десятки *різних відтінків*. Натуральні шуми (на відміну від музики, мови) досить важко записати, щоби потім під час відтворення вони звучали природно. Багато натуральних шумів значно простіше записати чи семплувати, імітуючи їхнє звучання за допомогою процесорів ефектів, музичних електронних інструментів, різної цифрової звукотехніки. Особливо це стосується шумів і звуків, що не існують у природі (ревіння динозаврів, різноманітні фантастичні образи та явища).

Драматичну функцію у звуковому образі вистави може відігравати *тиша*. Тиша, пауза – це не руйнування, не «знищення» звукового ряду, а елементи звукової та музичної виразності. Вони подекуди виконують більш значну емоційну роль, ніж музика та шуми. О. Довженко писав: «Хіба тиша не промовляє часом більше за всякі слова? Тиша праці, гармонійно злагодженої. Тиша простору. Тиша патетична або лірична. Тиша спокою. Тиша споглядання. Тиша мислення, творчості, тиша наслідку. Тиша глибокого душевного стану, роздуму <...>» (Довженко, 1966).

Для звукорежисера та режисера-постановника шумове та звукове оформлення – одна з можливостей відтворити та показати на сцені театру реальне життя. Після аналізу п'єси та її сценічного варіанта складають попередній план шумового оформлення вистави, який включає такі моменти: визначення місця введення конкретного шуму або звуку, його призначення та характерні особливості. Потім звукорежисер робить прослуховування та вибір необхідних шумів і звуків, урахувавши їхню фактуру, тембр, силу звучання, ритмічний малюнок, тривалість тощо. І лише після того, як звукорежисер відібрав і визначив разом із режисером-постановником усі звуки та шуми, складається *шумова партитура* вистави, у якій зазначається: репліка (словесна чи зорова) – початкова та завершальна, назва шуму (звуку), характер його звучання, гучність, тривалість, місце звучання відповідно до сцени, місце у стереобазі, техніка виконання. Підбір, запис, монтаж і логічне введення фонових, сценічних, ігрових шумів і звуків у спектакль, поглиблення їхнього дійового зв'язку із драматургією, з конкретними сценічними обставинами, у яких розкривається дія, – одне з головних завдань театрального звукорежисера (Ужинський, 2019, с. 8).

Висновки. Функції музики та шумів у виставі для створення потрібного звукового образу спектаклю, розвиток комп'ютерних програм і цифрових інновацій розглядаються як багаторівнева динамічна система, у якій внутрішні ресурси людини й особистісні якості стають джерелом ефективної професійної діяльності. Вони дають звукорежисерам необмежену можливість корекції, модифікації та монтажу звукового матеріалу, а це передбачає систему знань, умінь і практичного досвіду. Вимоги режисерів-постановників до театральних звукорежисерів щодо шумо-звукового та музичного оформлення спектаклів на новому, більш високому рівні тісно пов'язані з можливістю інноваційних засобів художньої виразності й електромузичного інструментарію, що є, безумовно, здобутком науково-технічної революції та допомагає вивести сценічні дійства на новий фаховий рівень, а це, у свою чергу, приводить до вдячності публіки та більших касових зборів.

Перспективи подальших досліджень. Функції музики та шумів для створення потрібного звукового образу спектаклю, розвиток комп'ютерних програм і цифрових інновацій розглядаються як багаторівнева динамічна система, у якій внутрішні ресурси людини й особистісні знання стають джерелом ефективної професійної діяльності. Вони дають звукорежисерам необмежену можливість корекції, модифікації та монтажу звукового матеріалу, а це передбачає систему навичок, умінь і практичного досвіду, а також розвинутих культурних і музичних здібностей, спрямованих на реалізацію мистецької діяльності з одночасною здатністю до самореалізації та постійного самовдосконалення. Тільки за цих умов буде досягнута належна якість і культурна цінність художньо-музичного компонента мистецького дійства.

Література:

- Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво: навчальний посібник. Київ: НАКККіМ, 2014. 143 с.
 Власов Є. Музика у виставі: теорія і практика музично-шумового оформлення вистави: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2001. 100 с.
 Довженко А. Собрание сочинений: в 4 т. Київ: Веселка, 1966. Т. 1. 355 с.
 Корній Л. Історія української музики: підручник. Ч. 3: XIX ст. Київ; Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 2001. 480 с.
 Ужинський М. Мистецькі технології та звукорежисера у драматичному театрі. *Молодий вчений: науковий журнал*. Херсон: ТОВ «Видавничий дім «Гельветика»», 2019. Вип. 3 (67). С. 81–84.
 Фількевич Г. Музика і драматичний театр: навчальний посібник 3-є вид, переплан. і доп. Київ: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, 2013. 160 с.

References:

- Veselovska, H. (2014). *Suchasne teatralne mystetstvo: navch. posib*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
 Vlasov, Y. (2001). *Muzyka u vystavi: teoriia i praktyka muzychno-shumovoho oformlennia vystavy: navch. posib*. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
 Dovzhenko, A. (1966). *Sobranie sochynenyi: v 4 t*. Kyiv: Veselka, T. 1. [in Ukrainian].
 Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky: pidruchnyk. Ch. 3: XIX st*. Kyiv, Niu-York: Vydavnytstvo M.P. Kots. [in Ukrainian].
 Uzhynskiy M. (2019). *Mystetski tekhnolohii ta zvukorezhysura u dramatychnomu teatri. Molodyi vchenyi: nauk. zhurnal*. Kherson: TOV "Vydavnychiy dim "Helvetyka" [in Ukrainian].
 Filkevych, H. (2013). *Muzyka i dramatychnyi teatr: navch. posib. 3-e vyd, pereplan. i dop*. Kyiv: Kyivsk. nats. un-t teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].

