



*МАТЕРІАЛИ
IV Міжнародної науково-практичної
конференції*

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
XXI СТОЛІТТЯ**

Збірник тез доповідей

**м. Мукачєво, Україна
14-15 квітня 2021 р.**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
MUKACHEVO STATE UNIVERSITY
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М.В.ЛИСЕНКА
LIVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY NAMED AFTER MYKOLA LYSENKO
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В.СТЕФАНИКА
VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY
ГУМАНІСТИЧНО-ПРИРОДНИЧИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЯНА ДЛУГОША В ЧЕНСТОХОВІ (РЕСПУБЛІКА ПОЛЬЩА)
JAN DLUGOSZ UNIVERSITY IN CZESTOCHOWA (POLAND)
ІНСТИТУТ СЛАВІСТИКИ ІМ. ЯНА СТАНІСЛАВА СЛОВАЦЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК
JAN STANISLAV INSTITUTE OF SLAVISTICS OF THE SLOVAK ACADEMY OF SCIENCES
ВІДЕНСЬКА КОНСЕРВАТОРІЯ БУДАПЕШТ (УГОРЩИНА)
VIENNA KONSERVATORIUM BUDAPEST (HUNGARY)

МАТЕРІАЛИ
IV Міжнародної науково-практичної
конференції

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
XXI СТОЛІТТЯ

Мукачево-2021

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Мукачівського державного університету
протокол № 13 від 28 квітня 2021 року*

Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Зб. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 14–15 квітня 2021 р. – Мукачево : МДУ, 2021. – 188 с.

Редакційна колегія:

Щербан Т.Д. – ректор МДУ, доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України (*голова редколегії*).

Гоблик В.В. – перший проректор Мукачівського державного університету, доктор економічних наук, професор, Заслужений економіст України.

Кобаль В.І. – проректор з науково-педагогічної роботи Мукачівського державного університету, кандидат педагогічних наук, доцент.

Попович Н.М. – завідувач кафедри музичного мистецтва, доктор педагогічних наук, доцент.

ISBN 978-617-7495-44-3

Автори публікацій несуть відповідальність за достовірність, вірогідність та належність викладеного матеріалу, за правильне цитування джерел й посилання на них. Матеріали друкуються в авторській редакції. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

© Мукачівський державний
університет, 2021
© Автори, 2021

ЗМІСТ

Розділ 1

МИСТЕЦТВО І ОСОБИСТІСТЬ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Гайда Ігор Богданович ВПЛИВ СИЛИ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІСТЬ.....	9
Галас Бертолон Бертолонович, Попович Наталія Михайлівна ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ ЯК ВАГОМА ПЕРЕДУМОВА СТАНОВЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ	11
Гусарчук Тетяна Володимирівна ТВОРЧА ПОСТАТЬ СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА У СВІТЛІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЙ.....	13
Качур Борис Михайлович, Качур Мирослава Михайлівна ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ.....	17
Куліш Марія Ігорівна КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ О.І.ЗІЛОТИ В ПЕРІОД ЕМІГРАЦІЇ (1920 – 1945 рр.).....	19
Олексюк Ольга Миколаївна ФАСЕТНИЙ ПІДХІД У ВИЩІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ.....	22
Пан Ботянь АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КИТАЙСЬКОГО САКСОФОНІСТА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ МЕЙ СУНА	25
Росул Тетяна Іванівна Ф.МАНАЙЛО У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ І.МАРТОНА ТА Ю.ШКРОБИНЦЯ (НА ПРИКЛАДІ КАНТАТИ «КАРПАТСЬКА РАПСОДІЯ»).....	28
Хомин Світлана Яношівна, Попівняк Леся Михайлівна НАУКОВО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ПОЗИЦІЇ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ (КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ)	31
Чен Менвей РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПАЛЯ ОЛЕКСАНДРА ДЗИГАРА В МУЗИЧНОМУ ТА СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДИ КИТАЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	34

Черепанин Мирон Васильович, Булда Марина Володимирівна
АСТОР П'ЯЦОЛЛА І СУЧАСНІСТЬ (до 100-річчя з дня народження) 38

Чорнобай Мирослава Юріївна
ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ МІЖВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ. 47

Розділ 2

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Барна Ніколетта Анатоліївна
РОЛЬ ТЕХНІЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ЄДНОСТІ У ПРОЦЕСІ
ФОРМУВАННЯ ВІБРАЦІЇ СКРИПАЛЯ..... 50

Буркало Степан Михайлович, Буркало Наталія Людвиківна
ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В
МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ..... 53

Вишневецька Марина Вікторівна
ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ..... 56

Габель Оксана Іванівна
ФОРМУВАННЯ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНОГО
СЛУХУ МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА-ВИКОНАВЦЯ 59

Гаврилечко Ганна Олегівна
ВИХОВАННЯ НАВИКІВ ПЕДАЛІЗАЦІЇ – СКЛАДОВА ЧАСТИНА
ВИХОВАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ НАВИКІВ СТУДЕНТА 63

Данильченко Лілія Йосипівна, Остап'юк Лідія Михайлівна
ВОЛОДИМИР ВОЛОНТИР – ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОЇ ШКОЛИ
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ 67

Дуда Тетяна Іванівна, Дуда Наталія Юріївна
ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОЦЕС ІНТОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ЗМІСТУ . 70

Дурдинець Алла Миколаївна
ЗНАЧЕННЯ МОТИВАЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ
УЧНІВ-БАЯНІСТІВ ПРИ ВИВЧЕННІ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ 73

Жишкович Мирослава Андріївна ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ УМІННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТЬОГО ВИКЛАДАЧА СПІВУ: СУЧАСНІ ВИМОГИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	75
Івасюк Дмитро Олександрович, Пасічняк Лілія Михайлівна СЦЕНІЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП РОБОТИ БАЯНІСТА, АКОРДЕОНІСТА НАД ТВОРОМ	78
Кабаці Ольга Дмитрівна СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ В ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ А.КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО	82
Качур Мирослава Михайлівна, Теліга Оксана Михайлівна МУЗИЧНО-ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ГУМАНІСТИЧНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ	85
Ковалюк Вероніка Михайлівна ДИХАННЯ – НЕВІД’ЄМНА ФУНКЦІЯ В РОБОТІ НАД УДОСКОНАЛЕННЯМ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ	87
Коханська Катерина Василівна ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ В МУЗИЧНО-НАВЧАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ	90
Коцан Олеся Михайлівна РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	94
Ленд’єл-Сяркевич Антоніна Антоніївна, Пуйова Валентина Іванівна КЛАСИФІКАЦІЯ МЕТОДІВ ФОРТЕПАННОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ НА ОСНОВІ ДИФЕРЕНЦІЙОВАНОГО ПІДХОДУ	97
Мариніч Вікторія Михайлівна, Качур Мирослава Михайлівна ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ФЕНОМЕНУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ЗАКЛАДІВ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ	100
Мурафа Володимир Дмитрович, Пасічняк Лілія Михайлівна ФОРМИ, ВИДИ, ПРИЙОМИ ТА СПОСОБИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ З ПРЕДМЕТА «ФАХ» (БАЯН, АКОРДЕОН) У ВИЩІЙ ШКОЛІ	103
Мусієць Леся Володимирівна, Шляхта Надія Василівна МУЗИЧНО-РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ В НУШ КРІЗЬ ПРИЗМУ	

НАЦІОТВОРЧИХ ПОГЛЯДІВ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ ХХ СТОЛІТТЯ	106
Новікова Світлана Леонідівна, Ніжегородцева Тамара Всеволодівна СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	109
Онисько Тетяна Михайлівна, Качур Мирослава Михайлівна МУЗИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИХОВАТЕЛЯ ЗАКЛАДУ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ: ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ.....	112
Попович Емерих Федорович, Попович Томас Федорович ПРИНЦИПИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦЯ-ТРУБАЧА	115
Росоха Марія Володимирівна ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ МУЗИКАНТА- ВИКОНАВЦЯ	116
Сербін Мирослава Іванівна, Дуда Ірина Тиборівна Б.О. МИЛИЧ – ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ І СВІТОВОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ВИХОВАННЯ МИСТЕЦТВА ГРИ НА ФОРТЕПВАНО	119
Тарновецький Ігор Миколайович, Тарновецька Ганна Янівна ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖАХ.....	123
Хижко Олександр Вікторович ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	126
Чень Юйцзя ПРОБЛЕМИ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СПІВАКА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ КИТАЮ	128
Розділ 3	
КАДРОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ: НАПРЯМИ ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	
Гаснюк Вероніка Василівна ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ	132

Задорожний Ігор Зенонович
РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ В КОНТЕКСТІ
ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ..... 135

Кондратенко Ірина Анатоліївна
ГУРТКОВА РОБОТА ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ СТУДЕНТСЬКОГО
ДОЗВІЛЛЯ 140

Савко Маріанна Миколаївна, Качур Мирослава Михайлівна
НАУКОВІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ
КУЛЬТУРИ ФАХІВЦІВ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ 143

Розділ 4 **ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Вацьо Михайло Васильович
РОЛЬ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ В РОЗВИТКУ
МУЗИЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА УКРАЇНИ 146

Жао Джін
ВПЛИВ СИНКРЕТИЧНОСТІ РЕЛІГІЇ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА КИТАЮ 149

Короленко Олена Олександрівна
ШТВАН МАРТОН. «УГОРСЬКА СЮІТА» (ДЛЯ СТРУННОГО
ОРКЕСТРА)..... 153

Романюк Леся Богданівна
МУЗИЧНО-ОСВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ НА ЗЛАМІ
XIX – XX СТОЛІТЬ 156

Рудюк Руслана Сергіївна
СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ – ПАНІСТІВ РЕГІОНУ . 159

Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна
РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ СЛОВАЦЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ:
ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА 163

Шеретюк Руслана Миколаївна
САКРАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ОРДЕНУ ПАРІВ НА ВОЛИНІ
(КІНЕЦЬ XVII – ПОЧАТОК XIX СТ.)..... 165

Юань Є ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ В УКРАЇНІ ЯК СПОСІБ ВЗАЄМНОГО ЗБАГАЧЕННЯ ДВОХ КУЛЬТУР	167
---	------------

Розділ 5
АРТ-ТЕРАПІЯ – МИСТЕЦТВО РЕКОНСТРУКЦІЇ
ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ
ТА ЇЇ СОЦІАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Бегун-Трачук Лариса Олександрівна ЕМОЦІЙНА СФЕРА ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН	171
---	------------

Розділ 6
ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У КОНТЕКСТІ ПРАКТИКИ
ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Гусар Дзвіна Олексіївна, Опарик Лариса Миколаївна ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЕТОДИКИ РОЗВИТКУ АБСОЛЮТНОГО МУЗИЧНОГО СЛУХУ	174
---	------------

Пацунов Валерій Петрович ПОЕЗІЯ ТЕАТРУ: ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ	177
---	------------

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	182
------------------------------	------------

Розділ 1

МИСТЕЦТВО І ОСОБИСТІТЬ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 7-042.3:159.923.2(043.2)

Гайда Ігор Богдановч,
Мукачівський державний університет
м.Мукачево, Україна

ВПЛИВ СИЛИ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІТЬ

З давніх давен існує музичне мистецтво, яке тісно пов'язане з трудовою діяльністю людини, її побутом та відпочинком. Як відомо, музика – це мистецтво, яке відображає дійсність і впливає на людину за допомогою особливих організованих звукових послідовностей.

Кожне мистецтво володіє своєю мовою. Музика, як мова звукових інтонацій, вирізняється серед них особливою емоційною глибиною. Першоджерелом музики є не лише оточуючий світ, а й сама людина, її духовний світ, характер, інтелектуальні й вольові якості.

Музика – це частина самого життя, могутній засіб спілкування між людьми, яка з величезною художньою силою відтворює те, чим щоденно живуть люди, тому джерелом музики є саме життя. Вона розповідає про людину, виражає її почуття, думки, характери, здатна з величезною силою впливати на людину, формувати її ставлення до інших людей, до навколишнього світу. Вона може зміцнювати силу волі, пробуджувати сміливість, виховувати шляхетність, гуманність, доброту. Вплив музики відбивається на всій діяльності людини, на формуванні її моральних та естетичних ідеалів, ідейних переконань, на поведінці.

«Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї, - як зауважував видатний педагог В. Сухомлинський. – Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ у тому, що

людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури» [2].

Сучасне суспільство з його інтенсивними тенденціями в науково-технічному прогресі не можна собі уявити без техніки і технічних новацій. Розвиток транспорту, зв'язку, засобів комунікації зробили всю планету осяжною і досить невеликою. Люди стали жити тепер життям усієї планети, відчули реальний зміст терміну «людство». Але водночас відчули і надзвичайну різноманітність, складність, неоднозначність суспільства, побачили й цілу низку смертельних небезпек для нього.

Це в свою чергу приводить до висновку, що людство психологічно не готове до такого техніко-технологічного вибуху і нагадує дитину, до рук якої потрапили сірники, тому як наслідок у всіх проявах людської діяльності: економічній, політичній, ідеологічній, моральній та духовній все частіше виникають кризи. Духовна криза – найстрашніша, оскільки є причиною усіх інших. Все це змушує сьогодні по-новому розглядати роль мистецтва в суспільстві, його вплив у процесі виховання дітей та юнацтва й переосмислити завдання, які стоять перед освітніми закладами.

Головною проблемою на шляху реалізації завдань і удосконалення шляхів формування у дітей якісно нового мислення, розумово-вольової активності, моральної та естетичної свідомості, навчити відрізняти, що є прекрасне, а що потворне. Саме мистецтво створює міцну завісу від бездуховності, байдужості, аморальності в суспільстві. Дитина, що виховувалась засобами мистецтва, для якої створене відповідне середовище має інше бачення світу, інакші погляди, вищі орієнтири. Перед мистецтвом постає дуже важливе завдання: сприяти, щоб кожна дитина в майбутньому стала не просто пасивним членом суспільства, а інтелектуальною, ініціативною, творчою, суспільно корисною особистістю. Саме в дитинстві закладаються основи інтелекту людини, формуються різнобічні потреби, погляди, ідеали. Тому цей період є

найсприятливішим і найвідповідальнішим. Чим раніше й активніше здійснюється процес прилучення до прекрасного, тим він ефективніший, міцніший, тим глибше формуються інтереси до мистецтва, ефективніше йде процес духовного розвитку людини.

З дитинства виховуються здібності сприймати, відчувати, розуміти прекрасне, отримувати задоволення від власноруч створеного. Долучаючись до художньої діяльності виробляється певне відношення до природи, праці, суспільного життя, побуту. Таким чином, мистецтво з однієї сторони служить засобом пізнання світу, а з іншої – засобом виховання, вихованням добра і краси, які завжди йдуть поруч.

Мистецтво – це універсальний спосіб мислення, здатний формувати не просто людину розуму, а людину духовну, як цілісну систему всебічно-розвинутої особистості.

Джерела

1. Бех І.Д. Особистість на шляху до духовних цінностей: монографія. / І.Д. Бех. – Київ – Чернівці: «Букрек», 2018. – 320 с.
2. Сухомлинський В.О. Духовний світ школяра / В.О. Сухомлинський // Вибрані твори: у 5-ти т. – Т. 1. – К.: Рад. школа, 1976. – С. 209 – 400.

УДК 7-042.3:159.923.2(043.2)

**Галас Бертолон Бертолонович,
Попович Наталія Михайлівна,**
Мукачівський державний університет
м.Мукачево, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ ЯК ВАГОМА ПЕРЕДУМОВА СТАНОВЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ

На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва баян та акордеон займають одну з провідних позицій. Становлення інструментів на

професійній концертній естраді є невід'ємним явищем як світової, так і української музичної культури, підтвердженням чого слугує композиторська творчість, велика кількість виконавських конкурсів та фестивалів, що відбуваються не тільки на теренах України, а й в країнах Європи, Азії, Америки та Австралії.

Знаковим явищем новітньої хвилі розвитку акордеонного мистецтва є кристалізація естрадно-джазового напрямку в творчості Астора П'яцолли.

Починаючи з другої половини ХХ ст., популярність творів А. П'яцолли серед виконавців і слухачів (через яскравість та доступність) відкрила нові обрії, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів; жанрово-стилістичні пошуки котрих значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва, в тому числі – естрадно-джазової направленості. Широка палітра артикуляційних, динамічних, фактурних, тембрових та технічних властивостей бандонеона та акордеона привернули увагу видатного композитора.

Яскраву художню індивідуальність давно визнано «візитною карткою» музичного стилю Астора П'яцолли. З одного боку, доступність музичної мови, немовби навмисна нетрадиційність форм створюють відчуття відкритості композиторського висловлення; з іншого – стиль у цілому залишається важкодоступним для безпосереднього аналітичного спостереження.

Художня індивідуальність стилю Астора П'яцолли проявляється й на іншому рівні: виявляючи назовні ті або інші властивості та мовні закономірності, композитор у той же час анулює їх зсередини, надаючи їм часто протилежного значення і створюючи прецедент внутрішньо рухливої, живої системи.

У музичній науці спадщина композитора висвітлюється в монографіях, монографічних нарисах та дисертаціях науковців Ю.Дяченка, М.Черепанина, що складають у сукупності досить значний корпус вітчизняного та закордонного п'яцоллознавства.

Важливим аспектом у творчості А.П'яцолли, наголошують вищевказані автори є стильова взаємодія (як композиторська, так і виконавська), що позначена двома основними шляхами синтезу східних та західних (євро-американських) музичних традицій і стилів:

- адаптація окремо взятих елементів (мелодика, ритм, лад, тембр);
- дослідження і застосування базових принципів побудови і розвитку музичного матеріалу.

Основними категоріями для аналізу творів А.П'яцолли, в котрих відбувається взаємодія джазу і традиційної музики є: форма і метод побудови музичного матеріалу; використання ладів (співвідношення різних ладових конструкцій із заданими гармонічними послідовностями); тембр (використання східного інструментарію або орієнтація на його звучання); орнаментика та особливості інтонування; ритмоструктура (відсутність чи наявність метру, змінність розміру тощо).

Підкреслимо, що саме процес інтеграції акордеона в джаз-оркестри, функціонування його як одного з головних інструментів колективу, мав визначальну роль для розвитку художньої індивідуальності Астора П'яцолли.

УДК 781.24

Гусарчук Тетяна Володимирівна
Національна музична академія України
імені П.І.Чайковського
м. Київ, Україна

ТВОРЧА ПОСТАТЬ СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА У СВІТЛІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЙ

Сучасність формує нові виклики фундаментальної науки в університетській освіті. Появилися нові акценти універсальності знань та університетської освіти, виникли інтегровані дисципліни, які не можуть

бути віднесені до природничих, технічних чи суспільних наук. Комплексність переросла в активне проникнення дисциплінарно різних наук одна в одну.

Ім'я видатного композитора другої половини XVIII – початку XIX століття, українця за походженням Степана Дегтярьова широко відоме в колі музикантів та людей, причетних до історії та сьогодення духовної музики православного світу. Духовні концерти та літургічні твори цього митця, який був кріпосним графа Миколи Шереметєва, органічно входять як до російської, так і до української мистецької спадщини, дотепер виконуються при Богослужінні, а також звучать у концертних залах. Сучасні концепції, розроблені українськими музикознавцями, дають змогу поглянути системно на його творчу діяльність, підкреслити взаємозв'язок між різними її аспектами, пояснити витoki окремих особливостей індивідуального композиторського стилю.

Однією з таких концепцій є запропонована Ольгою Комендою діяльнісна теорія універсальної творчої особистості, яка «дає змогу по-новому, з позицій діяльнісного універсалізму, осмислити особливу цінність універсальної творчої особистості» [4, с. 24]. Спираючись на діяльнісну теорію Олексія Леонтєва, дослідниця розробила концепцію, згідно з якою «універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності» [4, с. 22]. Розгляд їх конфігурацій на різних етапах творчої біографії музиканта та в загальному її масштабі дає розуміння того, як відбувається взаємодія між цими аспектами діяльності, які з них набувають значення провідних тощо.

Іншою концепцією, яка допоможе нам поглянути на творчість Степана Дегтярьова, є наукова концепція музичного тезаурусу, яку розробила Марія Калашник. Визначаючи музичний тезаурус як складне явище, що акумулює життєвий та мистецький досвід людини, а композиторський тезаурус – як оперативне поле свідомості творця, автор

підкреслює: «<...> професійно-творчий тезаурус композитора складається із двох частин: стабільної та мобільної. Першу становлять базові знання, отримані в процесі спеціальної освіти <...> Друга <...> охоплює знання, котрі постійно оновлюють авторську “скарбничку”» [3, с. 393].

Отже, уся творча діяльність Степана Дегтярьова була пов'язана з кріпосною капелою та театром Шереметєвих, де він отримав професійну освіту, яка включала широкий спектр знань і навичок – сольний і хоровий спів, гру на скрипці, фортепіано, гусях, теорію музики, пізніше – гармонію, поліфонію та композицію. Учителями були відомі іноземні музиканти, серед яких найбільший вплив справив Джузеппе Сарті. З дитинства майбутній композитор виступав як артист хору, далі – як драматичний артист та соліст опери. Капела брала участь не лише в Богослужіннях і концертах, а й в оперних виставах, тож Дегтярьов, який її очолив, навчав вокалу (він виховав сотні півчих і регентів), проводив репетиційну роботу із солістами й хористами опери.

Значну частину репертуару хору складали твори італійських, французьких композиторів, віденських класиків. Зокрема, виконувалися ораторії «Пори року», «Створення світу», «Stabat mater» Й. Гайдна, «Реквієм» та хорові номери з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта. [1, с. 64], а також твори М. Березовського, Д. Бортнянського, Л. Гурильова, Ф. Дубянського, С. Давидова, Д. Кашина, О. Козловського та самого С. Дегтярьова. У шереметєвському театрі центральне місце належало французькій комічній опері. За активної участі С. Дегтярьова в ньому було поставлено не менше 114 п'єс, у тому числі близько 75 опер [1, с. 36]. Близько чверті століття він був художнім керівником і одним із диригентів симфонічного оркестру.

Усе зазначене, а ще – діяльність С. Дегтярьова як скрипаля-ансамбліста, диригента рогового оркестру, театрального режисера-постановника, перекладача, редактора творів західноєвропейських композиторів, музичного теоретика, – засвідчує, що він, безумовно, був

надзвичайно яскравою універсальною творчою особистістю і різні сфери його діяльності безпосередньо перепліталися, взаємодіяли і, зрештою, позначилися на його композиторській творчості. У ній, так само, як і у творах інших вітчизняних композиторів епохи Класицизму, проявляються потужні впливи західноєвропейської оперної, інструментальної, хорової музики, але індивідуальний стиль С. Дегтярьова відрізняється особливо сильним впливом передусім оперної стилістики, яскравістю віртуозних сольних епізодів у стилі *bel canto* [див.: 2, 5], що безпосередньо пояснюється широким мистецьким досвідом композитора, сформованим музичним і ширше – композиторським тезаурусом. Останній, безумовно, включав також національні традиції православного музичного мистецтва, фольклорні витoki, впливи міської побутової музики. Робота ж Степана Дегтярьова як теоретика й симфонічного диригента забезпечила блискуче володіння поліфонічною технікою та оркестровкою.

Джерела

1. Горяйнов Ю. С. России славу пел. Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.
2. Гусарчук Т. В. Хорова творчість Степана Дегтярьова: стильові детермінанти й паралелі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 3 (20). С. 117–129.
3. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : дис. ... док. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2010. 451 с.
4. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 33 с.
5. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

**Качур Борис Михайлович,
Качур Мирослава Михайлівна,**
Мукачівський державний університет,
м.Мукачево, Україна

ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ

На сучасному етапі розвитку перед суспільством постає завдання створення світу культури та цивілізації шляхом проєктування нової реальності, яка забезпечуватиме поступ особистісного і суспільного характеру в умовах конкурентного швидкозмінного середовища глобалізованого простору [4, с.140]. Відповідно, виховання особистості в сучасних реаліях має складну місію - допомогти особистості знайти духовні цінності і смисли життя.

Духовно довершена особистість, як вважає М.Боришевський, - це наслідок тривалої, наполегливої праці людини над собою, праці, яка спрямована на поступове самовдосконалення, свідоме вибудовування себе з метою наближення до обраного ідеалу, в якому гармонійно поєднуються високі людські чесноти, що дає можливість виконати, зреалізувати себе, а завдяки цьому відчувати всю повноту людського щастя. Науковець стверджує, що такої високої мети людина досягає завдяки багатьом чинникам, серед яких надзвичайно важлива роль належить усім вихователям - батькам, вихователям дитячих садків, вчителям - усім, хто покликаний здійснювати найважливішу місію на землі - плекання молодого покоління [2, с.5]. Вважаємо, що виховання сучасного покоління необхідно здійснювати засобами музичного мистецтва, зокрема, впливати на формування моральних ідеалів та на духовний розвиток особистості. Саме тому для нашого дослідження актуальною є думка Л. Виготського про те, що музика не може прямо «перенести» моральність в душу

людини, але вона здатна пробудити до життя моральний потенціал людини [1].

Підтримуємо думку В.Паламарчук, що саме музичне мистецтво спроможне розкривати складні духовні процеси в суспільстві свого часу, акумулювати людські психологічні якості в необмеженому діапазоні: від народження розрізнених підсвідомих відчуттів до утворення узагальнених трансцендентних символів. Музичні образи, позбавлені зображальної предметності й словесної конкретності – завдяки цьому прямолінійного дидактизму, приваблюють і захоплюють слухачів своєю ширістю, невимушеністю, емоційністю, ідеальністю, свободою. Тому вплив музики на становлення особистості, на переконання автора, величезний, а проблеми формування її музичної культури завжди актуальні. Разом з цим, тривожною ознакою сьогодення є руйнування музичного мистецтва: різке розмежування його на прикладну сферу шоубізнесу й академічну музику. Цілком погоджуємося з дослідником, що сьогодні освіта не лише неспроможна задовольнити потреби музичного виховання на основі української духовності для багатомільйонної маси дітей, але стає дедалі важче оберігати національно-мистецькі надбання. Активно й агресивно діють в інформаційному, соціокультурному просторі чинники бездуховної розважальності, чужих впливів і запозичень. Ерзац-культура, комерція, шоу-бізнес перейшли в Україні критичну межу, за якої загроза втратити людське в людині, національний імунітет, етичні й естетичні цінності. Недостатня увага, на думку автора, приділяється хоровому мистецтву, яке, на думку багатьох дослідників, педагогів, діячів культури, є одним із найвпливовіших [3, с.280].

Отже, сучасній освіті, на нашу думку, потрібно сфокусувати свою увагу на активному використанні засобів музичного мистецтва у процесі виховання підростаючого покоління. Це сприятиме становленню високоморальної, духовної, толерантної людини культури, яка забезпечить

новий етап розвитку сучасного суспільства з позицій гуманістичного, культурологічного та аксіологічного підходів.

Джерела

1. Выготский Л.С. Собр.соч.: в 6 т. – Москва.: Педагогика, 1982-1984. – 488 с.
2. Виховання духовності особистості : навчально-методичний посібник /М.Й.Боришевський, Л.І.Пилипенко, О.І.Пенькова та ін.; за заг. ред. М.Й.Боришевського. - Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. - 104 с.
3. Паламарчук В.М. Проблеми виховання особистості засобами музичного мистецтва: сучасний стан /В.М.Паламарчук // Молодий вчений. - 2017. - № 6. - С. 279-283.
4. Піддячний М.І. Розвиток особистості в умовах розбудови громадянського суспільства /М.І.Піддячний // Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Серія : Педагогічні науки. - 2019. - Вип. 1. - С. 139-146.

УДК 78.071:782

Куліш Марія Ігорівна,
Інститут мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ О.І.ЗІЛОТІ В ПЕРІОД ЕМІГРАЦІЇ (1920 – 1945 рр.)

Мета дослідження полягає у розкритті такого вектору діяльності видатного представника російського зарубіжжя О. Зілоті в період його проживання в еміграції у США як виконавська робота. О. Зілоті належав до першої, так званої післяжовтневої хвилі еміграції, прибувши до США у 1921 році. Причини еміграції та життєвий шлях митця до 1925 року, коли він увійшов до викладацького складу Джульярдської вищої школи музики, залишається майже не розкритим. З невеликої кількості збережених афіш відомо, що до свого репертуару О. Зілоті включав і окремі власні редакції.

Однак вони не були розглянуті з точки зору виконавського та інтерпретаційного аналізу.

Аналізуючи сучасні публікації з теми дослідження, стикаємося з тим фактом, що постать О. Зілоті потрапила в поле зору науковців лише на початку 2000х. Оскільки після 1919 року він знаходився у статусі емігранта, радянська влада не дозволяла досліджувати життєвий шлях та творчість таких митців. У 2003 році була видана єдина іноземна публікація, яка розкриває не тільки творчість, але і долю О. Зілоті. Це монографія американського дослідника, диригента, професора Стенфордського університету у Меріленді (США) Чарльза Барбера [4]. О. Мальцева у своїй кандидатській дисертації «Олександр Зілоті: піаніст, педагог, організатор концертного життя» [3] обирає для аналізу роки навчання у М. Зверєва, М. Рубінштейна та Ф. Ліста, робиться акцент на педагогічній діяльності О. Зілоті у період роботи у Московській консерваторії та частково розглядається педагогічний шлях під час роботи у Джульярді. Діяльність Зілоті-організатора, а саме його антрепризу «Концерты А. Зилоти» у Петербурзі 1900 – 1916 рр. досліджується у дисертаційному дослідженні С. Горобець «Культуротворча діяльність О. І. Зілоті у художньому житті Росії початку ХХ століття» [1]. Аналіз редакцій О. Зілоті творів І. С. Баха приводиться у кандидатській дисертації С. Ізотової «О. І. Зілоті та його роль у рецепції творчості І. С. Баха» [2]. Проте дослідження О. Ізотової стосується виключно редакторської роботи О. Зілоті над творчістю І. С. Баха, редакції інших композиторів не розглядаються.

Відгуки про виступи О. Зілоті на початку 20х років у США були неоднозначними. Відомий Нью-Йоркський музичний критик Р. Олдрідж писав про концерти у Карнегі-холлі у лютому 1922 року: «Містер Сілоті грав його майстерне аранжування Фантазії Шуберта з щирістю та дійсною теплою стилем, з діамантовими та ритмічними точками, з красою тону»[4; 199]. Того ж 1922 року 20 листопада у «Нью-Йорк Таймс»

з'являється майже діаметрально протилежна рецензія: «Зілоті грає музику Баха у поетичній манері, йому не завадило би більше захоплення в останню частину Прелюдії до Кантати №29. Він виконує твори Ліста з таким «глибоким» сенсом, який проявляють тільки новачки у музиці» [4; 200]. В цьому концерті були виконані твори І. С. Баха, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Равеля, А. Лядова та А. Рубінштейна. 7 листопада 1936 року відбувся один з найвизначніших виступів О. Зілоті, оскільки він був присвячений творчості його наставника Ф. Ліста: «Зілоті скористався випадком, щоб вшанувати пам'ять Ф. Ліста, який 50 років назад пішов з життя» [1; 421].

Таким чином, американська публіка визнала беззаперечний авторитет артиста, а він сам нарешті зупинив свій еміграційний пошук. Будь-який виконавець завойовує славу та прихильність аудиторії насамперед комплексом своїх виконавських, виразових та технічних можливостей. О. Зілоті не був виключенням, і його музичний арсенал ще зі студентських років відрізнявся своєю широтою. Як інтерпретатора, музиканта завжди відрізняв індивідуальний підхід до трактування творів, влучне попадання у стилістику, простота та «природність» виконавської манери. Виділимо ключові характеристики його виконавського стилю, який сформувався під впливом М. Рубінштейна та Ф. Ліста, та який надалі, згідно спогадами його закордонних учнів, він впроваджував у себе в класі: великий вибір туше згідно з художніми завданнями; тонкий показ фразування та філірування звуку; яскрава динамічна шкала; витончене мистецтво педалізації, відповідно до епохи та стилю того чи іншого твору; широка тембральна палітра; прекрасно відпрацьована технічна база дрібної та крупної техніки

Про успішне відновлення виконавської кар'єри свідчить і той факт, що у 1926 році, вже на наступний рік після початку роботи у Джульєрді, О. Зілоті увійшов до числа вісімнадцяти запрошених всесвітньо відомих концертуючих піаністів, які записувалися у компанії «Aeolian» за

технологією Дуо–Арт. Окрім Зілоті, до списку увійшли І. Падеревський, М. Хесс, І. Фрідман, І. Гофман, В. Пахман, А. Корто, В. Бакхауз та ін.

Джерела

1. Горяйнов Ю. С. России славу пел. Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.
2. Горобец С. В. Культуротворческая деятельность А. И. Зилоти в художественной жизни России начала XX века: дисс. ...док. культурології: 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2018. 432 с.
3. Изотова С. А. А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И. С. Баха: дисс...канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство, Санкт-Петербург, 2015. 289 с.
4. Мальцева Е. Г. Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни: дисс...канд. искусствовед. : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2014. 434 с.
5. Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002. 431 p.

УДК 378.018:71:001.895

Олексюк Ольга Миколаївна,
Інститут мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

ФАСЕТНИЙ ПІДХІД У ВИЩІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Сучасність формує нові виклики фундаментальної науки в університетській освіті. Появилися нові акценти універсальності знань та університетської освіти, виникли інтегровані дисципліни, які не можуть бути віднесені до природничих, технічних чи суспільних наук. Комплексність переросла в активне проникнення дисциплінарно різних наук одна в одну.

Сформувалися нові наукові сфери – гена інженерія, атомна індустрія, штучний інтелект, нові «міждисципліни», такі як: кібернетика,

синергетика, нанотехнологія. У цьому контексті освіта втрачає класичну форму фундаментальності, яка передбачала необхідність підготовки фахівця, який уміє працювати, шукати закони дисциплінарно організованої професійної сфери. Відтак, дисциплінарно вибудована університетська освіта, у тому числі й мистецька, наразі суперечить її інноваційності, оскільки нове знання виникає лише в просторі його всезагальних зав'язків і відношень, у тих міждисциплінарних просторах, де сходиться багато наукових дисциплін, які сприяють інноваційному розвитку.

З іншого боку, міждисциплінарність суперечить тій парадигмі освіти, яка пов'язувалася з підготовкою фахівця, відповідала чіткій вертикальній структурі науки, вибудованій на основі відокремлених спеціалізованих дисциплінарних форм діяльності. З нашого погляду, адекватною сучасній науці формою фундаментальності освіти має бути фасетність, яка передбачає міждисциплінарний характер освіти, змушує переосмислювати зміст освітньої діяльності. При цьому необхідно враховувати особливості ринку праці, де зростає попит на фахівців, які володіють не фундаментальними (не міждисциплінарними), а практичними знаннями. Завдання викладача і смисл сучасної педагогічної діяльності полягає в тому, щоб формувати адекватне фасетне знання. Саме це забезпечує освіті відповідність підготовки професіонала до вимог і викликів сучасної науки і сучасного професійного світу. У такому варіанті освіта, не дивлячись на явний поворот у бік прагматичності, не втрачає свого фундаментального характеру.

Фасетний підхід у фундаментальності освіти – актуальний напрям модернізації університету, а розробка фундаментальних міждисциплінарних моделей в університетській освіті виходить на передній план. Тому, ставиться питання навіть про те, що традиційно вибудована структура університетського простору не зовсім адекватна новим реаліям освіти і науки [2, с. 46–51]. Фасетність відповідає інноваційному характеру розвитку соціальності і науки, їх становленню.

Як наслідок – в освіту прийшло розуміння необхідності нових професійних орієнтацій. У модель професії має закладатися адаптивність, гнучкість, готовність до змін змісту освіти.

У процесі розробки інноваційних освітніх технологій слід урахувувати революційні зміни в культурі сучасного суспільства, які визначаються новою цифровою революцією. Відповідно, в освіті на зміну системному підходу до навчання (коли принципом правильного викладу інформації було б її системне структурування) має прийти мережевий підхід. Для нього характерні еклектичність в отриманні інформації та її принципова безсистемність, опосередкована мотиваційними настановами суб'єкта.

Звідси випливає висновок про те, що основною стратегічною метою реформування освітньої системи є створення механізмів її постійного розвитку, підвищення якості на основі збереження фундаментальності і відповідності актуальним? проблемам соціуму і держави. Освітня політика в багатьох країнах обмежувалася вузькопедагогічними підходами які не враховували культурну, контекстуальну зумовленість освіти. Актуальність і необхідність естетизації життя та освіти через культуру зумовлені тим, що саме естетичне начало є основою формування культури особистості. Єдиним перспективним стратегічним напрямом є підвищення культуроємності всіх навчальних дисциплін, у тому числі й природничо-наукового циклу [1]. Ми погоджуємося з думкою сучасних учених про те, що спрощено-практичне використання мистецтва як ілюстрації, «образного підтвердження» життєвих явищ ігнорує його високе призначення. У зв'язку з цим сучасна мистецька освіта має бути орієнтована на формування особистості, яка вміє працювати із знаннями, сприймати різні типи мислення, ідеї різних культур.

Глобалізація сучасного суспільства виявляє значний вплив на трансформацію сутнісних основ і структуру гуманітарного знання, концептуальних та функціональних взаємозв'язків базових наук -

філософії, історії, соціології, правознавства, природознавства тощо. Наслідки глобалізації вимагають поглибленого методологічного аналізу, всебічної рефлексії сутності та прогнозних сценаріїв трансформації людського капіталу, особливостей формування його оновленого духовного та компетентнісного потенціалу в сфері освіти.

Джерела

1. Масол Л. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : метод. посіб. / Л. М. Масол. – Харків: «Друкарня Мадрид», 2015. – 178 с. : іл. ISBN 978-617-7294-28-2
2. Савчук Л.М. Фасетна система класифікації лізингових угод / Л.М. Савчук, І. В. Вишнякова // Академічний огляд. Економіка та підприємництво. – 2002. – № 2. – С. 46–51.

УДК 78.461

Пан Ботянь,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна

АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КИТАЙСЬКОГО САКСОФОНІСТА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ МЕЙ СУНА

Відділення саксофона на кафедрі духових інструментів Сичуаньської консерваторії (м. Ченду) було відкрито лише на самому початку ХХІ ст. – у 2000 р. Цей рік став початком професійного розвитку саксофонного мистецтва Китаю, а керівництво відділенням очолив професор саксофона, талановитий виконавець, педагог і видатний музичний діяч Лі Юйшен (*Li Yusheng*, нар. 1957 р.). Велику практичну допомогу в перших роках роботи відділення Юйшену надавав його педагог часів навчання в Королівській академії музики в Торонто (Канада), один з найвеличніших світових майстрів саксофонної гри Пол Броді.

Починаючи від 2010-х рр. відділення саксофона Сичуаньської консерваторії вже впевнено може заявити про утворення чималого грона талановитих і перспективних молодих саксофоністів, які вже встигли серйозно заявити про себе як у Китаї, так і в світі. До них у першу чергу належить учень Лі Юйшена в магістратурі Мей Сун (*Mei Song*, нар. 1985 р.). Джерелом вивчення аспектів діяльності цього талановитого музиканта послугував аналіз документів Професійного комітету музикантів Сичуані.

Хоча в Сичуаньській консерваторії Мей Сун є одним з наймолодших викладачів саксофона, перелік його здобутків вражає. Ще під час навчання в класі Лі Юйшена у 2001 р. він став лауреатом II премії на конкурсі «Yamaha», який щорічно відбувається в місті Ченду. Після цього почав брати найактивнішу участь у щорічних концертах відомого в усьому світі Міжнародного літнього табору саксофоністів Яньтай-Ченду, успішно виступав як соліст у кращих концертних залах в містах Паньчжху, Ченду, Чунцин, Шанхай, Ханчжоу і Гуйян, а також як учасник камерного оркестру саксофонів Департаменту сучасної інструментальної музики Сичуаньської консерваторії.

2004 р. Мей Суну було вручено вищий сертифікат за проведення майстер-класу з китайсько-німецької камерної музики. Цього ж року він взяв участь у Всесвітній конференції саксофоністів, що відбулась у Таїланді. Від 2008 до 2012 р. щорічно на конкурсі студентських мистецьких талантів у м. Ченду отримував сертифікати і премії «Кращого наставника». Від 2008 р. Мей Сун став учасником організованого Лі Юйшеном квартету студентів-саксофоністів «Новий світ» і з цим колективом багато концертував як учасник програми обміну студентами Китаю за рубежом.