УДК 784.087.68.071.2 (477) «19»
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-12>

ТВОРЧА ФОНЕМА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА, ПЕДАГОГА ВОЛОДИМИРА ПЕКАРЯ

Харитон Ігор Миколайович

кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри хорового диригування
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0003-3182-6924
e-mail: Kharyton_Ihor@i.ua

Стаття присвячується аналізу творчої діяльності хорового диригента Галичини другої половини ХХ століття Володимира Пекаря з позицій сьогодення.

У розвідці піддаються тлумаченню ключові аспекти становлення митця: формування музичного світогляду (період навчання у Львівському державному музично-педагогічному училищі імені Ф. Колесси та Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка), а також етапи творчого зростання (період керівництва аматорськими хоровими колективами – хором Львівського педагогічного училища та хоровою капелюю Львівського державного політехнічного інституту “Gaudeamus”).

Усе ж ключового значення в публікації набуває аргументація, присвячена періоду творчої діяльності В. Пекаря як художнього керівника професійного хорового колективу, Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта».

У поле зору автора статті потрапляє і завершальний етап творчої діяльності великого майстра національного хорового мистецтва другої половини ХХ століття Володимира Пекаря. В історичних межах цього відтинка творчих здобутків митця піддаються тлумаченню не тільки його досягнення як керівника хорової капели Рівненського державного інституту культури, а і здобутки маестро в царині музичної педагогіки.

Загалом автор розвідки резюмує – широкомасштабність постаті Володимира Пекаря, хорового диригента Галичини другої половини ХХ століття та музичного педагога є досить промовистою й такою, що заслуговує на глибоку пошану українства доби сучасності.

Ключові слова: *хорове мистецтво Галичини другої половини ХХ ст., етапи становлення хормейстера В. Пекаря, творче амплуа митця, досягнення та злети хорового диригента й педагога, школа професіоналізму В. Пекаря.*

CREATIVE PHONEME OF THE UKRAINIAN CHORAL CONDUCTOR, TEACHER VOLODYMYR PEKAR

Ihor Kharyton

Rivne State University of the Humanities

The article is devoted to the analysis of the creative activity of the Galician choir conductor of the second half of the 20th century, Volodymyr Pekar, from the perspective of today. In the investigation, the key aspects of the artist's formation are open to interpretation: the formation of a musical outlook (the period of study at the Lviv State Music and Pedagogical School named after F. Kolessa and the Lviv State Conservatory named after M. Lysenko), as well as the stages of creative growth (the period of directing amateur choirs collectives – the choir of the Lviv Pedagogical School and the choir chapel of the Lviv State Polytechnic Institute “Gaudeamus”). Nevertheless, the argumentation devoted to the period of V. Pekar's creative activity as the artistic director of the professional choir collective, the State Honored Choir Chapel of Ukraine “Trembita” becomes of key importance in the article.

The final stage of the creative activity of the great master of national choral art of the second half of the 20th century, Volodymyr Pekar, falls into the field of view of the author of the publication. Within the historical framework of this aspect of the artist's creative achievements, not only his achievements as the leader of the choir chapel of the Rivne State Institute of Culture, but also the maestro's achievements in the field of music pedagogy can be interpreted. In general, the author of the investigation summarizes – the wide-scale character of Volodymyr Pekar, a choir conductor of Galicia in the second half of the 20th century and a music teacher, is quite eloquent and such that it deserves deep respect and honor by modern Ukrainians.

Key words: *choral art of Galicia in second half of twentieth century, stages of formation of choirmaster V. Pekar, creative role of artist, achievements and ups and downs of choral conductor and teacher, school of professionalism V. Pekar.*

Постановка проблеми. У процесі становлення культури України новітнього періоду її національного відродження неабиякого значення набувають побутування та розвиток української хорової музики доби сучасності – найдемократичнішого виду мистецтва на рідних теренах. У цій системі координат важливе місце посідає вокально-хорове виконавство, як найпромовистіша складова частина національної хорової культури. Особлива ніша національного хорового виконавства, уважаємо, належить суб'єктності інституту хорової диригентури, представленій щонайменше чотирма хоровими школами України – Львівською, Київською, Одеською та Харківською, кожна з яких стала яскравим виразником етно-хорового традиціоналізму України. Серед зазначених хорових осередків національної музичної культури особливе місце посідає Львівський, сповнений традиціями західноукраїнського мелосу. Ця царина представлена цілою низкою уславлених хорових диригентів різних часів і періодів, серед яких чільне місце посідає Володимир Павлович Пекар – унікальний український хоровий диригент другої половини ХХ ст., заслужений діяч мистецтв України (1969 р.), художній керівник Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта» (1967–1978 рр.), якому і присвячуємо свої роздуми у пропонованій розвідці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В історії розвитку хорового мистецтва Галичини другої половини ХХ ст. неабияке місце належить хоровому диригенту, педагогу, заслуженому діячу мистецтв України Володимирі Павловичу Пекару (1928–1990 рр.). Низка дослідницьких розвідок, що прямо чи опосередковано висвітлюють творчу та педагогічну сфери діяльності митця, за авторством Н. Супрун, Є. Іванюка, Є. Шморгуна, І. Пестонюка, Р. Берези, М. Бондаря, І. Харитона, Л. Ульяновської, В. Піддубник, Т. Прокопович, Я. Кульчинського, Г. Попович-Швидків та інших, нині не є достатнім аналітичним пластом, який би належним чином формував самодостатню модель багатогранної діяльності маестро. Ми ж у пропонованій публікації намагатимемося вдатися до систематизації осмислення ключових аспектів творчої та педагогічної стихій високопрофесійного хормейстера Галичини другої половини ХХ ст. В. Пекаря з позицій сьогодення.