Майстерність Мей Суна як високопрофесійного, натхненного віртуозного виконавця і палкого пропагандиста творів для саксофона китайських та західних композиторів була помічена. Від цього часу його як блискучого виконавця почали запрошувати до участі в

найпрестижніших і найбільш знакових для саксофонного мистецтва заходах. Так у 2010 р. він взяв участь у проведенні десятого форуму «Майстри саксофона», який було організовано в Університеті штату Південний Орегон у США; як запрошений спеціальний гість виступав з концертами під час проведення «Першої східноазійської музичної освітньої конференції», виступав у сольних концертах в Школі мистецтв м. Чунцин та у Великому концертному залі Сичуаньської консерваторії. Як учасник квартету «Новий світ» і вже як запрошений гість, Мей Сун неодноразово виступав в днях проведення конкурсу «Yamaha» у м. Тайюань, перемогою на якому зовсім нещодавно розпочався триумфальний злет творчої кар'єри музиканта. На підтвердження найвищого рівня проведення цих концертів додамо, що в них він постійно працював з такими метрами саксофонної гри як професори Паризької консерваторії Клод Делангль і коледжу Джоліє Томас Лілі (Франція), Університету Боулінг Гріг Джон Шеппенг, Університету Південний Орегон Ретт Бендер, Університету Дюка Сьюзан Фанчер (США), Університету Тасманії Ян І (Австралія).

Від 2012 р. Мей Сун відкрив ще одну нову сторінку своєї творчої біографії, яку не полишає до цього часу – почав періодично проводити лекції з практичними ілюстраціями на теми різноманітних аспектів виконавства на саксофоні. Про актуальність обраних тем лекцій і високий фаховий рівень їх проведення засвідчують численні запрошення музиканта в найпрестижніші навчальні заклади різних континентів. Серед ряду інших знаковими стали його лекції в Музичній школі Університету Цинциннаті (США) та в Школі музики Університету Тасманії (Австралія). Ці лекції він неодмінно супроводжував сольними концертними виступами.

Від 2013 р. Мей Сун розпочав власну науково-дослідницьку працю. Від цього часу опублікував статті на теми «Кілька методів гри на саксофоні» і «Короткий аналіз» (на матеріалі творів, які виконував у концертах) в центральному науково-музикознавчому журналі провінції

Сичуань «Музичні дослідження». Основою матеріалів цих статей стали узагальнення власного виконавського досвіду.

Діяльність випускника Сичуаньської консерваторії Мей Суна постає великою знахідкою для усього китайського саксофонного мистецтва. Його постать є прикладом великої працелюбності і таланту, які гідно оцінили і підтримали сучасники. Творча діяльність цього талановитого молодого китайського саксофоніста є зразком відданості музичному мистецтву, негасаючого прагнення розвивати і вдосконалювати поки ще справді молоде в Китаї саксофонне мистецтво. Як один з найбільш яскравих послідовників Лі Юйшена він вніс свій коштовний внесок у розвиток китайського саксофонного мистецтва у сферах виконавства, педагогіки та музичних досліджень, а також у справу популяризації у світі творів для саксофона сучасних китайських композиторів і досягнень китайського саксофонного мистецтва.

УДК 78.087.684

Росул Тетяна Іванівна,
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
м. Ужгород, Україна

Ф.МАНАЙЛО У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІ І.МАРТОНА ТА Ю.ШКРОБИНЦЯ (НА ПРИКЛАДІ КАНТАТИ «КАРПАТСЬКА РАПСОДІЯ»)

Закарпатська земля – щедра і багата на таланти, а надто – мистецькі. Кожен з них – це унікальний світ ідей, знань і творчих умінь та культурних традицій. Уявлення про образ митця ми формуємо, насамперед, у процесі пізнання його творчості, стилю життя, епістолярної спадщини, спогадів тощо. Рецепція постаті творчої особистості постає у безлічі індивідуальних інтерпретацій. Серед них, на нашу думку, викликає неабиякий інтерес сприйняття непересічної особистості майстра колегами-соратниками, особливо образ, виражений засобами мистецтва. Відтак, наша мета –

осягнути рецепцію постаті корифея закарпатської художньої школи Федора Манайла, втіленої у кантаті «Карпатська рапсодія» для хору, солістів і оркестру Іштваном Мартоном й поетом Юрієм Шкробинцем.

Твір написано у 1988 р. як мистецька посвята пам'яті видатного живописця, графіка, декоратора Ф.Манайла (1910-1978). Художника, композитора і поета пов'язували не тільки дружба і спільна праця (підготовка концертних програм заслуженого Закарпатського народного хору, ілюстрованих літературних перекладів та ін.), а також єдине розуміння своєї ролі в творчості – пізнати і примножити духовні скарби малої батьківщини та відкрити їх світові. Монументальність задуму і жанру кантати дозволили авторам досягнути високої міри узагальненості висловлювання, надати інтимним переживанням всезагальної значущості, а самому образу художника – позачасові риси.

Постать Ф.Манайла яскраво вирізняється серед когорти зановників закарпатської школи живопису сміливим, свіжим поглядом на виважені тисячолітнім досвідом традиції, звичаї, знайомі предмети, на безмежний світ Карпат. Манайлова творчість – це відбиток духовного космосу наших пращурів, це особливий світ, де людина і природа перебувають в одвічній гармонії і нерозривному зв'язку, це інструмент пізнання себе і Всесвіту. Саме такий образ художника-філософа втілили автори кантати.

У поетичних рядках Ю.Шкробинця Ф.Манайло порівнюється з велетом, з Говерлою, що вказує на недосяжність величі майстра пензля, значущість його спадщини у художній традиції краю. Варто зауважити, що емоційний тонус кантати абсолютно позбавлений трагічних переживань, адже креативна енергія і талант Ф.Манайла запалюватимуть серця нащадків ще сотні років. Поет пристрасно стверджує, що через художній світ Ф.Манайла людина здатна «сягти Гімалай і повернутись на плай, на Верховину, в рідний край».

І.Мартон музичними засобами зумів глибше розкрити та яскравіше донести ідеї поетичних рядків. До кантатного жанру композитор звертався

доволі часто, що обумовлене тенденціями музичної культури радянської доби. Однак, «Карпатська рапсодія» яскраво контрастує з панегіричними творами 60-70-х рр. Очевидно, що І.Мартон писав її не на замовлення, а із власної внутрішньої потреби. Жанр кантати – лірико-філософський – обумовив уникання гіперболізованої патетики і трагедійності.

Твір має струнку і логічну композицію: чотири контрастні частини, перша і четверта базуються на одному поетичному й музичному матеріалі. Саме тут змальовано образ славетного художника. Лірична друга і скерцозна третя частини є замальовками природи і народного життя. Це абсолютно виправдано, оскільки творчим кредо Ф.Манайла було: «Художник сильний зв'язком із рідною землею, жити і творити треба у рідному краї!». Таким чином, постать художника постає у нерозривному зв'язку з природою, із земляками, з народними музичними традиціями.

Кантата створювалася для конкретного виконавця – заслуженого Закарпатського народного хору, тому наповненість оркестрової групи визначалася складом колективу: флейта, два кларнети, два баяни, цимбали і струнна група. Зосереджене, спокійне звучання вступу до першої частини кантати налаштовує слухачів на ретроспективну образність, слухач відчуває вражаючу психологічну сконцентрованість авторського мислення.

Характерною ознакою стилю І.Мартона є органічний синтез академічних принципів і демократичних традицій, притаманних народній музиці чи масовим жанрам. Тому основна тема першої частини «Федоре, Федоре наш!» поєднує співучість, інтонаційну простоту і виразність із принципами фугато. Тембровість набуває формотворчого значення: перші проведення теми у басовій і теноровій партіях надають їй виразної суб'єктивності висловлювання (ніби безпосереднє звертання авторів до художника).

Друга частина («Зелена казка») виконує роль ліричного центру твору, пейзажної замальовки. Митець не сприймає природу як абстрактну красивість, вона асоціюється з поняттям життя у всіх його проявах, а

Карпати стають символом історичної пам'яті, незворушної сили та героїзму.

Третя частина («Троїста музика») має яскраво виражені фольклорні риси. У її другому розділі І.Мартон цитує коломийку, яка, як відомо, є кульмінацією будь-якого народного свята. Така конкретність значною мірою спрямовує слухацькі сприйняття до певної візуалізації – динамічне, стрімке, колоритне звучання коломийки викликає асоціації з полотнами Ф.Манайла «Весілля», «Гуцульське весілля», «Танець біля вогню».

Фінал, повторюючи музику першої частини у більш насиченій фактурі, стверджує величний образ художника у пам'яті закарпатців як символ виразника ідеалів краси рідної землі.

Отже, образ Ф.Манайла постає у «Карпатській рапсодії» колоритно, щиро, з особливою авторською прихильністю. Композитор і поет розкривають світогляд художника крізь призму поетичного відображення природи, сповненої надзвичайного розмаїття барв, а також розширюють семантику образу митця завдяки образним аналогіям й алюзіям.

УДК 784.4:398.8(091)''19/20'' (043.2)

**Хомин Світлана Яношівна,
Попівняк Леся Михайлівна,**
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

НАУКОВО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ПОЗИЦІЇ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ (КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ)

Новий підйом у вивченні закарпатського фольклору починається на рубежі ХІХ-ХХ ст. Народна музика нашого краю здавна звертала увагу знавців світового рівня. Найзахідніше пограниччя вітчизняної культури стало однією з найближчих територій для його пізнання європейськими вченими та композиторами [1, с. 94].

Музичний фольклор Закарпаття вивчав і досліджував засновник етномузикології, угорський вчений, композитор, музикант і педагог **Бела Барток** (1881-1945). Його творчість – це важлива і яскрава епоха в становленні національної угорської музики, яку він збагатив глибокими фольклорними дослідженнями, відкриттям нових пластів народної пісенності. Б. Барток вважав, що справжнє пізнання вітчизняного фольклору можливе тільки в зіставленні його з фольклором сусідніх народів. Тому науковець ретельно вивчав народно-музичну спадщину угорців, румунів, західних, південних та східних слов'ян. З 1905 року розпочалася активна фольклорна діяльність Бартока. Ним була знайдена нова методика розшифрування народних пісень, записаних на фонограф. Складність запису народних пісень була пов'язана з ладовими особливостями мелодій, з наявністю в ній інтервалів, менших за півтон. Б.Барток працював у 5 поселеннях: у теперішніх Виноградівському (с. Велика Копаня), Іршавському (с. Довге), Хустському (с.Липецька Поляна, с.Сокирниця, с.Стеблівка) районах. Йому вдалося записати народні пісні на двох різних діалектах Закарпаття – боржавському та східно-верховинському. В 1912 р. у селах Виноградівського та Тячівського районах Бела Барток зафіксував 50 народних пісень. Вивчення закарпатської пісні дало вченому багато матеріалу для з'ясування українсько-угорських пісенних взаємодій, і на цій базі він зробив висновок щодо впливу української коломийки на пісні угорських пастухів [2, с. 70-74].

Велику роль у розвитку фольклорно-етнографічної думки Закарпаття відіграло товариство «Просвіта», засноване у 1920 році. Товариство організувало Крайовий музей в м. Ужгороді та етнографічний музей в м. Мукачево, музично-етнографічні кабінети яких споряджали експедиції для збирання народних пісень у різних районах краю. При «Просвіті» в Ужгороді було створено «Архів руської пісні». У 1921 р. «Просвіта»

опубліковує збірник 33 дитячих ігор з піснями, упорядником якої є Михайло Роццахівський.

Михайло Анрійович Роццахівський (1891-1952)

Перші публікації М. Роццахівського були зумовлені педагогічними міркуваннями і пов'язані з дитячим фольклором (Збірка «Забава» для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку). М. Роццахівський використав власні записи та записи вчителів місцевих шкіл – Розалії Дудинської (м. Ужгород) і Марії Підгірянки (с. Зарічево) [3, с. 120-131]. Від педагогічно-фольклорної збірки «Забава» Роццахівський приходять до створення науково-етнографічних збірників: «Пісні підкарпатських русинів» (Прага, 1923; рукопис 115 пісень), «Мелодії пісень Радвани жупи Земплинської» (Ужгород, архів товариства «Просвіта»; рік не встановлений; рукопис), «Музика і спів у присілку Вишоватім в Марморосі» (1931). Фольклорна спадщина М. Роццахівського складає близько 300 народних пісень Закарпаття, але переважна більшість записів була знищена під час другої світової війни [1, с. 96].

Значний внесок у вивчення музичного фольклору Підкарпатської Русі зробив лінгвіст, літературознавець, фольклорист, історик, педагог, доцент Празького Карлового університету **Іван Панькевич (1887-1958)**.

І. Панькевич був одним із засновників культурно-освітніх товариств «Просвіта» і «Педагогічного товариства Підкарпатської Русі». У редактованих ним часописах «Учитель», науковий збірник товариства «Просвіта» він виступав із закликом до збирання місцевих народних пісень. Результати його збирацької роботи були опубліковані на сторінках педагогічного щомісячника «Подкарпатська Русь» та збірник «Великодні ігри й пісні». Великою заслугою І. Панькевича у розвитку фольклористики краю був організований ним (1929-1935рр.) запис серії грамофонних платівок із зразками вокальної та інструментальної народної музики підкарпатських русинів. 15 платівок, записаних на кошти товариства «Просвіта» фірмою «Pathefreres» для Празького етнографічного музею є

найстарішими механічними звукозаписами музичного фольклору краю. Вони містять понад 100 фольклорних зразків з Великого Бичкова, Рахова, Імстичева, Волосянки, Тур'ї Ремети, Тур'ї Ракова, Невицького, Гойдоша. У 1929 р. Академія Наук Чехослоавчинни подарувала ці записи Руському Національному музею в Ужгороді. У статтях про фольклор Підкарпатської Русі І. Панькевич поєднував науково-популяризаторський і науково-дослідницький стилі викладу. Здебільшого ці статті мали тільки оглядовий характер. В них був відсутній аналіз і систематизація матеріалу. Хоча І. Панькевич займався переважно словесними формами народної творчості, його праці зачіпали і сферу музичного фольклору [1, с. 97, 159].

Джерела

1. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20-30 х років ХХ ст. / Т. І. Росул – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.
2. Мадяр -Новак В. В. Зародження музичної фольклористики на Закарпатті / Мадяр-Новак В. В. // Вісник №10 УК-ТУ – Львів, 2010 С. 67 – 84.
3. Мадяр-Новак В. В. Михайло Рошахівський біля витоків формування музичної фольклористики Закарпаття / В. В. Мадяр-Новак // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення, випуск другий. – Ужгород: Карпати, 2010. С. 120 – 131.

УДК 78.2У; 78.491

Чен Менвей,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПАЛЯ ОЛЕКСАНДРА ДЗИГАРА В МУЗИЧНОМУ ТА СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДИ КИТАЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Видатний український скрипаль Олександр Дзигар (1916-2011) належить до тих найважливіших постатей, що в першій половині ХХ ст.

зробили найбільший внесок в процеси становлення в Китаї камерного ансамблевого виконавства, в популяризації там творів українських композиторів і в організації суспільного та мистецького життя української громади північно-китайського міста Харбін.

Олександр Дзигар – маловідомий в Україні скрипаль-віртуоз, один з найвизначніших діячів української музичної діаспори в Китаї першої половини ХХ ст. Його батьки були родом з села Білашки Погребіщенської волості (сьогодні Вінницька обл.), а сам він народився вже там, в далекій еміграції. Музичну освіту скрипаль здобув у Вищій музичній школі Харбіна, де мав унікальну можливість знайти своє покликання в ансамблевому виконавстві, що стала головною площиною його самореалізації як музиканта. Дзигар брав найактивнішу участь в усіх мистецьких проектах, що відбувалися в культурному середовищі Харбіна – організовував і сам був учасником концертів класичної музики, долучався до постановок в Українському клубі улюблених українцями оперних вистав «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч» М. Лисенка. Про рівень сольного виконавства Дзигара засвідчили його перемоги на конкурсах молодих скрипалів Китаю, що поспіль рік за роком відбулися в 1932 і 1933 рр.

Про повагу та визнання громадськістю талантів українського скрипаля засвідчує короткий вислів, наведений в харбінському журналі «Далекий Схід» за 1938 р. в статті «Успіхи молодого скрипака». Дзигара називали «серцем мистецького життя українців» і повідомлялось, що вже в двадцятилітньому віці (від 1936 р.) його було обрано головою молодіжної націоналістичної організації «Українська Далекосхідна Січ» [3, с. 9]. Молодому скрипалеві дуже імпонували напрями діяльності цієї організації, бо, серед іншого, «Січ» багато уваги приділяла організації культурного життя українців – проведенню своїх вечорів, лекцій, концертів, постановкам вистав. Розвиваючи музично-публіцистичну сферу своєї діяльності, Дзигар у 1930-х рр. працював також видавцем

журналу «Молодий українець», в якому, крім іншого, здійснював огляди культурного і мистецького життя українців Харбіна.

Як виконавець, Дзигар блискуче виявив себе в галузі ансамблевого інструментального музикування. Спочатку це була робота соліста в камерному ансамблі «Ямато-готель» і в квартеті «Кантилена» в Харбіні, пізніше – як учасника ансамблів різних складів (в дуетах, тріо), виступи яких він організовував з різних нагод особисто, потім працював першим скрипалем в струнному квартеті Харбінського симфонічного товариства, який складався виключно з музикантів, що емігрували до Китаю з України.

На жаль, об'ємний виконавський репертуар Дзигара в Китаї з причини знищення документів про його діяльність докладно встановити не вдалось. Проте, в процесі кропіткої пошукової праці встановлено, що він виконував Сонату для скрипки і фортепіано Рубінштейна, Тріо і квартети *D-dur* і *F-dur* Чайковського, Сонату *c-moll* Гріга, квартет Брамса *a-moll*, «Юнацький квартет», Квартет ор. 12 і Тріо № 1 Мендельсона, Струнний квінтет Шуберта ор. 163.

В пошуках підтвердження фактів про послідовне ознайомлення Дзигаром своїх співвітчизників з творами українських композиторів, все ж було віднайдено декілька унікальних прикладів. Перший з них стосується 1932 р.: сам скрипаль в повідомленні, опублікованому в журналі української молоді в Харбіні «Далекий Схід» (серпень 1932 р.) повідомляв, що «публіка з цікавістю слухала «Квартет» Лисенка в романтичному стилі і захопилась національною своєрідністю музики» [1, с. 30]. Українські слухачі, «відчувши в цій музиці дух свого співвітчизника, який завжди обстоював думку про порятунок української народної пісні від забуття, бажали слухати цей твір знову і знову» [1, с. 31].

Другий стосується 1936 р., коли в газеті «Рубіж» повідомлялось, що в концерті «У виконанні дуету: скрипаля О. Дзигара і піаніста В. Костевича прозвучав твір «Дрібнички» Лопатинського. Гра виконавців

була яскравою, темпераментною і до межі емоційною» [2, с. 23]. Віднайдене оголошення в газеті «Рубіж» викликає запитання: яким чином у далекому Китаї став відомим твір українського композитора з Галичини Ярослава Лопатинського ще за його життя? Напевно, саме такі, яскраво емоційні твори Лопатинського з надзвичайно красивою і близькою до народних пісень мелодикою хотіли б слухати українці в еміграції, тому й могли завозити їх на чужину. Можемо зробити й припущення, що їх могли завозити до Китаю члени товариства «Січ». Лопатинський під час навчання у Віденському університеті був активним членом музичного гуртка українського студентського товариства «Січ». Дзигар був активним членом товариства «Українська Далекосхідна Січ» в Харбіні і одним із своїх завдань вважав поширення в українській громаді творів українських композиторів. У прагненні поширювати кращі твори української культури серед молоді він міг реалізувати це завдання, зокрема виконанням «Дрібничок» Лопатинського в Китаї.

Серед українських музикантів О. Дзигар став найпомітнішою і найвидатнішою фігурою в процесі становлення в Китаї камерно-інструментального виконавства. Також його діяльність як виконавця-ансамбліста, громадського і музично-суспільного українського діяча стала особливо важливою в справі популяризації в Китаї творів української музики.

Джерела

1. Далекій Схід. Журнал української молоді в Харбіні. Харбін, серпень 1938. 32 с.
2. Рубеж. Еженедельный литературно-художественный журнал. Орган российской эмиграции на Дальнем Востоке. Харбин, 1936. №15. 25 с.
3. Успіхи українського скрипака. *Далекій Схід*. Орган української еміграції на Далекому Сході. Харбін, 1938. 18 с.