Мета статті зводиться до окреслення, у найзагальніших рисах, мистецько-просвітницької моделі творчої діяльності В. Пекаря – хорового диригента Галичини другої половини ХХ ст. на сучасному етапі національного культуротворення крізь призму становлення митця як художника, а також його творчих злетів і досягнень у царині педагогічної майстерності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вдаючись до тлумачення творчого поступу В. Пекаря, найперше зауважимо – формування

його фундаментальних мистецьких поглядів та їх кристалізація відбуваються у 50–60-ті рр. ХХ ст., що стали періодом професійного самоствердження та творчого злету маестро. Перші ж кроки свого професійного вишколу юний музикант здійснює у стінах Львівського державного музично-педагогічного училища, одного з найавторитетніших закладів Львівщини, під керівництвом уславленого музичного педагога Євгена Дмитровича Вахняка¹ – «<...> постать, рівну якій за енциклопедичністю знань, ерудицією та мистецько-педагогічним талантом, що сконцентрувався в одній особі, не так вже й легко віднайти в переліку осіб, що уособлюють собою славу українського хорового виконавства» (Береза, 2010, с. 155). Маестро (Є. Вахняк) на перших же заняттях зауважував, що в його вихованця чудовий музичний слух, багате тембрально-колоритне забарвлення голосу та неабиякі задатки художнього смаку. Зважаючи на ці та ще цілу низку інших якостей майбутнього музиканта, талановитий педагог з повною віддачею працює зі старанним учнем, нерідко доручає йому проводити репетиції з хоровим класом курсу, а також із зведеним хором училища. Саме цього часу майбутній хормейстер набуває базових знань, які згодом стануть йому надзвичайно потрібними на шляху вдосконалення професійної майстерності.

Згодом, як одного з найперспективніших випускників Львівського музично-педагогічного училища, В. Пекаря скеровують на викладацьку роботу до Львівського педагогічного училища (1952 р.). Там юний музикант береться за керівництво студентського дівочого хору (1953–1957 рр.), який і приносить митцю перше визнання на професійній ниві. Численні концертні виступи, гастрольні поїздки, перемоги на найрізноманітніших олімпіадах і конкурсах цього хорового колективу все переконливіше давали зрозуміти мистецькій творчій еліті Галичини, що на обрії українського хорового виконавства з'явилась неординарна постать, яка демонструє неабиякі здобутки в цій галузі національного мистецтва.

Потреба фахового вдосконалення молодого хормейстера приводить його до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1957–1962 рр.), де він досконало опановує традиції львівської хорової школи, згодом носієм якої стає впродовж усієї своєї подальшої творчої діяльності.

Ще один етап творчого поступу юного музиканта окреслюється періодом керування хоровою капелю Львівського державного політехнічного інституту “Gaudeamus” (1957–1967 рр.), упродовж якого молодий високопрофесійний спеціаліст,

¹ Український хоровий диригент, педагог, композитор, заслужений артист УРСР (1954 р.), народний артист України (1992 р.), професор, виховав цілу плеяду відомих диригентів України, серед яких В. Пекар, М. Попенко, І. Карпенко, Я. Базів, В. Лихачевський, Б. Дерев'яноко й інші.

випускник Львівського музичного вишу демонструє неабиякі досягнення на цьому етапі професійної діяльності (Українська музична енциклопедія, 2018, с. 124).

Та із часом доля, упорядковуючи глибинні внутрішні професійні потреби митця, підводить його до реалізації найзаповітнішої мрії, коли маестро стає за диригентський пульта професійного хорового колективу, Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта» як її художній керівник (1967 р.).

Робота у статусі лідера уславленої хорової капели «Трембіта» для молодого, водночас уже й зрілого музиканта, була досить відповідальною та надзвичайно цікавою, адже на цьому етапі творчої діяльності митець міг безперешкодно вдаватися до реалізації найамбітніших мистецьких проєктів і найрізноманітніших професійних експериментів.

Керуючи цим хоровим колективом упродовж одинадцяти років (1967–1978 рр.), В. Пекар насамперед поповнює його репертуар творами, що стали в інтерпретації «Трембіти» уособленням високої хорової культури не тільки Галичини, а й усієї України. З ініціативи маестро уславлена капела підготувала та виконала монументальний твір С. Людкевича на слова І. Франка – кантату «Наймит».

Над цією глибокою за її філософським змістом хоровою композицією митець працював віддано та натхненно. Згодом кантата була виконана в концертній залі Львівської філармонії в супроводі симфонічного оркестру під орудою народного артиста України Д. Пелехатого та мала неабиякий успіх у вимогливого слухача. Невдовзі «<...> цей твір був записаний фірмою «Мелодія» на грамплатівку² і нині залишається неперевершеним доробком у сфері національної хорової культури періоду радянської доби» (Берега, 2010, с. 156).

За час керівництва В. Пекаря хоровою капелю «Трембіта» ця фірма записала та реалізувала значні тиражі трьох великих грамофонних звукових носіїв, куди увійшла ціла низка хорових творів (42 твори): «Гуляли, гуляли» О. Нижанківського, «Якби мені черевики» в обр. Ф. Колесси, «Пою коні при Дунаю» С. Людкевича, «Думи німії» А. Кос-Анатольського, «Дам я яловицю» в обр. Є. Козака, «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть» в обр. М. Леонтовича, «Ой, ходить сон коло вікон» в обр. О. Кошиця, «Стоїть гора високая» в обр. С. Козака, «Там, де Ятрань круто в'ється» в обр. М. Поченка, «Під небом України» Є. Козака, «Балада про солдата» М. Пескова,

² Грамофонна платівка (пластинка) вінілова платівка (грамплатівка, грампластинка, вініл) – аналоговий носій звукових даних для відтворення на програвачі вінілових дисків (обертвовому столі), де звук зберігається в рельєфі кругових доріжок диска у вигляді виігравійованої або відтиснутої спіральної борозенки (або пари борозенок – для стереозвуку) різної ширини, яка відповідає звуковим коливанням.

«Яблуня» С. Ніколеску, «Лісове озеро» М. Людїга та К. Сеета, «Вій, вітерець» А. Юр'яна, «Дош іде» Коматаса, «Долурі» О. Мачаваріані й І. Нонешвілі, «Дівчино, прощай» в обр. І. Милославського, «Хор бранців» і «У туркені по тім боці» з поеми «Гамалія» М. Лисенка, «Садок вишневий» Б. Вахнянина, «Ой, Морозе, Морозенку» С. Людкевича, «А мій батько орандар» Ю. Мейтуса, «Уже сонечко закотилося» в обр. В. Барвінського, «У Києві на Подолі» А. Штогаренка, «Веснівка» В. Матюка, в обр. М. Колеси, «Піють півні» М. Леонтовича, «Думи мої» Є. Козака, «Золоті зорі» Н. Нижанківського, «Ніч в горах» З. Кодая, «Поєма» З. Фібіха, «Весняні води» та «Тиха мелодія» С. Рахманінова, «Бульба» в обр. І. Дунаєвського, «Гагілка», «Пісня юнаків», «Вільній Україні» С. Людкевича тощо (Українська музична енциклопедія, 2018, с. 124).

Хорова капела «Трембіта» під проводом В. Пекаря досить активно гастролює в різних містах і регіонах колишнього СРСР, а також бере активну участь у цілій низці престижних концертів і фестивалів, спрямованих на популяризацію національного хорового мистецтва як в Україні, так і далеко за її межами. Так, у 1969 р. колектив з великим успіхом виступає у Вірменії на святкуванні 100-річчя від дня народження видатного вірменського композитора, етнографа та диригента, патріарха та класика вірменської музики Комітаса (С. Сагомояна). А в 1972 р. (7 квітня) «Трембіта» під керівництвом маестро, разом з іншими колективами Львівщини бере участь у звітному концерті майстрів мистецтв України, що проходив у Кремлівському палаці з'їздів (Берега, 2010, с. 157).

Зауважимо, що впродовж одинадцятирічної творчої діяльності в Державній заслуженій хоровій капелі «Трембіта» В. Пекар зробив великий внесок у розвиток українського хорового мистецтва, залишивши глибокий слід у цій царині. Його талант і самовіддана праця були високо оцінені. За заслуги в розвитку хорового мистецтва України митцю в 1969 р. було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв України (Піддубник, 2010, с. 16–20).

Отже, хоровий диригент В. Пекар у 60–70-х рр. ХХ ст. набуває неабиякої популярності в мистецьких колах не тільки України, а і далеко за її межами. Про це свідчить низка зафіксованих схвальних відгуків про гастрольну концертну діяльність капели «Трембіта» у Росії, Вірменії, Білорусії, а також у республіках Прибалтики тощо (Столярчук, 2010, с. 177–182). А особиста дружба митця з міністром Грузії того часу, народним артистом СРСР Отаром Тактакішвілі сприяла глибокому взаємопроникненню двох великих культур – української та грузинської, що позитивно впливало і на стосунки у сфері дипломатії дружніх країн і їхніх народів.

У результаті проведеного аналізу творчої діяльності Державної заслуженої хорової капели «Трембіта» під орудою В. Пекаря зауважимо, що було б перебільшенням стверджувати, що цей уславлений хоровий колектив періоду радянського застою досягнув вершини мистецької досконалості, усе ж, завдячуючи непересічній постаті тогочасного його лідера й натхненника, «Трембіта» не тільки не втратила свого унікального, національно вираженого творчого амплуа, а сповна зберегла його, щоб згодом відродитися з яскравими перспективами творчого зросту в часи національного відродження українства, яке «вринається» у вітчизняний соціокультурний простір уже з настанням 90-х рр. ХХ ст.

Переїзд до Рівного в 1978 р. знаменує наступний період творчої діяльності митця. Узявшись до праці в нових для себе умовах у стінах Рівненського державного інституту культури, В. Пекар із життєдайною силою вдається до подолання ключових буттєво-професійних викликів, проте вже у статусі лідера кафедри хорового диригування цього вишу. Великий досвід роботи з хоровим колективом професійного гатунку, його невичерпний багаж знань як диригента сприяли створенню митцем незабаром студентської хорової капели інституту, про яку згодом заговорила вся Західна Україна (Піддубник, 2010, с. 17).

З ініціативи маестро запроваджується традиція відкритого публічного державного іспиту з дисципліни «хорове диригування», що одразу привертає неабияку увагу мистецької громадськості Рівного. Державний іспит стає своєрідним святом хорової музики як для випускників-хормейстерів вишу, так і для широкого кола музикантів Рівного, його творчих організацій і любителів хорового мистецтва краю.

Дуже скоро хорова капела Рівненського державного інституту культури під орудою В. Пекаря набуває досить високого рівня виконавської майстерності, а 1982 р. стає для колективу випробуванням на професійність, адже цього часу хорова капела дебютує у звіті майстрів мистецтв Рівненської області, що проходив у Палаці культури «Україна» (м. Київ). І цей успіх був переконливим, адже виконання капелою низки хорових композицій (О. Граветіс «Артисту» і О. Мачаваріані «Долурі») справили неабияке враження на столичного слухача.