**Черепанин Мирон Васильович,
Булда Марина Володимирівна,**
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна

АСТОР П'ЯЦОЛЛА І СУЧАСНІСТЬ
(до 100-річчя з дня народження)

Визначним явищем світової музичної культури ХХ століття є творчість Астора П'яцолли /*Astor Piazzolla*/ (1921 – 1992) – видатного аргентинського музиканта і композитора італійського походження, реформатора і творця концертного стилю інструментального танго *Nuevo tango*¹. Його небуденний таланти яскраво проявився у віртуозній грі на бандонеоні, оригінальному способі аранжування й інтерпретації своїх композицій, представлених у сучасному ключі з елементами джазу і класичної музики. Він є автор і виконавець майже усіх власних творів (більше 300-т), записаних з різними колективами і музикантами. В цьому жанрі П'яцолла став унікальним новатором, вивівши танго із салонів і кав'ярень Буенос-Айреса на концертну естраду. Він зумів знайти „ключ“ до сердець мільйонів слухачів, зачепивши їх чимось унікальним і неповторним своїм, оригінальним і справжнім. Музика П'яцолли знайшла більшість своїх відданих прихильників, невелика частина яких зайняла позицію непримиренних критиків, однак – мало кого залишила інертними і байдужими. На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва творчість композитора належить до актуальних і малодосліджених, вона займає одну із провідних позицій в галузі музикознавства і є невід'ємним явищем як світової, так і української музичної культури. Підтвердженням

¹ *Nuevo tango* (з ісп. – нове танго) – інструментальна п'єса, перетворена із традиційного аргентинського танго шляхом збагачення мелодичними інтонаціями, властивими італійським народним пісням, прийомами контрастної імітаційної поліфонії, джазовою ритмікою і гармонією, елементами музичної мови Бартока і Стравинського

цього слугує велика кількість виконавських концертів, конкурсів та фестивалів, присвячених імені А. П'яцолли, що відбуваються на професійній концертній естраді країн Європи, Азії, Америки, Австралії та України.

Новизна „відродженого“ з минулого латиноамериканського танцю полягає в його модифікації на якісно новому рівні музичного мислення – *класичного* виду мистецтва, який органічно вписався в контекст світової музичної культури. Композитор висвітлив поетику танго, інтерпретуючи його в жанрах академічної музики та сценічного мистецтва. На думку Ф. Ліпса, так само, як І. Штраус підняв вальс, польку з танцювального залу на рівень концертної сцени, а Ф.Шопен – вальси, мазурки і полонези, П'яцолла надав танго форму концертного твору, фантазії, імпровізації, збагативши одночасно свої твори латиноамериканськими ритмами румби, самби. Його яскрава художня індивідуальність давно визнана музикантами та музичними критиками як творця неповторного “синтез-стилю“, який оновив автентичний “скарб“ аргентинської культури і докорінно змінив уявлення про традиційне танго, збагативши елементами класики та джазу. Як виконавець-бандонеоніст, він зумів найефектніше відобразити широку палітру артикуляційних, динамічних, фактурних, тембрових та технічних властивостей цього інструмента.

Починаючи з другої половини ХХ ст., популярність творів А. П'яцолли серед професійних виконавців сприяла відкриттю нових мистецьких обріїв, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів, жанрово-стильові пошуки яких значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового інструментального мистецтва. У наш час, твори А. П'яцолли заповнили репертуар акордеоністів та баяністів. Вони складають педагогічний репертуар навчальних музичних закладів і звучать на концертній естраді у виконанні професійних музикантів.

На наше переконання – лише сучасний акордеон та баян, з притаманним для них арсеналом виконавських засобів та специфічних

ефектів, є наближеними до бандонеона. Їх звучання є природним, адже за специфікою звуковидобування бандонеон та акордеон чи баян є різновиди гармоніки. Ця спорідненість «характеризується придатністю інструментів до гнучкої динамічної градації при довгій тривалості звуку, завдяки чому витончені мелодії звучать довершено» [7, с. 48]. Всі інші інструменти, які навіть у найкращому сольному виконанні намагаються відтворити партію бандонеона, нездатні передати музичної мови і почуттів композитора, висловлених оригінальним інструментом наче живим голосом людини. Така спроба – це типове прочитання нотного тексту і суха імітація штучно виражених емоцій. Без „надривного“ звучання незмінного бандонеона чи акордеона, сьогодні вже неможливо уявити *Нове танго* А. П'яцолли. Не випадково, скульптурним увічненням танго був визначений бандонеон (2003) – одна із найвизначніших пам'яток Буенос-Айреса. Бандонеон перетворився у національний музичний інструмент Аргентини, адже він ідеально відповідав характеру істинного аргентинського танцю. Цю думку підтверджують слова П. Пічугіна: «Які б зміни не перетерпівали в майбутньому тангові ансамблі, які б нові інструменти не додавалися до них, бандонеон залишався і залишається до наших днів провідним мелодичним голосом будь-якого інструментального складу, що виконує танго» [5, с. 106].

Акордеон та баян як академічні професійні інструменти успішно апробували своє застосування в практиці ансамблевого виконавства України. Особливо це стосується музики П'яцолли, яка «стала близькою камерно-академічному ансамблевому мистецтву баяністів, акордеоністів своєю універсальністю, класичністю, новизною стилю, близькістю ансамблевих поєднань інструментів, для яких писав композитор і для яких зроблені переклади вітчизняних музикантів» [4, с. 143].

Нове танго А. П'яцолли пов'язане, перш за все, зі створенням самостійного жанру, незалежного від традиційного танго – розважальної музики з піснями і танцями. Його твори – це розгорнуті композиції,

серйозні за змістом, насичені незвичайним поєднанням поліфонічних голосів, дисонуючими акордами, розвинутою інструментальною тканиною. В їхній основі закладені нові темпові співвідношення (повільні, помірні, швидкі), інші формотворення (введення повільного середнього розділу з трагічним, емоційно насиченим змістом), використані типові ритмічні формули, притаманні латиноамериканській музиці. І в той же час, це не музична еkleктика, а свідоме введення нових інтонацій, ритму й змісту в традиційне танго. Це синтез і взаємопроникнення різних музичних культур (італійської, іспанської, кубинської), а в цілому – латиноамериканська музична культура у всіх її проявах (автентичний і сценічний фольклор, салонна і вулична музика, міський і побутовий конгломерат національної пісенно-танцювальної музики, джазові інтонації й академічна симфонічна культура епохи). Всі ці фольклорні витoki дали світові новий художній результат, який визначив новий жанр академічної камерно-інструментальної музики.

Завдяки творчості П'яцолли, музика *Нового танго* заповонила емоційні відчуття людей новими фарбами, вона відповідає смакам нового покоління, здатного оцінити її збудливий вплив, екзотичну і принадливу еротичність. Він був не лише майстром танго як композитор, а й реформатором, який вмів змінювати застигли форми, він був істинним художником, здатним співвідносити свою творчість з тією музичною традицією, яку й сам відкидав. Музична творчість А. П'яцолли стала яскравим явищем в музиці ХХ-го і тріумфально перейшла у ХХІ століття.

Музика аргентинського композитора Астора П'яцолли набуває все більшої популярності у всьому світі, а в останнє двадцятиліття і в Україні. Вона звучить з концертних залів, у звукозаписах, міцно увійшла до педагогічного і конкурсно-фестивального репертуару. Популярність та визнання творчості композитора знайшли своє підтвердження у багатьох міжнародних конкурсах і фестивалях у різних країнах європейського та американського континенту. Його твори включали до концертних програм

світові музиканти камерно-академічного плану, це: **бандонеоністи** – П. А. Глорвіген, Л. Д. Маттео, Д. Залуцці, А. Борда, Д. Й. Мозаліні, Н. Марконі, Д. Кабрера, Д. Бінеллі, В. Сабатьє; **акордеоністи (баяністи)** – В. Бельтрамі, Е. Маріні (Італія), Р. Гальяно (Франція), Ф. Ліпс, Ю. Шишкін (Росія); **скрипалі** – Антоніо Агрі, Фернандо Суарес Пас, Гідон Кремер; **віолончелісти** – Мстислав Ростропович, Йо-Йо Ма, К. Родін, В. Тонха; **гітаристи** – Качо Тірао, Бальтазар Бенітес, дует братів Ассад, Ел Ді Меола; **джазові музиканти** – Джеррі Малліган, Гарі Бартон, Філ Вудс; **класичні піаністи** – Еммануель Акс, Артур Морейра Ліма, Даніель Баренбойм; **великі тенори** Пласідо Домінго і Хосе Каррерас; **естрадні співачки** М. Матьє, Д. Морган; **балетмейстер** – Майя Плісецька; **камерні ансамблі** – *Intime Quintet, Novigaro Quintet, Viljamaa–Juhola* (Фінляндія), *Quintetto Accento* (Австрія), *Neofonia, The Saxophones, Alma Dancante Jazz sextet, Cronos Quartet* (Італія), *Piazzolla-Studio, Nata Bene* (Росія), *Baltic International Quintet* (Литва); **національні симфонічні оркестри** Колумбії, Коста-Ріки, Панами, США, Аргентини, Великобританії, Італії, Польщі та інших країн.

У 90-ті роки «нове танго» А. П'яцолли звучало в кінофільмах, в яких брали участь найпопулярніші у всьому світі актори: Ален Делон, Жан Марє, Софі Лорен, Марина Владі. У 2000-му році фільм режисера Г. Сальватора *Dendi* був представлений на кінофестивалі у Венеції. Журі італійських критиків дискографії присудило А. П'яцоллі, автору музики до цього фільму, *Вищий абсолютний приз* за кращий запис з наступною ремаркою: «За незвичайні композиції і за інтенсифікацію сюрпризів в аранжуванні танго в контексті нових спрямувань».

Ці та інші митці знаходять в музиці П'яцолли весь спектр модерністичних прийомів, вишукані аранжування, багаті тонкими відтінками і глибокою виразністю, музику, повну вибухового драматизму й емоційного пориву. Альбоми з творами П'яцолли записують видатні музиканти сучасності: Гідон Кремер 1996 року організував у Мюнхені і

Москві фестивалі музики П'яцолли. Лондонський Королівський філармонічний оркестр (диригент Етторе Стратт) випустив диск з музикою П'яцолли в аранжуванні Джорджа Каландреллі. Маестро С. Ростропович виконав у Новому Орлеані музику *Великого танго* для віолончелі і фортепіано (1990). Цей же твір прозвучав на сцені театру *Колон* в концерті пам'яті П'яцолли 1994 року і викликав шквал аплодисментів публіки.

Найпрестижніший Міжнародний конкурс імені видатного аргентинського композитора та виконавця на бандонеоні Астора П'яцолли проводиться в Італії у невеликому курортному містечку Мілано Маріттима на Адріатичному узбережжі. Саме Італія (крім Аргентини) є „законодавцем моди“ на музику новатора танго, де народилися батьки Астора і де видана велика частина його творів. На думку С. Кузнецова, «у подібному змаганні велике значення має не тільки рівень виконавської майстерності претендентів, але й новизна транскрипцій, обробок оригіналу. Ще при житті композитора, а тим більше пізніше його музика звучала і звучить у десятках, сотнях різних аранжувань. І здивувати компетентне журі чимось новим надзвичайно важко» [2, с. 7].

«Конкурс *Astor Piazzolla*, – відзначає один із членів журі професор В. Бичков, – це конкурс інтерпретації його музики, в якому беруть участь солісти-інструменталісти і вокалісти, малі ансамблі і великі оркестри» [1, с. 3]. В музичних змаганнях допускалося виконання як оригінальних творів, написаних композитором, так і аранжувань. В конкурсі взяли участь виконавці з Італії, Чехії, Франції, Росії, Німеччини та інших країн. Членів журі представляли фахівці різних музичних спеціальностей: головний диригент одного з провідних італійських симфонічних оркестрів у Венеції Роберто Сальвалайо; відомий диригент і професор Римської академії музики «Санта Чечілія» Ернесто Гордоні; піаніст, органіст й аранжувальник Амаріо Вінченцо (Італія); відомий джазовий піаніст, диригент і керівник *Jazz-trio* із Мілана Нандо де Лука; один із провідних

джазових виконавців на бандонеоні і кнопковому акордеоні, професор консерваторії в Детройті Пітер Соаве (США) і Альдо Пагані.

Багато українських солістів й ансамблів (джазові і класичні) включають до своїх концертних програм та музичних проектів твори Астора П'яцолли як в оригінальній версії, так і в авторському аранжуванні. Серед відомих виконавців музики аргентинського композитора – **солісти:** народні артисти України Є. Черказова та В. Мурза, заслужений діяч мистецтв України В. Зубицький І. Сиротюк, І. Завадський; **дуети:** заслужені артисти України Богдан та Руслан Пирого, дует акордеоністів *Концертіно* (М. Черепанин та М. Булда); **камерно-інструментальні ансамблі:** ансамбль *Джерело* (Є. Черказова, Г. Нужа); *Київське тріо* (народний артист України В. Самофалова (баян), К. Бондар (скрипка), М. Віхляєва (фортепіано); *тріо Єргієвих* (баян, скрипка, фортепіано), *Різолі-квартет* (керівник ...); квінтет *Мелодія* (керівник В. В'язовський); танго-оркестр *Kiev Tango Project* (засновник і скрипаль К. Шарапов); струнний ансамбль *Quattro Corde* (художній керівник А. Приходько).

В останні роки А. П'яцолла виступає зі своїм квінтетом, але перевагу віддає сольному виконавству в супроводі симфонічних оркестрів, активно гастролує, розширюючи коло своїх прихильників на кожному континенті, а також дебютує на Бродвеї в «Tango Argentina». Записи 1980-х років (*Tango Zero Hour, Tango Apasionado, La Camorra, Five Tango Sensation*) є золотим фондом латиноамериканської музики ХХ століття. Як відзначає Є. Ніколаєва, в цих творах «не тільки закарбовані основні стильові і жанрові тенденції всієї творчості П'яцолли, але й прослідковується його ключова ідея – поєднувати танго з різними стильовими і жанровими моделями, що існують у фольклорній, академічній і джазовій музиці» [3, с. 191].

Після відходу П'яцолли з життя, у багатьох залах Європи й Америки відбувалися концерти солістів, камерних ансамблів і великих симфонічних оркестрів, присвячені пам'яті композитора. Автором ідеї проведення цих

концертів був близький товариш Астора, продюсер і видавець усіх творів, написаних для різних складів ансамблів і оркестрів, – Альдо Пагані. Він закінчив консерваторію в Мілані по класу фортепіано, довгий час працював в ансамблі, але присвятив своє життя пропаганді творчості А. П'яцолли. Він неодноразово проводив великі фестивалі музики латиноамериканських авторів в Аргентині, Венесуелі, Мексиці, США, Італії, Франції, Великобританії та інших країнах світу. А. Пагані також представив композицію П'яцолли *Oblivion (Забуття)* на міжнародному конкурсі інструментальних творів у США (1993), де вона була визнана кращою, а в 1998 році знамените *Libertango (Дскмыт нфуїї)* стало переможцем на такому ж солідному музичному форумі (США).

Астор П'яцолла один із небагатьох композиторів, який зміг записати і виконати на концертах майже всі свої твори. В останній десяток років життя він написав близько 300 танго, а також музику до балетів і театральних спектаклів та 50-ти кінофільмів, зокрема: *Генріх IV, Люм'єр, Армагедон, Південь, Заслання Гарделя*. Весь доробок композитора охоплює дуже широкий жанровий діапазон і складається приблизно 750 творів, включаючи концерти, пісні, музику до спектаклів і кінофільмів, оперу та багато іншого.

Серед престижних нагород – премія *Cesar* в Парижі (1986) за музику до кінофільму Ф. Соланаса *El exilio de Gardel (Заслання Гарделя)*. В Італії журі критиків одноголосно удостоїло П'яцоллу Першої абсолютної премії за кращий диск інструментальної музики, відзначивши його «вагомий внесок у розвиток сучасної музики і дивовижні відкриття в аранжуванні, які додають танго завершено новий вимір». У лютому 1993 року в Лос-Анжелесі П'яцолла був номінований (посмертно) на премію *Греммі* за один із кращих творів композитора *Oblivion* в категорії *Краща інструментальна композиція*.

Творчість Астора П'яцолли, одного з видатних композиторів ХХ століття, уособлює неоціненний спадок скарбниці світової музичної

культури. Громадськість Аргентини достойно оцінила музичний талант свого земляка, надавши йому почесне громадянство Буенос-Айреса (1985 р.) Місто, яке з обережністю віднеслося до замаху на одну із своїх святинь – традиційне танго – нарешті прийняло Астора, визнало за ним право грати популярну сучасну музику Буенос-Айреса – міста, яке на думку Ксенії Рождественської є «центр, окраїна, передмістя, незмінний і бажаний, ніколи не мій і не твій. Таким і є танго П'яцолли – одночасно і центр, і окраїна, і виклик стилю, і наслідування його» [6]. Пам'ять про нього увічнена у назві міжнародного аеропорту в Мар-дель-Плата. У цьому місті та в Буенос-Айресі йому поставлений пам'ятник, що відображає сценічний образ виконавця – граючи на бандонеоні, він зазвичай клав одну ногу на стілець. Ще незадовго до смерті в одному з інтерв'ю він сказав: «В Аргентині можна змінитися все: обличчя міст, суспільство, політичний режим – все, крім танго, яке я розумів і вмів грати!» [8].

У наш час багато творів П'яцолли, які спочатку сприймалися в Аргентині як елітарні, вже давно із задоволенням виконують музиканти різних вікових категорій – від юних початківців до професіоналів найвищого рівня. Новаторська творчість композитора заслужила світове визнання і принесла автору невмирущу славу.

Джерела

1. Бичков В. Имени А. Пьяцоллы... // Народник. № 3. – Москва, 2004, С. 2–3.
2. Кузнецов С. Триумф российской «Пьяцоллианы» // Народник. № 3. – Москва, 2003. – С. 7–8.
3. Николаева Е. Танго длиною в жизнь (к биографии Астора Пьяцоллы) // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 184–192.
4. Пасічняк Л. Творчість Астора П'яцолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VI. – І-Франківськ: «Плай», 2004. – С. 141–148.

5. Пичугин П. Аргентинское танго. – Москва: «Музыка», 2010. – 262 с.
6. Рождественская К. Астор Пьяцолла, автор аргентинского танго // <http://www.elalmadeltango.ru/>.
7. Шумський М., Почепинець Н. Специфіка виконання творів Астора П'яцолли на баяні та акордеоні // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Випуск 2 / Ред.-упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. – Луганськ: Знання, 2006. – С. 46–51.
8. Эйхлер Дж. Астор Пьяцолла и пробуждение танго [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://milonga.org.ua/>.

УДК 78.2У; 78.421

Чорнобай Мирослава Юрївна,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна

ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ МІЖВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

Кількість творів для фортепіано з оркестром засвідчує конкурентоздатність доробку композиторів української діаспори, адже їх виконання потребує залучення потужних фахових творчих сил.

Автором трьох концертів і «Російської рапсодії» є Сергій Борткевич – український композитор, який пов'язав своє творче життя з Німеччиною та Австрією. Завдяки його романтичній музиці з нальотом ліричної сповідальності його за життя називали «українським Рахманіновим» [2]. У Відні настільки високо цінували творчість композитора, що 1946 р. з метою збереження і пропагування його творчості там навіть було створено «Товариство Борткевича». Щоби особисто успішно пропагувати власну творчість, як піаніст Борткевич не сягав виконавського рівня своїх сучасників. Проте, до його доробку, зокрема й до віртуозних творів з оркестром, залюбки зверталися численні зірки піаністичного світу, відразу пристрасно популяризуючи і привертаючи до них увагу

найприскіпливіших критиків. Наприклад, Концерт № 1 в Ляйпцігу (1925) з оркестром Гевандхаузу під батудою В. Фуртвенглера виконувала Любка Колесса. Тогочасна преса відзначала: «Вона грала з такою віртуозністю і розмахом у виразі, що ввела цілу аудиторію у подив і захоплення» [1, с. 84]. На початку 1990-х рр. фірмою Гіперіон уперше було реалізовано повний запис цього концерту радіоансамблем Шотландського симфонічного оркестру BBC (соліст Стефен Кубс, диригент Ю. Максим'юк). Після багатолітнього забуття творчості автора в Україні лише 2002 р. цей концерт у виконанні М. Сука (киянина, тепер громадянина США) вперше прозвучав в Україні у Чернігові та в Києві.