Загалом же можемо стверджувати, що успіх студентського хорового колективу вишу під орудою маестро зумовлювався цілою низкою чинників, які сприяли забезпеченню естетичної вишуканості музичного фразування того чи того твору, раціональному вмотивуванню застосування темброфонічних фарб хору, а також унікальності створення художньої образності, як мови мистецтва, зокрема й хорового.

Неабиякого значення в роботі зі студентським хоровим колективом митець надавав філософії підбору репертуару, який мав відповідати найкращим зразкам світової та національної хорової класики, беручи до уваги і твори сучасних композиторів, а також хорові композиції сакрального змісту, як за авторством славнозвісних українських композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, так і неперевершених В.А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Вівальді, Л. Керубіні та цілої низки інших.

Особливого значення в рівненський період творчості В. Пекаря набуває його педагогічна діяльність, сповнена фундаментальними здобутками фахової ерудиції, як теоретичного, так і практичного рівнів її вияву. У своєму класі, як творчій лабораторії, педагог апробує новітні методики викладання з дисциплін «хорове диригування», «робота з хором» тощо, зазвичай експериментального характеру, що сприяло вихованню творчої особистості студента, формуванню унікальності його художнього мислення та розширенню меж музичного світогляду молодого музиканта (Харитон, 2010, с. 20–23).

Педагогічні старання В. Пекаря не були марними, адже багато його вихованців нині працюють і досягають неабияких успіхів у сфері освіти та культури. Серед них народні артисти (Алла Попова, Наталя-Марія Фарина, Василь Чепелюк), заслужені артисти (Оксана Ільницька, Алла Опейда та Богдан Лазука), а також багаторічний художній керівник Народної академічної чоловічої хорової капели «Гамалія» Національного університету водного господарства та природокористування (м. Рівне), науковець, завідувач кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету І. Харитон та багато інших.

Завдячуючи натхненній праці митця, кращі традиції, які були закладені ним багато років тому, живуть і нині у професійній активності його учнів-послідовників, які, у свою чергу, передають неоціненний скарб Галицької хорової школи молодому поколінню хормейстерів, що покликані долею служити хоровому мистецтву України майбутнього.

Висновки. У результаті проведеного аналізу творчості видатного хорового диригента Галичини другої половини ХХ ст. В. Пекаря стверджуємо, що ця постать для національної хорової культури є унікальною, адже в непростих умовах розвою українського хорового мистецтва, у період другої половини, чи то пак останньої третини ХХ ст., коли він жив і творив, митець гідно служив своєму народові та його унікальному хоровому мистецтву, яке ніколи не зраджувало ні йому, ані його співвітчизникам.

Перспективи подальших досліджень окресленої тематики вбачаємо у ґрунтовному розкритті

найрізноманітніших аспектів творчої діяльності Володимира Пекаря – видатного хорового диригента Галичини другої половини ХХ ст., життєве та творче кредо якого зводилося до безкомпро-

місного служіння його величності національному мистецтву – естетичній стихії українства, що в різні часи й історичні періоди, долаючи труднощі свого національного становища, ним надихалось.

Література:

Бережа Р. (2010). Володар царини пісенного розмаю. Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини. Збірник нарисів за авторством Б.Й. Столярчука. Рівне: видавець О. Зень. 248 с.

Українська музична енциклопедія (2018). Пекар Володимир Павлович. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Том 5: ПАВАНА «ПОЛІКАРП». С. 124.

Піддубник В. (2010). Педагогічні та творчі засади діяльності Володимира Пекаря. Кафедри хорового диригування РДГУ – 40 років. Збір. нарисів. Рівне: видавець О. Зень. 144 с.

Столярчук Б. (2010). Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини. Збірник нарисів. Рівне: видавець О. Зень. 248 с.

Харитон І. (2010). Різьбяр душ людських. Кафедри хорового диригування РДГУ – 40 років: Збір. нарисів. Рівне: видавець О. Зень. 144 с.

References:

Bereza R. (2010). Volodar tsaryny pisennoho rozmaiu [The ruler of the queen of the song frenzy]. Nezabutni postati khorovoho mystetstva Rivnenshchyny. Zbirnyk narysiv za avtorstvom Stoliarchuka B.Y. Rivne: vydavets O. Zen. 248 s.

Ukrainska muzychna entsyklopediia (2018). Pekar Volodymyr Pavlovich [Pekar Volodymyr Pavlovich]. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Tom 5: PAVANA «POLIKARP». S. 124.

Piddubnyk V. (2010). Pedahohichni ta tvorchi zasady diialnosti Volodymyra Pekaria [Pedagogical and creative principles of activity of Volodymyr Pekar]. Kafedri khorovoho dyryhuvannia RDHU – 40 rokiv. Zbir. narysiv. Rivne: vydavets O. Zen. 144 s.

Stoliarchuk B. (2010). Nezabutni postati khorovoho mystetstva Rivnenshchyny [Unforgettable figures of choral art of the Rivne region]. Zbirnyk narysiv. Rivne: vydavets O. Zen. 248 s.

Kharyton I. (2010). Rizbiar dush liudskykh [Carver of human souls]. Kafedri khorovoho dyryhuvannia RDHU – 40 rokiv: Zbir. narysiv. Rivne: vydavets O. Zen. 144 s.

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-2-13>

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МАЛОЇ ФОРМИ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Цюлюпа Наталія Леонідівна

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-7063-42 0X

Буцяк Вікторія Іванівна

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9522-6576

Смик Лариса Юріївна

викладач вищої категорії
Рівненської дитячої музичної школи № 1 імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0000-0001-5727-2427

У статті надається аналіз педагогічної роботи над творами малої форми у процесі фортепіанної підготовки. Автори спрямовують своє дослідження на ідентифікацію специфічних викликів і можливостей, що постають у процесі вивчення творів малої форми, розглядають питання методології роботи над творами малої форми, беручи до уваги технічні та виразові аспекти гри на фортепіано.

У статті детально розглядаються педагогічні стратегії ефективного навчання та розвитку піаністів під час розучування творів малої форми. Особлива увага приділяється індивідуальним особливостям учня та методам стимулювання творчого підходу до інтерпретації та виконання музичних творів.

На основі проведеного аналізу автори пропонують конкретні рекомендації щодо оптимального впровадження зазначених методологічних підходів у навчальний процес. Ця стаття може бути корисною для фахівців у галузі музичної педагогіки, викладачів-піаністів і студентів музичних навчальних закладів.

Ключові слова: твори малої форми, ефективність навчання, педагогічні стратегії.

PECULIARITIES OF WORKING ON WORKS OF SMALL FORM IN THE PIANO CLASS

Natalia Tsiuliupa, Victoria Bytsyak

Rivne State University of the Humanities

Larisa Smyk

Rivne Specialized Music School № 1 named after M. V. Lysenko

This article provides an analysis of pedagogical work on small-form compositions in the process of piano training. The authors focus their research on identifying specific challenges and opportunities that arise during the study of small-form compositions, addressing methodological questions related to working with these compositions, taking into account both technical and expressive aspects of piano playing.

In the article, pedagogical strategies for effective teaching and development of pianists in the process of learning small-form compositions are thoroughly examined. Special attention is given to the individual characteristics of each student and methods for stimulating a creative approach to the interpretation and performance of musical pieces.

Based on the conducted analysis, the authors offer specific recommendations for the optimal implementation of the mentioned methodological approaches in the educational process. This article can be valuable for professionals in the field of music education, piano instructors, and students of music educational institutions.

Key words: small-form compositions, teaching effectiveness, pedagogical strategies.

Постановка проблеми. Українське суспільство перебуває зараз у стані пошуку шляхів і осмислення тих основних чинників і основ, на яких ґрунтується та розвивається образ сучасної особистості – високоінтелектуальної, конкурентоспроможної, наділеної комплексом якостей сучасного фахівця, професійним мисленням, потенціалом саморозвитку та самовдосконалення.

Вирішити ці складні завдання покликана музична освіта, що є однією з вагомих складових частин загальної освіти та невичерпним джерелом натхнення та духовного розвитку молодого покоління. Одним із найважливіших напрямів музичної освіти є створення необхідних умов для формування творчої особистості, реалізації природних задатків, індивідуальних здібностей і якостей майбутніх педагогів-музикантів і виконавців-аматорів. Не останнє місце в цьому процесі належить саме фортепіанній підготовці, спрямованій передусім на виховання професійних якостей, виконавських задатків і вмінь, що є необхідними чинниками у створенні переконливої інтерпретації музичних творів.

Вивчення творів малої форми є ключовим аспектом формування професійної майстерності піаністів, оскільки це дозволяє їм набувати власний унікальний стиль, розвивати технічні та виразові аспекти виконання. Такий підхід стимулює творчість, сприяє формуванню інтерпретаційних умінь і відкриває можливості для самовираження.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Проблеми роботи над художнім образом у процесі фортепіанної підготовки привертають пильну увагу науковців і педагогів-методистів. Так, усі наявні методики фортепіанного навчання містять методичні матеріали, присвячені роботі над створенням художнього образу у процесі інтерпретації музичних творів, зокрема і творів малої та середньої форми (А. Алексєєв, Т. Воробкевич, Д. Герасимович, А. Каузова, М. Любомудрова, В. Макаров, К. Мартінсен, О. Склярів, Г. Ципін). Такий інтерес до цієї теми засвідчує не лише актуальність означеної проблематики, а й необхідність подальшого вивчення, узагальнення та систематизації науково-методичних праць із проблем розвитку й удосконалення умінь і готовності до роботи над створенням художнього образу у процесі фортепіанної підготовки.

Метою статті є аналіз і висвітлення особливостей роботи над творами малої форми в піаністів; вивчення технічних і виразових аспектів, специфічних для творів малої форми, та розкриття їхнього впливу на формування індивідуального музичного стилю учнів; розгляд методології викладання та розвитку піаністичних навичок з урахуванням індивідуальних особливостей кожного учня.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливе та важливе місце в педагогічному

репертуарі юного піаніста належить творам малої форми – п'єсам. Більшість музичних творів характеризується тим, що мелодія є важливішим їх виразовим засобом. Саме тому роботі над мелодією необхідно приділяти багато уваги.

Цей процес передбачає вивчення ведучого голосу, «вслуховування» у нього, стремління відчувати його виразність. У репертуар учня необхідно вводити мелодії різних типів – пісенні, танцювальні, скерцозні тощо. Вони знайомлять з важливими елементами виразності, що прийшли в інструментальну музику з вокального мистецтва. Мелодії цього типу долучають до мистецтва «співу» на фортепіано, вони є найкращим матеріалом для розвитку навичок виконання *legato*, що не можна зводити лише до досягнення співучості звуку. Це поняття органічно поєднує одухотвореність виконання, пошук звучання фортепіано, близького до людського голосу. Важливе завдання педагога – навчити юного піаніста «співати на фортепіано» щиро та з душею, глибоко передаючи зміст музичного твору. Водночас художня виразність не має бути підмінена «штучно зробленими фразами». Це є дурним смаком у виконанні. Кращим засобом проти таких проявів є постійне прагнення до широкого охоплення мелодичної лінії протягом великих розділів форми. Це сприяє не тільки більшій цілісності, але й простоті та природності виконання.