Романтичний Фортепіанний концерт № 2 (для лівої руки) з паритетним співвідношенням партій соліста і оркестру вперше виконав у Відні під батудою Е. Пабста П. Вітгенштейн (1923) – піаніст-віртуоз, що втратив праву руку під час Першої світової війни.

Окрилений постійним захопленням своїх слухачів, 1930 р. Вітгенштейн звернувся до Борткевича з проханням написати ще один твір для нього. Результатом натхненної праці композитора стала поява «Російської рапсодії» ор. 45 для лівої руки і оркестру. Після 1961 р. (року смерті Вітгенштейна) Концерт №2 періодично виконував Зігфрід Рапп – німецький піаніст, що під час Другої світової війни отримав подібну травму правої руки. Цей твір він регулярно виконував на багатьох кращих концертних сценах Німеччини. З феєричним успіхом Концерт під диригуванням Курта Штріглера і дрезденської Staatskapelle прозвучав у Розенталі (1952) і в Дрездені (1953).

На замовлення С. Дягілева для відкриття «Російських сезонів» 1929 р. в театрі Covent Garden французький композитор українського походження Ігор Маркевич написав свій фортепіанний концерт, який під час дягілевських сезонів виконував особисто. Модерністичні технічно-стильові пошуки, зокрема чвертьтонові експерименти та пошуки в річищі «Групи шести» наблизили творчість композитора до провідних

авангардистів свого часу – І. Стравінського і Б. Бартока. Барток навіть особисто стверджував про вплив музики Маркевича на його власні твори. У 1931 р. Маркевич створює Партиту для фортепіано та струнного оркестру, в якій у тричастинній необароковій структурі (Ouverture. Choral. Rondo) поєднались інтонації слов'янської музики і вишуканість нюансування французької. Уперше (1932) Партиту виконав у залі Паризької консерваторії Марсель Меєр з оркестром «La Serenade» під орудою Роже Дезорм'єра.

Цього ж 1929 р. Маркевич створив Концерт для фортепіано з оркестром, музика якого теж витримана в стилістиці французької «групи шести» і великою мірою перегукується зі знахідками Ф. Пуленка та Д. Мійо. Фортепіано в цьому творі композитор трактує як звуковисотний ударний інструмент, що споріднює виразову сферу музичних засобів Концерту з музикою Стравінського, Прокоф'єва і Бартока. Завдяки неокласично-урбаністичній стилістиці та суміщенню гомофонно-гармонічного стилю з поліфонічними прийомами розвитку твір постає оригінальним прикладом індивідуального трактування концертного жанру.

Запропоновані твори для фортепіано з оркестром композиторів української діаспори презентують різні стильові пошуки, жанрові різновиди та стильові пріоритети. Їх еволюція була зумовлена потребами практичної діяльності виконавців та прагненням авторів досягнути вищого професійного рівня українського фортепіанного мистецтва періоду міжвоєнного десятиліття.

Джерела

1. Любка Колесса – українська піаністка: статті і матеріали / ред.-упор. : Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів: Літопис, 2011. 460 с.
2. Сергій Борткевич – забутий «український Рахманінов». Ukrainian Time. 09.04.2020/ URL: <https://ukrainiantime.org/uk/article/serhii-bortkevych-zabutyj-ukrainskyj-rakhmaninov>. (Дата зверн. 01.04.2021).

Розділ 2

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

УДК 78.013:[78.071:780.614.331](043.2)

Барна Ніколетта Анатоліївна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

РОЛЬ ТЕХНІЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ЄДНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ВІБРАЦІЇ СКРИПАЛЯ

У сучасній скрипковій грі вібрація відіграє роль надзвичайно важливого засобу виразності. Співучість звука, ця основна ознака скрипкового виконання, є наслідком не лише дії правої руки, але й вібрації. Завдяки їй скрипковий звук набуває різноманітних тембрових відтінків, внутрішньої теплоти, стає подібним до людського співу. Вібрація тісно пов'язана з емоційністю музичного виконання і з'являється лише тоді, коли скрипаль глибоко відчуває й осмислює зміст музичного твору. Вміле, художньо виправдане застосування вібрації завжди посилює вплив скрипкової музики на слухача і робить слухача дуже сприйнятливим до скрипкового звука. Звичайно, вібрація сама по собі не замінює емоційності, але є органічною і характерною формою її виявлення, тим дійовим засобом, за допомогою якого внутрішні почуття виконавця стають краще зрозумілими слухачеві. У зв'язку з усім цим вібрація становить невід'ємний елемент справжньої художньої гри. Формування виконавської майстерності скрипаля і його музично-інтерпретаторського мистецтва немислиме без цілковитого оволодіння і осмисленого користування вібрацією.

Вібрація на скрипці утворюється внаслідок коливання пальця, що притискає струну. Натискаючи на струну то вище, то нижче від свого основного положення, палець рівномірно переміщується і викликає

періодичне підвищення та пониження звука. Коливання висоти вібруючого звука наш слух не відчуває, і ми сприймаємо його як звук однієї висоти, а саме висоти середнього тону між відхиленням вгору та вниз. Чисту інтонацію при вібрації чути лише тоді, коли підвищення і пониження звука не виходять за межі зони даної висоти, тобто якщо вони не більші приблизно за $1/8$ тону. Зміна висоти вібруючого звука в рамках його зони сприймається як нова барва, як інший тембр звучання. Крім періодичного підвищення і пониження висоти, вібруючий звук характеризується ще й коливаннями (в невеликих межах) його гучності й тембру. Під час виконання вібрації скрипка, відповідаючи на коливання пальця, безперервно змінює своє положення, тобто також коливається. Її коливання у вертикальному (перпендикулярному до струни) напрямку примушують смичок весь час ніби віддалятися або наближатися до струни і змінювати силу натискання на неї. Якщо скрипка коливається в напрямку ведення смичка, це відповідно впливає на зміну швидкості його руху. І те, і це спричиняється до коливання гучності звука. Коливання тембру під час вібрації пояснюється тим, що палець весь час торкається струни різними точками і натискає на струну з різною силою. Внаслідок цього в звукові безперервно з'являються і зникають високі обертони, тобто коливається його тембр. Вібрування звука справляє таке враження, ніби збільшилась його сила, а насправді збільшується лише його гучність. Інакше кажучи, при вібрації змінюється не кількість звукової енергії, а характер відображення нашою свідомістю тієї ж сили звука. Вібруючий звук сприймається як гучніший тому, що через мінливу висоту його наш слух одержує переривчасті подразнення, подібні до подразнень, що виникають при так званих акустичних дрижаннях. Крім того, сприймаючи вібруючий звук у приміщенні, ми водночас чуємо і звук з основного джерела звуковидобування, і звук, відбитий стінами та стелею кімнати або залу (явище реверберації). При цьому можуть виникнути моменти нашаровування, коли всі три висоти звука з вібрацією сприйматимуться

одночас.

У недосить досвідчених виконавців при вібруванні на скрипці часом дійсно посилюється звук. Це пояснюється тим, що наш організм відзначається здібністю до симетричної діяльності обох рук, отже вібраційні зусилля лівої руки можуть викликати більшу активність правої, тобто збільшення тиснення смичка, а значить і посилення звука.

Звук скрипаля завжди висловлює його індивідуальність. Співучий кантилений звук пов'язаний з наявністю в ньому вібрато. Характер вібрато повинен визначатися змістом музичного твору в цілому. Якщо вібрато не збігається з характером, воно може вкрай негативно позначатися на виконанні.

Постійно стикаючись у виконавській і педагогічній діяльності з роботою над вібрато, скрипалі зустрічаються з цілою низкою труднощів, для повного подолання яких бажано більш детальне вивчення цього явища. Сприйняття вібрато слухачами в великій мірі залежить від розвитку слуху.

Вібрато тісно пов'язане з розкриттям змісту твору, з емоційним підйомом виконавця і з емоційним впливом на слухача. Вібрація є найважливішим засобом за допомогою якого виконавець досягає максимальної виразності. Карл Флеш, німецький педагог і скрипаль вважав: "Вібрато ніколи не повинно застосовуватися тільки за звичкою, а повинно завжди бути наслідком підвищеної потреби в виразності. Ця потреба в свою чергу повинна знайти своє обґрунтування в музичному творі».

Джерела

1. Б.А. Струве. Вібрація як виконавський навик гри на смичкових інструментах. М., Л., 1933р.
2. Л Ауэр, Моя школа игры на скрипке, «Тритон», Л, 1933 3. А.Л. Готсдінер. Слуховий метод навчання в класі скрипки. Л., 1963р.
3. О. Агарков. Вибрато в игре на скрипке, Музгиз, М, 1956

Буркало Степан Михайлович,
Мукачівський державний університет
м.Мукачево, Україна

Буркало Наталія Людвиківна
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Поряд з традиційними музичними інструментами, на які орієнтоване музичне виховання в навчальних закладах, все більшого розповсюдження набувають музично-комп'ютерні технології, які мають широкий спектр можливостей. Музичний комп'ютер стає необхідним інструментом в діяльності композитора, аранжувальника, музичного редактора і все ширше використовується у викладацькій практиці. Дані технології відкривають нові горизонти для творчого експерименту, розширення музичного кругозору, художнього тезаурусу студентів. Це робить їх використання в музично-педагогічній освіті актуальними.

Питання використання комп'ютерних технологій в загальній та професійній музичній освіті досліджують науковці І.Б.Горбунова, А.В.Горельченко, А.А.Козлова, І.А.Смірнов та інші.

Один із шляхів вирішення проблем музичного виховання міститься в пошуку нових педагогічних технологій, які сприятимуть оптимізації навчального процесу, зроблять його високохудожнім і високотехнологічним, таким що відповідає сучасним вимогам.

Необхідно вдосконалювати технології викладання музичних дисциплін, створювати музичні програми, які б дозволяли гнучко і різностороннє використовувати багатий педагогічний інструментарій традиційного навчання музиці і величезні можливості комп'ютера. Комп'ютеризація музичної освіти може стати додатковим резервом

музичного виховання сучасних учнів. Використання сучасних музично-комп'ютерних технологій в музичній освіті носить поки що експериментальний характер. Даний процес характеризується наступними проблемами:

- протиріччя між концептуальними інноваціями в загальній педагогіці, яка орієнтована на широке використання нових інформаційних освітніх технологій, і традиційною музичною педагогікою;
- протиріччя між можливостями музично-комп'ютерних технологій і їх реальним використанням в системі музичного виховання;
- традиційна орієнтація на вузькопрофесійне призначення вчителя музики з однієї сторони, демократизація навчально-виховного процесу в цілому, інтеграція різних галузей знань – з другої;
- неузгодженість між програмами та навчальними планами загальноосвітніх, музичних шкіл, музично-педагогічних ВНЗ і розробками творчих лабораторій.

Серед великої кількості музичних комп'ютерних програм, перше місце по кількості, різноманітності і популярності у музикантів займають програми для музичної творчості: створення і аранжування творів. Власне освітні програми складають лише невелику частину.

Музичні *навчальні* програми нового покоління включають декілька модулів, відповідно до наступних напрямів освітнього процесу:

- музично-теоретичні знання. Для забезпечення засвоєння учнями закономірностей і правил побудови музичних творів програми містять ігрові та навчальні розділи, в яких пояснюються музичні терміни, елементи музичної грамоти і теорії музики, тестові завдання на визначення нот, акордів і т.д.;
- навички гри на інструменті. Програмне забезпечення для оволодіння яким-небудь музичним інструментом;

- розвиток слуху. Різновиди слухового диктанту, які дозволяють тренуватися у визначенні нот, інтервалів, гам і т.д., вправи з графічною фіксацією висоти тону для контролю чистоти вокальної інтонації;
- музична література. Ілюстровані довідники, які містять звукові файли музичних творів, короткі біографії композиторів та виконавців, вікторини на основі даного матеріалу;
- розвиток творчих здібностей. Програми для розвитку навичок композиції та аранжування.

Види комп'ютерних музично-освітніх програм включають: електронний підручник, електронну музичну енциклопедію, програми контролю знань. В наш час з'являються все нові програми. Розробку своїх освітніх програм нещодавно анонсував і один із великих і авторитетних виробників програмних продуктів – фірма Macromedia Software.

Навчальні музичні програми можуть бути використані на всіх рівнях системи музичної освіти, зокрема в професійній музичній освіті і підвищенні кваліфікації. Вони забезпечують невимушений процес навчання, дозволяють скоротити його строк. Мультимедіа не виключає традиційних форм навчання, оснований на безпосередньому творчому спілкуванні, але створює нові позитивні фактори в навчанні, зокрема значне збільшення ролі і ефективності *самостійної роботи* студентів, особливе під час дистанційного навчання, дозволяє ліквідувати предметно-інформаційне дублювання, оптимізувати методики викладання. Змінюється позиція педагога, який стає носієм нового педагогічного мислення та принципів *педагогіки співробітництва*.

Інтерес сучасних учнів до комп'ютера величезний, а їх інформованість у сфері сучасних інформаційних технологій просто вражає, тому необхідно добиватися відповідності рівня комп'ютерної грамотності викладачів сучасним вимогам. Для педагога необхідне випереджуюче володіння всім арсеналом сучасних інформаційних технологій.

Джерела

1. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке. Монография СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. 22,5 п.л.
2. Горбунова И. Б. Музыкальный компьютер. Монография СПб., СММО – Пресс, 2007 16,5 п.л.
3. Горбунова, И. Б. Музыкальный компьютер и синтезатор в педагогическом процессе. Монография СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. 8,5 п.л.
4. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества / И. Б. Горбунова, С. В. Чибирев. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – ISBN 978-5-8064-1790-0
5. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии: лаборатория // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_5.html

УДК 378.147:373.3/5.011-051:78]:17.023.36

Вишневецька Марина Вікторівна,
Інститут мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ

На сучасному етапі розвитку суспільства актуальним питанням є реформування музичної освіти в Україні. Це пов'язано з тим, що основна тенденція сучасного мистецтва націлена на концептуальне вираження проблематики взаємовідносин особистості та суспільства, зі зростанням та активним впровадженням інформаційно-комунікаційних, цифрових технологій, в цьому процесі мистецтво стрімко розвивається та виражається у медіа-мистецтві, у традиційних видах мистецтва [3]. Формування естетичної культури є пріоритетним завданням у глобалізації освітнього процесу, а диригентсько-хорове

навчання посідає вагоме місце у розвитку культурно-реалізованого, умотивованого суспільства, що обумовлюється визначенням та обґрунтуванням педагогічних умов.

Таким чином, *педагогічні умови* формування естетичної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання спрямовані на переорієнтацію освітнього процесу закладів вищої мистецької освіти на:

забезпечення стійкої позитивної мотивації та ціннісного ставлення до формування естетичної культури у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Специфіка упровадження даної педагогічної умови в освітній процес полягає у формуванні естетичних потреб та інтересів, що проявляються в естетичній діяльності та задовольняють розвиток особистості на психофізіологічному рівні. Сприймання музичних творів слугує опорою для осягнення його морального смислу, формує естетичний досвід, а співпереживання у процесі сприймання є передумовою морально-естетичного досвіду. Естетичні потреби та інтереси на всіх їх рівнях володіють семантико-естетичними властивостями. У мистецтві зміст направлений на оптимальний вплив на ціннісні орієнтації і перцептивні характеристики особистості. Якщо мотиваційність даного процесу пояснює причину дій, то ціннісні орієнтації визначають задля чого здійснюється така діяльність і тим самим формують подальшу поведінку та діяльність особистості.

Збагачення емоційно-естетичного досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва з використанням феноменолого-герменевтичного підходу. Упровадження даної педагогічної умови сприяє формуванню естетичних емоцій, цінностей, сприйняття, переживання та з урахуванням феноменолого-герменевтичного підходу дозволяє заглиблюватися в інтенціональність музичної свідомості, що постає як відображення зовнішніх об'єктів, так здатністю створювати свій власний

світ, тому саме особливістю естетичної свідомості виявляється її емоційність та формується ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва. Інтерпретаційність аналізу музичного твору служить як засіб емпатійного пізнання й розуміння його смислу. Означена педагогічна умова дає можливість вийти за межі усвідомлення та дозволяє виявити сталі форми прояву прекрасного та знайти можливі нові форми та способи естетичного відображення мистецтва особистості, так і суспільства в цілому.

Стимулювання творчої самореалізації майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання до вивчення вокально-хорового репертуар. Дана педагогічна умова сприятиме формуванню власної ієрархії цінностей, культурно-особистісних і професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва, покликаний забезпечити розвиток здібностей, інтелектуального потенціалу, творчих якостей особистості та виявляється в прагненні до самовизначення й творчої активності у фаховій діяльності. Педагогічна умова покликана допомагати та сприяти активній самореалізації майбутніх вчителів музичного мистецтва, адже естетична культура має здатність до саморегулювання у процесі естетично-музичної діяльності: залучати емоційні, інтелектуальні та творчі можливості особистості.

Упровадження інтерактивних методів та застосування інформаційно-комунікаційних, цифрових технологій формування естетичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання. Окреслена педагогічна умова вимагає нового погляду на усталені методи та підходи, допомагає поєднувати мистецьку освіту з сучасним освітнім простором. Трансформація культуротворчості та цінності мистецтва в мультимедійність навчання впливають на творчий розвиток особистостей, збільшується умотивованість до фахової діяльності,

формується позитивні переконання щодо обраних музичних дисциплін та напрямів музичних досліджень, відкриття абсолютно нових перспектив у сфері музичного мистецтва, зокрема диригентсько-хорового навчання.

Дослідження педагогічних умов дозволяє практично забезпечити ефективність формування естетичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання та виникнути в особливості даного процесу з урахуванням сукупних факторів, що забезпечують актуальність та подальші перспективи дослідження.

Джерела

1. Олексюк О.М., Ткач М.М., Лісун Д.В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті : колект. монографія. Міністерство освіти і науки України, Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, Ін-т мистецтв. К.: Київ. ун-т. ім. Б. Грінченка, 2013. 187 с.
2. 2. Падалка Г. Педагогіка мистецтва: домінантні аспекти розвитку. Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки, 2017, 152. С. 31-37. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2017_152_9
3. 3. Про затвердження Положення про Експертну раду Міністерства культури України з питань сучасного мистецтва. Міністерство культури України. Наказ від 02.12.2016 № 1130. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1664-16#Text>

УДК 378.016:784

Габель Оксана Іванівна,
Мукачівський державний університет
м.Мукачево, Україна

ФОРМУВАННЯ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА-ВИКОНАВЦЯ

У процесі становлення мистецької особистості співака-виконавця особлива увага приділяється органам чуття, серед яких основне місце займає слух. Що за явище «слух» узагалі, «музичний слух» зокрема і

«вокальний слух», який набутий співаком? Дати відповідь на ці запитання, значить сформулювати мету, в якій закладено ключ до розуміння цього явища, визначити його якості і шляхи формування та розвитку, тож, розкриємо ці поняття.

Слух – це здатність людини сприймати звукові коливання, які пов'язані з нашою свідомістю, на його основі формується наша мова як основне джерело спілкування. Провідником цього звукового чуття є найбільш удосконалений природою апарат – здорове вухо, яке вловлює і сприймає різні звуки, передає їх до кори головного мозку, до скроневої долі великих півкуль, де відбувається аналіз і синтез почутого.

Музичний слух – це здатність людини сприймати, аналізувати і безпомилково відрізнити висоту звука, правильну інтонацію, правильні інтервали від неправильних, його ритміку і запам'ятовування.

Вокальний слух – це термін, що вбирає в себе поняття набагато ширше, ніж музичний слух. Це процес, який сприймає спів ззовні і контролює роботу власного голосового апарату, сповіщає центральну нервову систему про якість співу. З цього приводу М.В. Микиша пише, що «вокальний слух – це здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характеру звука, трактованому образу, творові» [5, с. 48].

На відміну від роботи голосового апарату у мові, який є по суті рефлексом Центральної Нервової Системи організму людини, тобто проходить безсвідомо, робота голосового апарату при вокальному відтворенні – вже є процесом свідомим. Таким чином, вокальний слух має пряме відношення і до сприйняття співочого голосу, і до його відтворення, що є важливою здібністю, здатною сформулювати і виховати його. «Якщо вокальний слух оцінюється як здібність не тільки чути голос, але ясно уявити собі і відчути роботу голосового апарату співака, то можна зробити висновок, що слух будб-якої людини в певній мірі є «вокальним», тому що

сприйняття мови і співу у всіх без виключення – активний слухом'язовий процес» [6, с. 45].

У процесі сприйняття породжується цілий комплекс відчуттів, серед яких основними вважаються вібраційні, які передаються через резонатори. Відтворення здійснюється за рахунок м'язової роботи всього комплексу голосового апарату. Поступово в процесі співу за конкретними м'язовими відчуттями закріплюються певні слухові, зорові, резонуючі й інші відчуття, що виникають при цьому. Правильне звукоутворення як у процесі власного співу, так і при сприйнятті співу іншого співака обов'язково супроводжується відчуттям м'язового комфорту, зручності, свободи при оптимальній активності всього звукоутворюючого комплексу. Голосоутворювальний апарат під час співу діє цілісно і неподільно. Щоб сформувати вокальний слух, виконавець повинен концентрувати свою увагу на таких якостях співочого голосу, як:

- сила звука;
- висота звука;
- інтонація звука;
- тембр звука.

Сила звука визначається в голосову апараті будовою голосових зв'язок. Чим масивніші голосові зв'язки, тим більша їх здатність до утворення могутнього звуку. Для того щоб вони звучали, потрібен потік повітря, який не тільки підсилить звучання, а й надасть йому характеристик, що регулюють більшу чи меншу силу. Ці здібності людини дають можливість за допомогою вокального слуху регулювати цією якістю звука.

Отже на силу і звучність голосу «впливають усі частини голосоутворюючого апарату: голосові зв'язки, форми змикання яких можуть певним чином регулюватися, гортань, у якій вони знаходяться і яка чинить стійку протидію повітряному струменю, інтенсивність видиху,

збільшувана і зменшувана амплітуда коливань зв'язок і резонатори, які надають звукові більшої або меншої звучності» [3, с. 274].

Висота звука залежить від довжини голосових зв'язок, їх еластичності та частоти коливань. Вокальна педагогіка вважає що чим довші голосові зв'язки, тим більше вони здатні утворювати низькі тони, чим коротші, тим дають вищі тони і від них (низьких і високих) залежить діапазон голосу. Струмień повітря впливає на звукоутворення і на його чистоту інтонування. При форсованому видиху зв'язки мають тенденцію до підвищення звучання ніж заданий тон, а при млявості видиху звук знижується. Опираючись на природні здібності, співак-виконавець здатний регулювати чистоту інтонації у певних тисетурних умовах.

Інтонація звуку, його чистота – одні з важливих якостей співацької культури. Вокальний слух допомагає встановити не тільки якість вокальної інтонації (висока, низька чи точна), а й розуміти, які недоліки в роботі голосового апарату є причиною її порушень. Специфіка вокального слуху в оцінюванні якості вокальної інтонації полягає в тому, що виділення основного тону походить із тембру співочого голосу.

Тембр голосу проявляється як важлива якість співацького голосу і виступає результатом взаємодії різних складових голосоутворення – гортані, дихання, резонаторів. Місцем утворення тембру є гортань, а джерелом – голосові зв'язки. Вони мають здатність до зміни форм і характеру різноманітних модуляцій тембру. Переміщуючи гортань від низької позиції до високої, співак змінює тембр. Найбільшу роль у зміні тембру відіграють резонатори. Тому вокальний слух здатний направляти звук у ті чи інші резонатори. З допомогою вокального слуху сприймаються основні характеристики голосу: регістр (фальцетний, грудний, мішаний); плавність регістрових переходів при зміні висоти; дзвінкість і польотність звука; ступінь свободи чи напруги звучання; наявність вібрато чи його відсутність; вокальна позиція (близька, глибока); спосіб артикуляції (на

усмішці, розтягнутим ротом, округлими губами); звучання вокальних голосних і вимова приголосних, тощо.

Отже, у процесі становлення мистецької особистості співака-виконавця, вокальний слух, взаємодіючи з голосом, розвивається паралельно з ним, трохи випереджає рівень практичних умінь і навичок співака. Розкриття вищеописаних питань, їх осмислення, має на меті допомогти майбутньому співаку-виконавцю сформувати знання, які втілять практичне виховання вокального слуху та втілення його в усіх сферах його творчої діяльності.

Джерела

1. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов // Л.Б. Дмитриев, М.: Музгиз, 1962.
2. Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки // Д.Г. Євтушенко, М.І. Михайлов-Сидоров, К.: Мистецтво, 1963
3. Знаменська О.В. Культура мови у співі // О.В. Знаменська, К.: Держвидав, 1956
4. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва // М.В. Микиша, К.:Музична Україна, 1985.
5. Менабени А.Г. Методичка обучения сольного пения // А. Г. Менабени, М.: Просвещение, 1987
6. Морозов В.П. Вокальный слух и голос // В.П.Морозов, М.: Госиздат, 1965.

УДК 37.015.311:780.6.037:[780.616.432-057.87]

Гаврилечко Ганна Олегівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

ВИХОВАННЯ НАВИКІВ ПЕДАЛІЗАЦІЇ – СКЛАДОВА ЧАСТИНА ВИХОВАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ НАВИКІВ СТУДЕНТА

Підготовка майбутнього педагога-піаніста здійснюється перш за все за допомогою виконавської та педагогічної практики. Величезний

концертний репертуар, що містить твори різних стилів та епох, є тим матеріалом, на оволодінні яким відточується художня техніка виконавця, зокрема і педалізація, набуваються навички та вміння самостійної роботи.

Натиснена права педаль підіймає всі демпфери, відкриває всі струни. Фортепіано з відкритими струнами має властивість пом'якшувати звук, «співвібрувати» обертонами всіх струн звукові, який взятий клавішем. Завдяки педалізації збагачується звукова палітра фортепіано, його звучання стає тембрально різноманітним.

Педаль – цінна, неповторна властивість фортепіано. Жодний інструмент не володіє специфічним багатством, подібно педальному звучанню. Відчувати педаль у всій багатогранності її застосування так як і відчувати звук у всіх його градаціях – значить володіти вже визначеною піаністичною майстерністю. Посилення звучання обертонів резонансом відкрити струн, збереження органного пункту під педаллю, колористичні змішання гармоній у імпресіоністів « педальна вуаль», «танення» звуків при вібруючій педалі – все це засоби виразності необхідні кожному піаністу.

З точки зору акустичних цілей педаль застосовується:

1. Для з'єднання звуків.
2. Для подовження звуків та поєднання їх у єдині гармонічні комплекси.
3. Для пом'якшення ударності тону та тембральної забарвленості.
4. Для змішування неоднорідних звучань та нашарування звукових комплексів.

Права педаль має ще й практичне значення. Виконання творів віртуозного плану полегшується при піднятій демпферній системі, тому що енергія пальців не йде на підйом демпферів.

Призначення лівої педалі – приглушити, притаїти тон та наділити звучання новою тембральною фарбою.

При натисканні лівої педалі рояля, клавіатура та відповідні молоточки зсуваються вправо, у нижньому регістрі вони ударяють по одній струні замість двох, у середньому та верхньому – по двох замість трьох (у нотах зазвичай ліву педаль позначають двома словами: *una corda* або *duo corda*).

З точки зору механіки руху ноги педаль поділяють на пряму, запізнілу та упереджувальну.

Пряма, або одночасна, педаль натискається разом із взяттям звука і зустрічається значно рідше, ніж запізніла.

Запізніла педаль важко піддається графічній фіксації, а тому вимагає від виконавця особливої слухо-рухової координації.

Технологія використання запізнілої педалі містить такі моменти:

1. Момент натискання невизначений (у часі).
2. Момент натискання дуже швидкий (раннє запізнювання) – для *legato* та змішування гармоній.
3. Момент неповного натискання (1/2, 1/4, 1/8 глибини лапки педалі).
4. Момент виконання напівпедалі (одна, дві швидкі зміни педалі).
5. Момент невизначеного зняття педалі.

Упереджувальна педаль має не лише психологічне значення (внутрішня налаштованість на гру), але й тембральне, оскільки знімає ударність, притаманну фортепіанному звуку. Це стає ще необхіднішим, коли музика починається “з глибокої тиші” і потребує особливо ніжного, м’якого звучання.

Таким чином, застосування зазначених видів педалі містить моменти натискання (взяття) та зняття. При цьому важливим є момент зняття, який може бути повним і неповним, швидким і поступовим. Цей момент визначається насамперед задачами художнього змісту і контролюється чутким слухом виконавця.

Майстерність педалізації можна виховувати, як і майстерність гри руками: повинна бути вихована, як і у всьому піаністичному комплексі, швидка і точна реакція і слуху, і рухів ноги на художню ціль. Якщо рух ноги на педалі невловимий в дрібницях, це не означає, що акт педалізації цілком не підлягає осмисленню.

Руки піаніста безперервно живуть виконуваною музикою. Саме так і нога, яка керує педаллю одночасно з рухами весь час бере участь в утворенні звукового образу. Методика навчання педалізації зводиться до двох основних паралельних, але не рівнозначних по глибині і трудності розділів:

1. Оволодіння прийомами і навиками педалізації.
2. Виховання відношення до педалізації, як до творчого процесу.

З точки зору техніки педалізації її прийоми розрізняють за основними ознаками:

- за часом натискання педалі: (відносно моменту взяття звуку): попередня, пряма та педаль з запізненням;
- за глибиною натискання: повна (глибока - до «дна») або неповна (напівпедаль, чвертьпедаль і.т.п.), а також їх змішані форми, коли повна педаль переходить в неповну завдяки ряду напівзмін (прийом «полупедалі»), або шляхом поступового зняття;
- за умтриманням використання педалі (від моменту її взяття до повного зняття): довга (в тому числі безперервно підмінюєма при різній глибині нажаття педалі) та коротка педаль;
- за характером зняття: різке зняття педалі та плавне, поступове її зняття або ряд напівзмін ніби-то вібруючої педалі.

Джерела

1. Алексеев А. Методика викладання гри на фортепіано / Алексеев А. 2-е в. – М.: Музика, 1971. – 278 с.
2. Голубовська Н. Мистецтво педалізації / Голубовська Н. – Л.: Музика, 1974. – 96 с.

Данильченко Лілія Йосипівна,
Остап'юк Лідія Михайлівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

ВОЛОДИМИР ВОЛОНТИР – ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОЇ ШКОЛИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ

Ці поетичні рядки стали життєвим кредо Володимира Ілліча Волонтира – директора та засновника Мукачівської хорової школи, художнього керівника, диригента хору хлопчиків та юнаків та камерного хору «Гармонія», відомого композитора, члена Спілки композиторів України.

Життєвий і творчий шлях Володимира Волонтира почався в 1956 році в селі Кузьмино, на Мукачівщині, в сім'ї педагогів. Закінчив Лецьовицьку восьмирічку та Мукачівську дитячу музичну школу № 2, продовжив навчання в Ужгородському музичному училищі по класу диригування у викладача Й. Сулінченка, яке закінчив 1975 році. Диплом з відзнакою і велике бажання стати професійним музикантом привели юнака до Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського. П'ять років навчання в мистецькому вузі (1975-1980 рр.) та заняття у відомого диригента, професора консерваторії Михайла Андрійовича Берденнікова стали важливим етапом у встановленні Володимира Ілліча як талановитого диригента та хормейстера. Згодом музикант продовжив навчання в Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (1984-1987 рр.), вже як композитор, у класі професора Дезидерія Задора. До речі, Володимир Волонтир був останнім учнем відомого композитора.

Як перспективному фахівцю по закінченню консерваторії Володимиру запропонували створити в Києві хорову школу хлопчиків. Були і інші пропозиції залишитися у столиці. Та все таки любов до рідної Срібної землі, бажання зробити щось для рідного краю взяли верх. Він

повернувся в Закарпаття, в Мукачево, де розпочав свою плідну хорову діяльність.

Володимир Волонтир працює в Мукачеві. В мистецькому житті Закарпаття утвердився як яскравий диригент та композитор. Він організатор та засновник Мукачівського хору хлопчиків і юнаків (1983), а згодом Мукачівської хорової школи (1989) – однієї з перших в Україні. Дитячо-юнацький хоровий колектив під керуванням Володимира Волонтира репрезентував мистецтво України в 18 країнах Європи (Бельгії, Франції, Німеччині, Угорщині, Португалії, Словаччині, Польщі, Чехії, Австрії та ін.), став лауреатом багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів. Ці досягнення – результат професійного виконавсько-хорового виховання хлопчиків та юнаків у школі, якою керує Володимир Ілліч. В роботі хорової школи використовуються авторські розробки вокально-хорового навчання, розроблені навчальні плани та програми. Багато випускників закінчили і продовжують навчання в музичних академіях Києва, Львова, Будапешта на диригентському, композиторському та вокальному факультетах.

Володимир Волонтир – організатор і художній керівник ще одного відомого в Закарпатті, Україні та за кордоном колективу – камерного хору «Гармонія» (1985), названого на честь хору К.Матезонського - першого багатоголосного хору Закарпаття.

Окрема яскрава сторінка творчого шляху Володимира Волонтира - його композиторська діяльність. Він композитор сучасного типу мислення (неофольклорного та неокласичного напрямку), автор близько 70 творів у хоровому, камерно-інструментальному та вокальному жанрах. Домінуючою в його творчості є хорова музика (для мішаного, чоловічого та дитячого складу). Звертається також до хорових обробок, в основі яких відомі народні пісні та смілива їх інтерпретація.

Важливе місце посідають оригінальні хори різної тематики: дитячої («Дорога в казку» (сл. П. Скунця), «Скоро вже канікули» (сл. Д. Білоуса),

Сюїта в 5-ти частинах для дитячого хору та фортепіано на сл. Д. Павличка, А. Костецького та В. Бичка), духовної («AveMaria»), піднесено-урочистої («Фестивальна», «Привітальна» (сл. власні), «З тобою, Україно» (сл. П. Осадчука) та інші («Коломийки» (сл. нар.), «Колискова» (сл. нар.). Автор звертається до поезії Т. Шевченка, П. Осадчука, Ю. Шипа, В. Густі, Ю. Шкробинця.

В камерно-інструментальному жанрі переважають фортепіанні твори («Поема», «Варіації», «Фуга», п'єси з програмними назвами: «Роздуми», «Літній вечір», «Весняний настрій», «Спогад» та багато ін.). Володимир Волонтир – автор творів для камерного оркестру («Токата», 2 п'єси для скрипки соло і камерного оркестру: «Пробудження», «Пісня в дощ»), ряду пісень та сольних обробок народних пісень [2,71].

Отже, в сучасній професійній музичній культурі Закарпаття Володимир Волонтир утвердився як яскравий диригент та композитор, автор творів у хоровому, камерно-інструментальному та вокальному жанрах, в творчості якого значне місце займають обробки народних пісень. Цікавий у спілкуванні, творчий, сповнений нових і оригінальних ідей, Володимир Ілліч впевнено крокує у майбутнє, виховує молоде покоління, концертує.

Джерела

1. Алексеев А. Методика викладання гри на фортепіано / Алексеев А. 2-е в. – М.: Музыка, 1971. – 278 с.
2. Корній Л. Історія української музики. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – Ч. 3. – 478 с.
3. Мадяр-Новак В. Волонтир Володимир Ілліч / Віра Мадяр-Новак // Енциклопедія Закарпаття: Визначні особи ХХ століття. – Ужгород: Гражда, 2007. – С. 71.
4. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський. – Київ: Музична Україна, 2003. – 510 с.
5. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття / Тетяна Росул. – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.

Дуда Тетяна Іванівна,
Дуда Наталія Юрїївна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОЦЕС ІНТОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ЗМІСТУ

У сучасному світі гостро постає проблема творчого розвитку особистості. Кожна цивілізована країна дбає про творчий потенціал суспільства загалом і кожної людини зокрема.

Соціально-економічні зміни, які відбуваються в Україні, ставлять перед освітою нові завдання щодо відродження інтелектуального потенціалу народу, піднесення вітчизняної науки і культури на світовий рівень.

Гармонійний розвиток творчої особистості в процесі музично-виконавської підготовки є одним із найважливіших завдань музичної педагогіки сьогодення, оскільки сучасна освіта орієнтується на гуманізацію, на відродження національно-історичних традицій, на формування людини з високим рівнем духовності, здатної зберігати і примножувати культурні надбання нації. Вирішення цієї проблеми пов'язане із залученням кожного студента до реальної співтворчості та до інтелектуального діалогу в процесі засвоєння мистецьких цінностей, що відбувається, головним чином, під час опанування музичного інструменту, творчо-пошукового процесу пізнання та інтерпретації музичних творів.

Розпочинаючи вивчення того чи іншого твору, необхідно зробити загальний аналіз і розібратися в будові, звернути увагу на різні особливості викладу, мелодію, гармонію, темп і метроритм, динамічні нюанси, елементи фразування, кульмінації, точки зміни напрямку руху міха. Важливим засобом виразного виконання є штрихи і апплікатура. Їх вибір залежить від стилю, характеру, темпу твору, а також від індивідуальних

особливостей рук того, хто грає. Слід пам'ятати, що в процесі художнього виконання всі елементи виразності знаходяться в органічній взаємодії, кожен залежить від іншого і разом з тим впливають на нього.

Синтез всіх виражальних засобів втілення музично-образного змісту твору, інтерпретації уявного задуму композитора складає зміст виконавського музичного мислення.

Створення художнього образу музичного твору в уявленні студента надає можливість вільно орієнтуватись у виборі засобів його втілення, формує певний лад дії при постановці та при реалізації художньо-виконавських завдань, визначає шляхи й прийоми роботи над подоланням звукових і технічних труднощів, розвиває його художню, виконавську самостійність. Усвідомлення образу забезпечує не тільки творче ставлення до музичного твору й допомагає вибрати його найкращий виконавський варіант, а ще й здійснює контроль за якістю виконання.

Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюються волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвище виявлення людського в людині. Виключно на цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця - як необхідність, і праця - як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості.

Майстерність музиканта традиційно вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень студента-баяніста.

Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності.

Таким чином, виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до "одухотворення" музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально - особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати

ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації.

Аналіз сучасних наукових позицій показав, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих, актуальних проблем музичної педагогіки. На відміну від сприйняття музики слухачем у виконавця те, що сприймається слухом, миттєво переростає у виконавську дію. Тому, чим скоріше налагоджується контакт між внутрішньо почутим і його відтворенням на інструменті, тим природніше й активніше опановується музичний твір, розвивається музичне мислення виконавця.

Досвідченим педагогам-музикантам відомо: чим здібніший студент, тим більшою гнучкістю відрізняються його рухові навички гри, тим легше він долає звукові й технічні труднощі. У такій ситуації завдання педагога полягає в тому, щоб допомогти студентові природніше відчувати зв'язок технічних прийомів з конкретними художньо-звуковими завданнями.

Джерела

1. Акимов Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне/Ю.Т. Акимов.-М.: Советский композитор, 1980. - 110с.
2. Л. Горенко.Робота баяніста над музичним твором. - К.: Музична Україна. 1982.-с.3-12.
3. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста(акордеоніста)/ М.А. Давидов.- К.: Музична Україна, 2004.- 290с.
4. Давидов МЛ. Школа виконавської майстерності баяніста/ М.А. Давидов.- К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998.- 112с.
5. Князев В.Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста/ В.Ф. Князев.- Івано-Франківськ: Місто НВ 2011.- 215с.
6. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне/ Ф.Р. Лине- М.: Музыка 1985.- 158С.

ЗНАЧЕННЯ МОТИВАЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ УЧНІВ-БАЯНІСТІВ ПРИ ВИВЧЕННІ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Однією з актуальних проблем, пов'язаних з навчально-виховним процесом в музичній школі є розробка інноваційних методик навчання учнів гри на музичних інструментах, під впливом яких буде відбуватися розвиток їхньої виконавської майстерності. У цьому аспекті важливого значення набуває самостійна робота учнів, що відіграє ключову роль у формуванні навичок гри на музичному інструменті. Найбільш актуальною проблемою при організації самостійної роботи є спонукання учнів до самостійних занять в позаурочний час. Вирішення цієї проблеми криється в пошуку викладачем мотивації до самостійної гри на інструменті вдома. А знайти цю мотивацію є одним з найскладніших завдань викладача.