Зауважимо, що робота над мелодією повинна проводитись з перших років навчання. У процесі співу або елементарного підбору на слух необхідно звертати увагу учня на те, що мелодія – це не низка відокремлених один від одного звуків, що вони пов'язані один з одним у єдине ціле.

Щоби навчити юного піаніста краще відчувати мелодичну лінію, варто навчити його визначати більш значимі звуки, до яких рухаються та тяжіють усі інші звуки. На етапі розучування елементарних мотивів необхідно дати учню уявлення про розчленування мелодичної лінії на фрази. Поняття фрази необхідно пов'язати з диханням та пояснити, що фраза – це звуки, що виконуються на одному диханні.

Ще один дієвий прийом, що допомагає роз'яснити членування мелодії, – аналогія зі словесною мовою. Викладач повинен вибрати пісню, у якій чітко виражений збіг текстового та музичного членування, та запропонувати учню продекламувати текст пісні. Викладач має звернути увагу учня на зупинки, які необхідно робити під час виразного читання. Після цього викладач повинен заспівати або зіграти мелодію пісні зі всіма зупинками.

Як ми знаємо, часто членування мелодії на фрази позначається в нотному тексті лігами, але композитори не завжди виписують ліги, особливо тоді, коли мелодія виконується *non legato*.

У такому разі сам виконавець повинен визначити, де закінчуються та починаються нові фрази.

Починаючи працювати над новим твором, педагог має надихнути учня. Виконання педагогом нового твору цілком (не програвання, а художнє виконання) є початком підготовки учня до сприймання нової музики. Педагог доповнює своє виконання яскравим і образним словесним поясненням за допомогою життєвих і образних асоціацій.

З розвитком учня вдосконалюються якість його сприймання та гнучкість художньо-слухових і виконавських завдань. З'являється більша самостійність щодо музики та засобів її виконавського втілення. У зв'язку із цим підготовку учня варто направляти на сприймання нових, більш складних засобів виразності, нових піаністичних прийомів.

У таких умовах надзвичайно дієвим є метод виконавського показу як засобу, що підказує шлях опанування конкретних виконавських завдань і подолання труднощів. Підкреслюючи значення показу твору у класі, варто зупинитись і на ролі пов'язаних з ними словесних пояснень, як необхідного дидактичного прийому в навчанні. Їх гнучке поєднання дає найбільш ефективні результати в розвитку виконавських навичок учня й усунення недоліків. Зауважимо, що найменша неточність, недбалість у показі може спричинити надалі закріплення негативних навичок, які гальмують опанування твору.

У комплексному музично-виконавському розвитку учня головне місце належить вихованню слухових здібностей, цього фундаменту музичного мислення. Значний вплив на цю здібність уже з раннього дитинства виявляє організоване слухання музики в досконалому виконанні з метою збагачення музичних вражень і їх оцінки. Уже з першого року навчання юний піаніст пізнає музичну мову – мелодію, гармонію, ритм, поліфонію. Початкове формування музичного слуху та слухових уявлень здійснюється у процесі сприймання та виконання мелодій. Образно-психологічне сприймання гармоній повинно стати невід'ємною складовою частиною розвитку гармонічного слуху учня, починаючи з першого року навчання.

У процесі вивчення тих кантиленних творів, у яких мелодія рухається довгими нотами, а акомпанемент заповнений рухливими гармонічними фігураціями, в учня досить часто стирається відчуття гармонічної вертикалі та гармонічних переходів. Щоби цьому запобігти, корисно у процесі роботи над музичним твором тимчасово змінити фактуру супроводу, граючи її в акордовому викладі. Під час виконання партій двох рук водночас учень повинен особливо уважно прислуховуватись у місцях переходу на нову гармонію, виконуючи з невеликим тенуто на басовому звуці акорду. Для більш розвинутих у слуховому відношенні учнів можна порекомендувати гру гар-

монічного супроводу в поєднанні з уявним або явним наспівуванням мелодії. Отже, розвиток гармонічного слуху вже з перших років навчання відкриває нові горизонти в музично-художньому вихованні піаністів.

Основна увага під час вивчення перших п'єс гомофонно-гармонічної будови повинна спрямовуватись на виразне інтонування мелодії. Учень має розкрити характер мелодії та структуру фраз. На даному етапі навчання корисним матеріалом для розвитку інтонаційного слухання можуть бути твори кантиленного характеру. Подальший розвиток учня в перші роки навчання пов'язаний з поетапним накопленням музично-слухових, технічних і організаційних навичок під час вивчення більш складних творів: окреслюється диференційоване засвоєння учнем образного змісту творів, їхньої музичної мови, прийомів гри.

У процесі вивчення творів рухливого характеру разом з розвитком слухової та ритмічної сфери починають формуватись необхідні технічні навички, своєчасне опанування яких є обов'язковим. Цьому сприяє сама фактура творів, у якій переважають позиційність, тривале застосування одного рухового прийому, рівномірне чергування рухливої та спокійної гри. У процесі їх вивчення значну увагу варто приділяти темповій стійкості, ритмічній і динамічній чіткості та рівності, артикуляційній ясності виконання. Однією з важливих умов подолання технічних труднощів, особливо у фактурі рухливих будов, є узгодження піаністичних прийомів з ритмічною пульсацією, мелодичним диханням, артикуляційними штрихами. Варто також згадати художнє та педагогічне значення таких моторних п'єс, як танці, марші, вальсові мініатюри. Безумовно, різноманітні твори малої форми рухливого характеру є тією частиною педагогічного репертуару, яка, збагачуючи музичне мислення учня, активно сприяє розвитку його моторики (Герасимович, 2001).