Мотивація – це спонукання, які збуджують активність організму і визначають її спрямування. Ознайомлення з методами роботи провідних викладачів показує, що, не дивлячись на індивідуальні відмінності, педагогічний успіх кожного з них ґрунтується на декількох концептуально спільних *ознаках*: а) формування художньої свідомості учня, яке виступає змістово-цільовим підґрунтям для його виконавського розвитку; б) врахування сензитивності дитячого віку, що сприяє розвитку як технічних, так і художньо-творчих здібностей; в) наближені до природньо привабливих для дітей умов навчальні методи.

В.Г.Ражников запропонував такі *принципи* формування мотивації при навчанні гри на музичному інструменті: а) розвиток художніх проявів учня (уяви, натхнення, інтуїції); б) розвиток образного мислення у поєднанні з виконавськими здібностями та особистісними якостями; в) артистизм педагога і його любов до учня. Для реалізації цих принципів

автор запропонував три методичні установки: 1) розвиток образного мислення перед технікою; 2) генетичний метод навчання музики (у відповідності з епохами); 3) партнерське спілкування учня та педагога.

І.Г Пуриц зазначає, що мотивація до занять в учнів можлива лише завдяки інкорпорації *методики трьох «З»* - зацікавлення, захоплення і задоволення. Перша мотивація учня ґрунтується переважно на зацікавленні учня за допомогою різного матеріалу. Друге «З» - захоплення – продовжує зацікавлення. Це найскладніший та найважливіший період роботи з учнем, адже він спрямований на активізацію діяльності самого учня. Для підтримки захоплення педагогу необхідно включати третє «З» - задоволення, яке формується тільки за позитивного ставлення учня до занять та усвідомлення ним своїх результатів. Для цього педагог повинен: завоювати довіру учня та створити атмосферу взаємоповаги, стимулювати творчу ініціативу (складання музики, імпровізації, транспонування, підбір на слух), організувати заняття в ігровій формі з 6-7-річними дітьми, обов'язкова оцінка та визнання роботи учня, позакласні форми роботи – концерти, театри, колективні прослуховування; постійний контакт з батьками. Підтримка мотивації веде до систематичних *самостійних занять* учнем вдома. При навчанні баяну склалися такі *види самостійної роботи*: а) вивчення твору: робота над текстом, аплікатурою, динамічним планом, розстановка зміни рухів міху, заучування напам'ять та ін.; б) підготовка до контрольного уроку, академконцерту, технічного заліку; в) самостійне розучення твору. Організація домашнього завдання – важливий етап уроку. Повинні враховуватись доступність матеріалу, обсяги, складність та терміни. Невиконання домашнього завдання повинно усуватись вчителем за допомогою аналізу домашньої роботи учня. Важливе значення має *конкретність* завдання: грати у повільному темпі кілька уривків тощо. Надважливою є і правильна *перевірка* завдання на уроці – потрібно дати учневі спочатку показати виконану роботу, а потім

виправляти помилки. Все це в комплексі формує самостійність, а вона, в свою чергу - самоконтроль учня.

Таким чином мотивація учня до занять музикою залежить безпосередньо від вдалої організації роботи на уроці вчителем. Мотивація, в свою чергу, уможливорює продуктивну, осмислену та систематизовану самостійну роботу учня, що також організовується та контролюється педагогом.

Джерела

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л-д, 1979;
2. Маркова А. Формирование мотивации учения в школьном возрасте. – М.1983. – 95 с.;
3. Пуриц І. Гра на баяні. Методичні статті під редакцією П.Серотюка. – Тернопіль, 2007. – 281 с.;
4. Краткий психологический словарь. – М., 1985. – С.190-191;
5. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. – М., 1980. – 96 с.;
6. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. Видання друге. – Тернопіль, 2009. – 142 с.;
7. Серотюк П. Хочу быть баянистом. – М., 1994. – 135 с.

УДК 78.451

Жишкович Мирослава Андріївна,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна

ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ УМІННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА СПІВУ: СУЧАСНІ ВИМОГИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Пропонована розвідка складається з трьох позицій, кожна з яких розкриває аспекти, пов'язані з формуванням педагогічних умінь у професійній діяльності майбутнього викладача співу і базується на вокально-педагогічних принципах та найбільш поширених методах викладання, а також на власному виконавському й педагогічному досвіді автора цієї роботи. Відтак, мета – увиразнити найбільш важливі аспекти

формування мистецько-педагогічних умінь музиканта-вокаліста з урахуванням проблем його готовності до педагогічної діяльності у світлі сучасних вимог та перспектив. Для аналізу аспектів формування вокально-педагогічних навичок залучено узагальнене поняття «уміння» як наявність точних і правильних дій у будь-якій роботі.

У сучасній практиці активно вивчаються питання щодо формування як виконавських, так і мистецько-педагогічних умінь вокаліста – багатогранного, поліфункціонального процесу, що проявляється у поєднанні освітніх, розвивальних та аксіологічних функцій. Таку увагу до процесу набуття педагогічних умінь можна пояснити тим, що вони (уміння) є надважливою ланкою у навчально-виховному процесі. Зокрема, уміння формувати якісне співацьке звучання свідчить про розуміння процесу звукоутворення, звуковедення, правильного використання резонаторів голосового апарату, співацького дихання тощо. Накопичення доведених до автоматизму раніше одержаних знань і відпрацьованих умінь на кожному навчальному етапі сприяють утворенню умінь вищого порядку, пов'язаних з більш складними діями, в які «вкладено» цілі системи знань, більш простих умінь та навичок, зокрема – уміння художнього створення (виконання) сценічного (музичного) образу, до яких належать: вокальний звук (голос), дикція, міміка, пантоміміка, динамічні й темпові показники, ритм тощо. Володіння багатьма системами умінь сприяє формуванню «об'ємних» творчих блоків умінь.

1. Педагогічні уміння: загально-педагогічний аспект. У сучасній науковій літературі з особливою гостротою постає проблема готовності до педагогічної діяльності, яка розглядається з різних позицій: вивчаються зміст і структура основних педагогічних умінь; досліджується система умінь, необхідних викладачеві під час розгортання навчально-педагогічного процесу при вирішенні освітніх та виховних завдань.

2. Педагогічні уміння: вокально-виконавський аспект. Особливо важливого значення у системі підготовки молодих кадрів до виконавської

діяльності набуває роль і приклад викладача як «наріжного каменя». Він покликаний кристалізувати індивідуальність свого вихованця, надати можливість для яскравого самовираження. Результативність впливу викладача визначається розвитком творчого потенціалу студента, вихованням у нього ширших уявлень про світ мистецтва, прилученням до самостійного пошуку перспектив.

3. Педагогічні уміння: вокально-педагогічний аспект. На шляху студента до набуття педагогічних умінь величезну роль відіграють показники якісного рівня вокально-педагогічної підготовки: володіння основами вокальної методики, вокальної педагогіки, педагогіки вищої школи; уміння аналізувати власний вокально-педагогічний досвід і давати правильну оцінку своїм педагогічним досягненням та невдачам; уміння аналізувати досвід інших з метою узагальнення та застосування ефективних форм і методів у роботі з вихованцями; володіння навичками мовного та міжособистісного спілкування.

Однак, зауважимо, що швидкість набуття майстерності не регламентується лише накопиченням професійних знань. Насправді, вокалістові, який добре навчається у вищому навчальному закладі, не завжди легко на педагогічній ниві. Мають бути індивідуальні передумови успішної діяльності, стимулятори професійного зростання – здібності (перцептивні, комунікативні) – як сукупність психічних особливостей майбутнього педагога, необхідних для успішного оволодіння педагогічною діяльністю, її ефективного здійснення.

Проблема формування готовності до вокально-педагогічної роботи супроводжується *низкою протиріч*, з одного боку обумовлених потребами сучасного суспільства, а з іншого – станом професійної вокально-педагогічної підготовки спеціалістів в умовах дистанційного навчання. Ці протиріччя дають поштовх до погляду на вирішення наявної проблеми в таких напрямках:

- необхідність підвищення якості професійної вокально-педагогічної підготовки у вищих навчальних музичних закладах шляхом створення оновленої науково-методичної бази (написання монографій, навчально-методичних посібників, методичних рекомендацій тощо) з урахуванням наявних фізіологічних, акустичних, психолого-педагогічних досліджень та вокально-виконавських досягнень;

- потреба зростання професійно-педагогічної майстерності викладачів-вокалістів шляхом невинної самоосвіти, як у викладацькій, так і у науково-дослідницькій діяльності, а відтак і заохочення до науково-дослідницької роботи та самоосвіти студентів-вокалістів.

Джерела

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. К.: Видавець Бихун В.Ю., 2017, 218 с.
2. Жишкович М. Особливості формування педагогічних навичок у студента-вокаліста // Естетика і практика мистецької освіти. Зб.статей. Київ-Львів: Сполом, 2008. С.152-161.
3. Шульгіна В., Рябінко С. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. К.: Міленіум, 2017, с. 80-85.

УДК 78.09

**Івасюк Дмитро Олександрович,
Пасічняк Лілія Михайлівна,**
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка
м. Івано-Франківськ, Україна

СЦЕНІЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП РОБОТИ БАЯНІСТА, АКОРДЕОНІСТА НАД ТВОРОМ

Концертний виступ є однією з проблем дослідження в історії та теорії музичного виконавства, яку вивчали музикознавці, педагоги-музиканти, психологи. Особливостям виконавської інтерпретації присвячені праці Бориса Асаф'єва, Григорія Когана, Леопольда Ауера,

Євгенія Гуренко, Віктора Москаленка. Проблему сценічного хвилювання розглядали Генріх Нейгауз, Лев Баренбойм, Йосиф Гофман, Ганс фон Бюлов, Карл Адольф Мартінсен. Психологічні аспекти концертного виступу проаналізовані у працях Генадія Ципіна, Бориса Теплова, Валентина Петрушина, Леоніда Бочкарьова, Лева Виготського, Євгенія Назайкінського, Арнольда Готсдінера. Окремі питання підготовки баяніста, акордеоніста до концертного виступу розглядалися у працях Марка Геліса, Івана Алексеєва, Миколи Давидова, Фрідріха Ліпса, Юрія Акімова, Віктора Кузовлева, Йосипа Пурица, Дмитра Юника, Адама Берези, Івана Єргієва, Владислава Князева.

Враховуючи соціологічний аспект досліджуваної проблеми, ми акцентуємо увагу на особливостях концертної музично-виконавської діяльності в умовах цифрового простору Інтернет-технологій. Тривале використання гаджетів негативно впливає на здоров'я, зокрема спостерігаємо порушення уваги та інших пізнавальних процесів особистості. Варто зазначити, що зорова, слухова і вольова увага є основоположними для успішного виконавського розвитку музиканта. Процес концентрації уваги підпорядкований творчій ідеї, що сприяє стійкому самоконтролю музиканта за виконанням.

Очевидно, що сценічний стан виконавця залежить не тільки від того, наскільки добре він вивчив музичний твір. Багато музикантів ретельно вивчають тонкощі нотного тексту, обмірковують виконавський план, багаторазово повторюють усі фрагменти майбутнього виступу. Але, виходячи на сцену, втрачають здатність контролювати те, що відбувається і не можуть успішно реалізувати художній зміст твору. Виховання здатності до самозосередження, розуміння себе і виконуваного твору як єдиного цілого є найбільш ефективним методом подолання сценічного хвилювання, яке виникає під час виступу на сцені. Педагог повинен чітко усвідомлювати і підпорядковувати ціленаправленість навчально-виховного процесу, його індивідуалізацію із врахуванням природніх здібностей

учня кінцевій меті навчання – професійний чи загальний музичний розвиток. У вищій школі викладач має чітко визначити зміст навчання і методику, що сприятиме чіткій диференціації навчального процесу і його цільовій направленості на виховання виконавця-соліста, або ансамбліста, або диригента, або педагога [1].

Однією з основних причин сценічного хвилювання часто вважають суб'єкт-об'єктні відносини, між музикантом-виконавцем та слухачем, які виникають під час концертного виступу. У суб'єкта, тобто виконавця, з'являється підвищена відповідальність за свої знання, уміння й навички, внаслідок чого зростає сценічне хвилювання. Тому, велике значення у формуванні сценічної стабільності, стійкості, виконавської надійності молодого музиканта відіграють організація та проведення концертних виступів.

У класі педагог повинен націлити на новизну, незвичайність, значимість концертного виступу, відповідальність підготовки до нього, що сприяє виявленню артистичності у студента, вихованню його естрадних навичок. В умовах концертного виступу ми виховуємо творчу уяву, інтуїцію. Поряд з цим, виявляємо усі недоліки, провіряємо неточності у роботі над твором. «Дійсно, це він – педагог – повинен привчити учня до естради, як привчає до володіння інструментом», – слушно зауважив Іван Алексєєв у методичному посібнику «Викладання гри на баяні. Основи методики» (1957 р.) [2, с. 62].

Методичний аспект вивчення проблеми концертного виступу як необхідної умови живого спілкування зі слухачем, дозволяє виокремити важливі етапи його підготовки. Неабияке значення перед відповідальним концертом ми надаємо питанню «обігрування» музичних творів у менш відповідальних публічних виступах. Наприклад, безпосередньо у класі з фаху перед викладачем, учнями одного класу, однокурсниками; для учнів, студентів і викладачів з інших класів; авторитетних музикантів з інших спеціалізацій (фортепіано, скрипка, вокал).

Слід наголосити на необхідності контролю з боку викладача, зокрема, вміння підкреслити позитивні моменти концертного виступу студента і, водночас, виокремити певні проблеми, висловити побажання та зауваження. В центрі уваги викладача має бути основна мета музичного виховання – *вивчення музики*, відношення до неї самого учня, студента, усвідомлення ним її мистецької цінності. Микола Давидов зазначав, що «внаслідок цілеспрямованого виховання *емоційного мислення* виявляються неоціненні якості особистості музиканта...а глибока змістовність почуттів дає можливість і *моральне право виступати на сцені*, ділитися зі слухачем власними переживаннями і думками» [3, с. 193].

Велике значення в останні дні перед концертом чи в день концертного виступу мають основні положення у дотриманні режиму праці та відпочинку: уникати багатогодинної гри; дотримуватися правил здорового сну та їжі; розіграватись на інших п'єсах, не довго, в середніх темпах; зберегти творчу та емоційну енергію.

Заохочення учня, студента до читання мистецтвознавчої та художньої літератури, слухання музичних творів найрізноманітніших жанрів, читання нот з листа, повторення вивчених творів, залучення до публічних виступів сприятиме його виконавсько-творчій активності, становленню естетичних якостей, бажанню самовиразити себе через музику, формуванню самостійного ставлення до музичних творів та їх успішне виконання на сцені.

Джерела

1. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста // Баян и баянисты. Сборник статей / Сост. и общ. ред. Ю.Акимова. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1978. С. 79-96.
2. Алексеев И. Викладання гри на баяні. Основи методики. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957 р. 143 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К. : Музична Україна, 1997. 240 с.

Кабаці Ольга Дмитрівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ А.КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

Анатолій Йосипович Кос-Анатольський увійшов в історію вітчизняної музичної культури як один з яскравих, самобутніх і активних її творців.

Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського займає особливе місце в доробку композитора. Індивідуальний і самобутній стильовий почерк композитора глибоко пов'язаний з національними традиціями, з пісенністю рідного краю. Його музика стала яскравим прикладом полістилістичного поєднання «музичного академізму», неоромантизму та фольклоризму. Свої перші фортепіанні твори А.Кос-Анатольський почав писати в 50-х роках і по суті майже всі вони програмні. При цьому програма не конкретизується певним змістом, а здебільшого носить узагальнено-картинний характер. Вже авторські назви творів – «Гомін Верховини», «Гуцульська токата», «Закарпатська рапсодія», «Буковинська сюїта» – вказують на коло образів та настроїв, відтворених у них. Це замальовки природи, картини життя людей.

Серед виразових засобів на першому місці є мелодія – розспівна, вокальна, завжди національно забарвлена. Широко розробляє композитор інтонаційно-ритмічну будову коломийок. Народна пісенність пронизує також «Гуцульську токату» – тут і гуцульський лад, і характерна метроритміка та перевага варіантності.

Серед циклічних фортепіанних творів Кос-Анатольського вирізняються дві сюїти: перша «Сині гори», написана в 1969 р., вона об'єднує чотири п'єси – «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо»,

«Весняний шум» і друга – «Козацькі могили» – написана під враженням відвідин одного із заповідників Волині. Чотири частини сюїти – «Дума», «Далекий гомін», «Катакомби» і «Слава не поляже» – відтворюють картини минулих битв, славлять героїв, які полягли за рідну землю. Через десять років композитор створив ще «Буковинську сюїту». Танцювальні за характером п'єси «Коломийка» і «Аркан» – обрамляють ліричну «Елегію», в якій автор майстерно розробляє тему хорової мініатюри «Над Прутом» композитора І.Воробкевича. Завершує сюїту стрімке і динамічне «Буковинське рондо».

Крім уже згаданих фортепіанних творів, А.Кос-Анатольський створив цикл прелюдій, «Гірську легенду», «Скерцо», також два концерти для фортепіано з симфонічним оркестром та арфи з оркестром.

Майже всім фортепіанним творам Кос-Анатольського властиві: романтично-ліричний характер, концертність, віртуозність, ефектність і все це привертає увагу виконавців та слухачів.

Творчість Анатолія Кос-Анатольського засвідчує, що він за типом обдарування - композитор мініатюрист. Такий тип висловлювання у нього склався у сольній, вокальній та хоровій творчості. Всі основні особливості творчого методу композитора були намічені у жанрі прелюдії, танцювальної мініатюри (вальс, танго), ноктюрну, токати тощо.

Творчість Анатолія Кос-Анатольського є своєрідним феноменом української музичної культури другої половини ХХ століття. У фортепіанній творчості композитора поєдналися провідні тенденції українського, а точніше галицького піанізму, сецесії В. Барвінського та Н.Нижанківського, фольклоризму В. Витвицького та М. Колесси, разом з тим його фортепіанна музика стала передчуттям «нової фольклорної хвилі» (у «Гомоні Верховини», «Гуцульській токаті» та ін.), естетики емоційної відкритості (у вальсах, танго для фортепіано), що стало чи не найяскравішою ознакою музики постмодернізму.

Чутливе й тактовне втілення ліричного змісту музики, тонке відчуття української пісенної основи в інтонуванні мелодії, майстерне розкриття вишуканого колористичного багатства гармонії й фактури – ось головні прикмети стилю Кос-Анатольського.

Творчість композитора представляє майстерну інтерпретацію митцем народних музичних елементів на високому художньому рівні. Тематика творів композитора вирізняється поетичністю образів, що зумовлене внутрішнім художнім відчуттям композитора та естетичними критеріями стилю постмодернізму. Цей стиль вплинув на збагачення художньо-естетичної гами фортепіанних творів композитора та на розширення технічно-виконавського спектру його творів.

Важливим джерелом натхнення для композитора був гуцульський фольклор із його неповторним самобутнім колоритом. Мелодика і характерний ритм були майстерно переосмислені композитором. В творчому стилі мелодійне начало глибоко опирається на національну народопісенну традицію.

Мелодичний характер індивідуального творчого стилю Кос-Анатольського виразно викристалізувався в фортепіанній музиці, якій автор надав рис співучості, незважаючи на насиченість фактури розлогими пасажами, фігураціями, октавним та акордовим викладом. Нове трактування традиційної гуцульської мелодики в творчості митця призвело до збагачення фортепіанної музики карпатським колоритом та блискучою виконавською технікою.

Грунтовне осмислення стильових та структурно-композиційних параметрів музики композитора дасть змогу виконавцям глибше зрозуміти високохудожній зміст його творів.

Джерела

1. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво у Львові / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль, 2001. – 400 с.

2. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упоряд. Н. Кашкадамова. – Львів : Сполом, 2004. – 208 с.
3. Фрайт О. В. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті здобутків національної музичної культури/О.В.Фрайт. – Дрогобич, 2004. – 90 с.

УДК 37.015.311-053.4:78:796

**Качур Мирослава Михайлівна,
Теліга Оксана Михайлівна,**
Мукачівський державний університет
м.Мукачево, Україна

МУЗИЧНО-ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ГУМАНІСТИЧНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Формування особистості людини є актуальною проблемою сучасного глобалізованого суспільства. Сьогодні акцентує увагу на вихованні гуманістичної спрямованості особистості, яку дослідники визнають у ролі спеціального «вимірювача» прояву гуманності в людині, що сприяє встановленню єдності моральної свідомості, почуттів і поведінки. Педагогами і психологами підкреслюється, що гуманістична спрямованість особистості закладається в ранньому віці і продовжує свій розвиток у дошкільному дитинстві в процесі різноманітних видів життєдіяльності дитини.