Великий художній і піаністичний інтерес становлять твори малої форми звуконаслідувального та звукоутворювального характеру.

Якщо у творах рухливого характеру основним носієм образного змісту є моторна будова із чіткою двоплановою фактурою (мелодія та супровід), то в кантиленах – музичні засоби значно об'ємніші в мелодико-інтонаційному, гармонічному та поліфонічному плані.

У мелодії цих творів виявляється більше розмаїття жанрових відтінків, складніше інтонаційно-образна сфера, яскравіше виразність кульмінацій, об'ємніше лінія мелодичного розвитку. Під час виконання мелодій варто повніше виявляти їхню ритмічну гнучкість, м'якість, ліричність. Їх інтерпретація вимагає відчуття широкого дихання. Гармонічна фактура, що відтіняє інтонаційну опуклість мелодії, само собою несе різно-

манітні виразові функції, нерідко будучи одним із головних засобів розкриття музичного образу.

Різні жанрові відтінки кантиленної будови розкриваються у виконанні засобами динамічної, агогічної можливостей в їх єдності з різноманітними прийомами педалізації.

Художня сфера кантиленних творів для старших дітей значно збагачена жанрово та в області музичної мови. Робота над ліричними мініатюрами благотворно позначається на розвитку «музичності», художньо-виконавській ініціативи учня, особливо такого, який не має яскраво вираженої емоційної сприйнятливості.

Завдяки наявності різноманітних елементів образності ці твори є доступними для великого кола учнів, швидше вивчаються та запам'ятовуються. Широка палітра мелодико-інтонаційних, ритмічних, поліфонічних, ладогармонічних, фактурних засобів зумовлює необхідність виявлення учнем їхнього взаємного впливу на виконавське розуміння авторського тексту. У більш розвинених за обсягом і образним змістом творах ліричні елементи часто поєднуються із драматичними, епічними.

У відтворенні кантиленної мелодії на фортепіано важливо, внутрішньо почувши її виразові особливості, вибрати відповідне тактильне відчуття дотику до клавіатури. Варто мати на увазі, що тембральні відмінності звучання мелодії пов'язані з комплексним володінням пальцевими дотиками до клавіатури та навколишніми рухами всієї руки (Корженевський, 1981).

У творах кантиленного характеру учні все ширше використовують різні види художньої

педалізації. Важливо своєчасно навчити їх слухати зв'язок педалізації не тільки з інтонуванням мелодії та змінами гармонії, але й з темподинамічною стороною виконання. Отже, твори малої форми активно впливають на розвиток музичного мислення дитини, навичок виразової наспівної гри, рухливості ігрового апарату та педалізації.

Висновки. Проблема роботи над малими формами учнів класу фортепіано є складною та багатогранною, посідає винятково важливе місце в теорії та практиці сучасної музичної освіти. Ретельний аналіз технічних і виразових аспектів гри на фортепіано в контексті цих творів розкриває значущий вплив цього процесу на формування індивідуального музичного стилю учнів. Педагогічні стратегії, розглянуті у статті, спрямовані на стимулювання творчого підходу та розвиток виразових навичок учнів, визначають нові шляхи для ефективного викладання та вивчення творів малої форми.

Перспективи подальших досліджень. Можливі напрями наукового пошуку охоплюють вивчення впливу різних педагогічних методів на роботу над творами малої форми з урахуванням індивідуальних особливостей учнів і використання інноваційних технологій; розгляд можливостей адаптації педагогічних підходів до сучасних викликів у музичній освіті, зокрема в контексті дистанційного навчання. Загалом, вивчення цих аспектів відкриває нові можливості для оптимізації навчання та підвищення якості музичної освіти в сучасному музичному середовищі.

Література:

- Воробкевич Т. (2001). Методика викладання гри на фортепіано. Львів: Логос, 244 с.
 Герасимович Д. (2001). Методика навчання гри на фортепіано. Київ, 1962. 59 с.
 Корженевський А. (1981). До питання про специфіку мислення музиканта – виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. Київ : Музична Україна. С. 29–34.
 Костюк О. (1986). Про теорію музичного сприйняття, музичне сприйняття як предмет дослідження. Київ : Наукова думка, 128 с.
 Савицький Р. (2000). Основні засади фортепіанної педагогіки : методичний посібник. Тернопіль: Астон, 68 с.

References:

- Vorobkevych T. (2001). *Metodyka vykladannia hry na fortepiano* [Teaching Methodology for Piano Playing]. Lviv: Logos, 244 s.
 Herasymovych D.M. (2001). *Metodyka navchannia hry na fortepiano* [Teaching Methodology for Piano Playing], 1962. 59 s.
 Korzhenevskiy A. (1981). *Do pytannia pro spetsyfyku myslennia muzykanta – vykonavtsia* [The Theory of Musical Perception, Musical Perception as a Subject of Study]. *Pytannia fortepianoї pedahohiky ta vykonavstva*. Kyiv : Muzychna Ukraina, S. 29–34.
 Kostiuk O.H. (1986). *Pro teoriyu muzychnoho spriiatnannia, muzychnoe spriiatnannia yak predmet doslidzhennia* [The Theory of Musical Perception: Investigating Music Perception as a Subject of Study]. Kyiv : Naukova dumka, 128 s.
 Savytskyi R. (2000). *Osnovni zasady fortepianoї pedahohiky* [Fundamental Principles of Piano Pedagogy]: *metodychnyy posibnyk*. Ternopil: Aston, 68 s.

Наукове видання

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 2, 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 06.12.2023.
Зам. № 0124/011. Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 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.