Цілком погоджуємося з А.Пархоменко, що формування особистості дитини, виховання у неї якостей гуманістичної спрямованості та певної моральної позиції - складний педагогічний процес, в основі якого лежить правильний, гармонійний розвиток почуттів. У свою чергу цей процес тісно пов'язаний із розвитком у дітей дошкільного віку емоційного ставлення до навколишнього. Проте нині реалізація завдань виховання основ гуманізму в дошкільників, зважаючи на зростаючий соціальний запит, стримується їхнім недостатнім теоретичним осмисленням, перш за все – щодо наукового пошуку ефективних форм, методів, технологій

роботи з дітьми [3, с.118]. Саме тому послуговуємося думкою О.Медведевої, що гуманістична спрямованість і риси особистості дошкільника (доброта, ласка, турбота, співчуття, співчуття, милосердя), які лежать в її основі, формуються в процесі вивчення різних видів і жанрів мистецтва. Так, гуманістичні цінності, засвоєні через музику, активізують почуття, емоції, переживання дитини, створюють умови для усвідомлення красивого й потворного, доброго та злого, любові й ненависті, допомагають емоційно-чуттєво та діяльнісно відгукуватися на них, забезпечують відчуття власної самооцінки, співпричетності з іншими людьми, адекватності комунікативних проявів [2, с.96].

Одним із ефективних засобів виховання гуманістичної спрямованості особистості дитини дошкільного віку вважаємо музично-дидактичні ігри, оскільки гра – є провідним видом діяльності у дошкільному віці, а її виховне значення важко переоцінити. Музично-дидактичні ігри мають як навчальний, так і виховний характер, оскільки в них дошкільники засвоюють морально-етичні, духовні цінності; вчаться поважати національну та світові культури; вивчають та досліджують навколишній світ; формують своє ставлення. Так, І. Газіна у своєму дослідженні зазначала, що саме українська народна музика та пісня, які є прості для усвідомлення, надзвичайно емоційно забарвлені й наповнені змістом, що відображає традиційну українську національну культуру, без сумніву є оптимальними чинниками виховного впливу на дітей дошкільного віку. Музика для них є природною атмосферою, що пробуджує творчу активність, розвиває художньо-естетичні здібності особистості, специфічно впливає на глибинні процеси внутрішнього світу дитини, становлення патріотичних почуттів і формування інтересу до українських національних цінностей, що, своєю чергою, є надійним фундаментом подальшого формування громадянина-патріота зі стійкою національною свідомістю та самосвідомістю [1, с.47].

Отже, музично-дидактичні ігри в освітньому процесі закладів дошкільної освіти сприяють ефективному музичному вихованню дітей та слугують найвагомим засобом виховання гуманістичної спрямованості особистості дитини дошкільного віку.

Джерела

1. Газіна І. О. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навчально-методичний посібник для студентів напряму підготовки «Дошкільна освіта», вихователів дошкільних навчальних закладів та батьків / І. О. Газіна. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2013. - 196 с.
2. Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика : учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведева, Л. Н. Комиссарова, Г. Р. Шашкина, О. Л. Сергеева ; под ред. Е. А. Медведевой. - М. : Издат. центр «Академия», 2002. - 224 с.
3. Пархоменко А.В. Особливості виховання гуманних почуттів у дітей дошкільного віку /А.В.Пархоменко // Наукові записки Ніженського державного університету ім. Миколи Гоголя. Сер. : Психолого-педагогічні науки. - 2015. - № 2. С.118-122.

УДК 784.9:612.2

Ковалюк Вероніка Михайлівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

ДИХАННЯ – НЕВІД'ЄМНА ФУНКЦІЯ В РОБОТІ НАД УДОСКОНАЛЕННЯМ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

Оволодіння належним співочим диханням, має фундаментальне значення серед вагомості інших компонентів співу. Для свідомого керування голосовим апаратом, кожен співак повинен знати його будову і роботу його складових, навчитися раціонально розвивати і тренувати свій голос. Також варто приділити окрему увагу диханню.

Дихання – це сукупність процесів, унаслідок яких відбувається поглинання організмом кисню і виділення з нього вуглекислого газу. Діяльність будь-якої клітини, тканини, органу пов'язана з витратою енергії. Зі встановлених співацькою практикою так званих "типів" дихання існує три: 1) нижньоребернодіафрагмове змішане або просто діафрагмове; 2) грудне або бічне; 3) верхньореберне або ключичне. Перший нижньореберно-діафрагмовий тип дихання серед практиків має більше прихильників. Мистецтво співочого дихання полягає не в наборі великої кількості повітря, та не в досягненні якомога більшої ємності легенів, а в умілому та поступовому витрачанні запасу повітря, тобто саме в правильному видиху.

Поруч з питанням про дихання при співі знаходиться питання, щодо опору звуку. Велика кількість педагогів-вокалістів вважають, що правильне співоче дихання повинне бути опертим, тобто мати опору. Та не завжди роз'яснення цього терміну однакове. Більшість, під «опертим» диханням розуміє вміння співака користуватися при інтонації звуку рівним пружним видихом, за допомогою добре натренованої дихальної мускулатури. З поняттям опертого дихання, вірніше видиху, завжди пов'язується так званий опертий звук голосу. Пам'ятаючи про опору звуку, не слід забувати про його упор, оскільки закон резонансу свідчить: «Для того, щоб розвинутися, звукова хвиля має упертися в тверде (голос-рупор) тіло». Таким рупором є надставна трубка і місце віддзеркалення (або відбиття) – верхнє тверде піднебіння» [2].

Практика показує, що спів на опертому диханні, надає голосу здатності литися компактно, з достатньою силою і «металевістю», з утворенням високої співацької форманти, окрім того довше зберігає звук голосу і робить його витривалішим. Дослідження Л.Б. Дмитрієва дають підставу зробити висновок, що опертий звук голосу є наслідком так званого акустичного опору – що більший тиск під зв'язками, то сильніший акустичний опір, за умови правильної координації роботи всіх

частин голосового апарату [1]. Право на життя має те, що раніше вважалось – співати на стані вдиху і на утриманому диханні, звук утримувати у високій позиції, це робило голос чистим, дзвінким, польотним та без дефектів. І якщо всі ці відносні новації допоможуть зберегти здобутки минулого і сприятимуть удосконалення сучасного співу, їх, звичайно, можна і треба прийняти до роботи зі співаками.

Органи дихального апарату включають трахею, бронхи, легені, групи м'язів-вдихачів (м'язи, що піднімають та розсувають ребра) та м'язів-вдихачів (група м'язів, що опускають ребра та м'язи черевного преса), діафрагму. Дихання складається з короткочасного вдиху, короткочасного спокою і більш тривалого видиху. З легенів повітря, що видихується, системою трубок потрапляє в загальну трубку – трахею, а потім у гортань. При звичайному видиху (коли голосова щілина відкрита) повітряний струмінь беззвучно проходить через гортань, рот і носоглотку виходить назовні, а при мові й співі (коли голосова щілина зімкнена) під натиском підзв'язкового тиску виносить у ротову порожнину звукові коливання, до яких спонукає центральна нервова система [3]. З'ясувавши, що таке дихання і як воно відбувається, можна переходити до співочого дихання.

Корпус співака має бути зібраним, але при тім вільним, не розслабленим, стояти слід прямо, не сутулитись і без напруги. Вдих відносно швидкий, спокійний, не метушливий, при цьому плечі здіймати не слід. За таких умов у співака виробляється найбільш зручний та сприятливий спосіб дихання. При вдиху повітря, проникаючи в легені, натискає на діафрагму і відповідно на нижні ребра, і розсовує їх: такий вдих має назву нижньореберно-діафрагмовим або грудо-діафрагмовим. М'язи, що сприяють вдиху та видиху взаємодіють між собою. Видих при співі повинен бути повільним, рівномірним і значно довшим, ніж вдих, але слід завжди контролювати дихання й стежити, щоб повітря в легенях не було використане до кінця. Можна пригадати поради деяких майстрів

співу, згідно з якими слід робити вдих, немовби відчуваючи ніжний запах квітки, а видих таким, щоб полум'я свічки, піднесене до рота, не коливалося. Щоб навчитися економно використовувати дихання при співі, потрібно ретельно займатися вправами, що тренують видих. У роботі над звуком і диханням важливо стежити за «під'їздами» до звуку, які зустрічаються у співі, і які є наслідком недбалості та поганого смаку при звуковеденні.

Дихання є енергетичним фактором, від якого залежить сила звуку, тривалість та тембральне забарвлення. Навіть за наявності чудових голосових даних співак не зможе виявити всіх своїх можливостей, якщо не володітиме співочим диханням.

Джерела

1. Дмитриев Л. Б. Гласные в пении / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики: Вып. 1. – М.: Госмузиздат, 1962. – С. 77–130.
2. Староскольцев К. П. Постановка голоса / К.П. Староскольцев. – Симферополь: Доля, 2003.
3. Юсон Р. Певческий голос / Р. Юсон. – М.: Музыка, 1974.

УДК 37.036

Коханська Катерина Василівна,
Ракошинська дитяча школа мистецтв,
м. Ракошино, Україна

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ В МУЗИЧНО-НАВЧАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

У зв'язку з неоднаковим рівнем підготовки студентів, які закінчили різні навчальні заклади і різноманітним їх індивідуальним особливостям, виникає необхідність виявлення чітко диференційованих і різноманітних, таких, що відповідають специфіці професійної підготовки майбутнього

педагога-інструменталіста, методів навчання студентів на основі диференційованого підходу.

Розвиток людської здатності до осягнення і розуміння мистецьких явищ є необхідною умовою збагачення художньої культури суспільства та удосконалення початкової мистецької освіти.

«Зростання суспільно-виховної дії мистецтва передбачає передусім підготовку до його цілісного сприйняття, яке створює належні умови для глибокого розуміння художніх цінностей», – зазначає О. Рудницька [3, с.53].

Оскільки результатом взаємодії людини з оточуючим світом виступають образи свідомості як продукти активного психічного відображення дійсності, важливим є визначення сутності природи предметно-чуттєвих уявлень реальності та керівництва ними у процесі пізнавальної діяльності.

Основу створення образу складає синергетична дія різних психічних механізмів, що включають раціональні, емоційно-чуттєві, творчі та інші компоненти. Окремим, специфічним, властивим лише мистецтву різновидом культурної свідомості виступає художній образ, як основний виразник емоційного та предметно-знакового смислу мистецтва.

Музика займає особливе місце серед виконавських мистецтв, що затвердили у європейській культурі субстанцію художнього твору як специфічного втілення духовно значущого, емоційно-образного змісту у формах, що забезпечують його адекватне сприйняття людьми [4, с.3].

Розуміння образного змісту музики є однією з фундаментальних теоретичних і прикладних педагогічних проблем, від розв'язання якої залежить удосконалення навчання учнів в мистецькому закладі.

Адже, здатність до повноцінного сприйняття художньо-образного змісту музики лежить в основі розвитку музичних якостей учня (інтелекту, емоційної культури, музичного слуху тощо), його творчих здібностей.

Вивчення сутності процесів художньо-образного сприйняття певним чином оновило теорію художнього пізнання та зумовило орієнтацію початкової мистецької освіти на формування ознак адекватності (вихованості) та неповторної індивідуальності у суб'єктів навчання, яким відповідають досвід художньо-естетичного спілкування, вміння аналізувати та інтерпретувати явища мистецтва.

Здатність здобувачів освіти мистецьких шкіл до творчо-асоціативного мислення, розвиненість уяви, фантазії, інтуїції лежать в основі формування оригінальних образних уявлень, визначення яскравих художніх аналогій, порівнянь.

Педагогічна наука і практика все частіше звертаються до музичного мистецтва, підкреслюючи його виховну, дидактичну, гносеологічну та аксіологічну функції. Реалізація вказаних функцій відбувається за рахунок здатності музичного мистецтва перетворювати особистість, охоплюючи всю її структуру: свідоме і безсвідоме, емоції, цінності, мотиви й установки. Такі можливості музичного мистецтва пов'язані з особливостями сприйняття художнього образу, який являє собою сутність будь-якого музичного твору. Через художній образ відбувається трансляція цінностей культури у свідомість читача, глядача, слухача. Саме тому особливості художнього образу необхідно цілеспрямовано використовувати в цілях духовного виховання молоді.

Так, розглядаючи генезис і природу художнього образу, вчені (керівник авторського колективу Т. Левчук) зазначають, що його називають «клітиною» мистецтва, природу якого людина пізнає саме шляхом осягнення художнього образу. Це поняття має відношення до творчого процесу, починаючи від образно-сміслового задуму і завершуючи втіленням його в опрідметнених знакових структурах, а також репродукуванням під час сприйняття мистецтва. До речі, як особливий тип духовної діяльності виділяють художню діяльність, що

розуміється вченими як практично-духовна активність людини в процесі створення, відтворення і сприйняття творів мистецтва [2].

Аналіз наукової літератури дозволяє стверджувати, що художній образ – стрижневе поняття естетичної теорії, сутнісна основа мистецтва, специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприймані матеріальні форми засобами художньої мови. Художній образ є синтезом здатності свідомості осмислювати реальність, виявляючи в її плінності закономірне, надавати йому життєвої повноти в образах уяви та, утримуючи у пам'яті, переводити ці образи в матеріал того чи іншого виду мистецтва, тобто матеріалізувати образи в мові поезії, живопису, музики, театру тощо. Художній образ як духовна цілісність репрезентує цілісність ідеального буття духу в його повноті та виразній життєвості, поєднуючи в собі ідею і матерію життєвості, об'єктивне й суб'єктивне, ідеальне та реальне, що й утворює його виразну переконливість.

Художній образ музичного твору – це інтегративне відображення авторського задуму музичного твору крізь призму індивідуальності виконавця, його суб'єктивного бачення і відчуття дійсності, для втілення якого використовують різноманітні засоби музичної виразності. Як зазначається в естетиці, художнє мислення – це вид інтелектуальної діяльності, спрямованої на створення і сприйняття творів мистецтва, особливий різновид мислення людини, що відрізняється за характером протікання, кінцевими цілями, соціальними функціями і способами включення у суспільну практику.

Художнє мислення розглядають як невід'ємний компонент художньої діяльності, спрямованої на творче осмислення й узагальнення дійсності. Продуктивною основою художнього мислення є емоційна активність свідомості художника, поєднана з оперативністю розвиненого естетичного відчуття, антиципацією (передбаченням). Емоції впливають на весь процес художньої творчості: вибір об'єктів, їх естетичне осмислення, пошук істини.

Коли розум виявляється недостатньо інформованим, художник вдається до емоційно-інтуїтивної оцінки, покладається на своє естетичне чуття. На основі художнього мислення створюється ідея, концепція твору, здійснюється вибір виразних засобів [1].

Джерела

1. Эстетика: Словарь / Под общей ред. А.А.Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
2. Левчук Л.Т. Естетика: Підручник / Л.Т.Левчук, Д.Ю.Кучерюк, В.І.Панченко. –К.: Вища школа, 2000. –400 с.
3. Рудницька О.П. Музыка і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – К.: ІЗМН, 1998. – 248 с.
4. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб.пособие для студ.пед. ин-тов по спец. 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

УДК 378.015.31:159.955:78.071.2(043.2)

Коцан Олеся Михайлівна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна
Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.С.Задора
м. Ужгород, Україна

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

В умовах радикальних змін ментального плану сучасного суспільства, передусім молоді, спричинених глобалізацією інформаційних процесів, виникнення ризиків втрати творчої культурно-генеруючої здатності цілих поколінь внаслідок споживання гігантських об'ємів інформації без підключення уваги, рефлексії та осмислення, стрижневим завданням реформування змісту вітчизняної музичної освіти є забезпечення можливостей та умов для розвитку гармонійної особистості майбутнього музиканта-педагога як носія і творця музичних культурних

цінностей. Практична реалізація цього завдання детермінує в музичній фортепіанній педагогіці пошук методів і способів навчання та виховання сучасних студентів-піаністів, скерованих на осмислення художнього сенсу виконавської діяльності, розвиток критичного мислення, здатності до узагальнення, уміння знаходити приховані смисли .

Для формування цілісної картини світосприйняття і здатності до художньо-комунікативної інтерпретації і виконавсько-педагогічної «ретрансляції» музичних культурних цінностей у студентів-піаністів в процесі фахової підготовки особливо актуальним є розвиток художньо-інтерпретаційного мислення як специфічного виду музичного мислення та психологічної складової художнього мислення.

Художня інтерпретація на думку багатьох науковців відрізняється цілісністю активного самовиявлення, особистісно-індивідуального ставлення до твору мистецтва та його автора. Фортепіанна виконавська інтерпретація народжується в процесі взаємодії інтерпретатора з твором мистецтва, який сам собою вже є результатом художньої творчої діяльності композитора, художньо-смісловим утворенням, яке відображає певну світоглядну концепцію, спосіб мислення. Досліджуючи типологію інтерпретаційного мислення у фортепіанному виконавстві, О. Потоцька наголошує, що інтерпретаційне мислення є найвищим проявом художньо-естетичного аспекту музичного мислення, пов'язаним, у першу чергу, з відтворенням художнього світосприйняття [3, с.108]. Інтерпретаційне мислення спрямоване на донесення до слухача авторського задуму, «розкодованого» в процесі інтерпретації виконавцем.

Композиторський задум втілюється за допомогою цілісної системи звукових інтонацій, пов'язаних ладо-гармонічними, метроритмічними , динамічними, драматургічними, смисловими зв'язками, яка являє собою музичний образ твору. М. Арановський наголошує, що композитор трансформує художню ідею в музичну, а інтерпретатор – музичну ідею в художню [1]. Зважаючи на думку В. Соловйова про те, що музичний

образ створюється, формується в уяві композитора як результат складної психічної, творчої і технологічної діяльності [4], можемо припустити, що процес інтерпретації, «розкодування» музичного образу може розглядатись як результат аналогічних діяльнісних процесів в уяві виконавця зі зворотнім вектором спрямування.

Відтак для здійснення процесу виконавської трансформації композиторського задуму виконавець на основі художньо-образного, інтонаційного, поліфонічно-гармонічного, стильового аналізу музичного образу формує інтерпретаційний задум. Наступним етапом є створення інтерпретаційного плану з осмисленням драматургії твору в її динамічному і часовому вирішенні. Інтерпретаційний план об'єднує в цілісність окремі риси музичного образу, виявляє систему смислових зв'язків, логіку побудови, композиційний центр .

Ефективність реалізації інтерпретаційного плану в музичному матеріалі залежить від ясності усвідомлення інтерпретаційного задуму, глибини осмислення специфічного «інтонаційно-смислового ключа» авторського стилю композитора. Інтерпретаційний досвід є основоположним для оволодіння інтонаційно-смисловими стилевими ключами та розвитком художньо-інтерпретаційного мислення.

Отже підсумовуючи, стверджуємо, що художньо-інтерпретаційне мислення відіграє важливу роль у розкритті смислового потенціалу музично-культурних цінностей, стимулює інтелектуальну та емоційну сфери особистості, розширення її когнітивних можливостей, сприяє збереженню цілісності світосприйняття. Вирішення проблем розвитку художньо-інтерпретаційного мислення в процесі фахової підготовки піаністів відповідає потребам сучасного музично-освітнього процесу.

Ленд'єл-Сяркевич Антоніна Антоніївна,
Пуйова Валентина Іванівна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

КЛАСИФІКАЦІЯ МЕТОДІВ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ НА ОСНОВІ ДИФЕРЕНЦІЙОВАНОГО ПІДХОДУ

У зв'язку з неоднаковим рівнем підготовки студентів, які закінчили різні навчальні заклади і різноманіттям їх індивідуальних особливостей, виникає необхідність виявлення чітко диференційованих і різноманітних, таких, що відповідають специфіці професійної підготовки майбутнього педагога-інструменталіста, методів навчання студентів на основі диференційованого підходу.

Сучасна фортепіанна педагогіка відрізняється різноманіттям педагогічних засобів, серед яких знайшли застосування як загальнопедагогічні методи, так і методи, зміст яких зумовлено специфікою процесу навчання гри на інструменті. Щодо класифікації методів фортепіанного навчання так само, як і в загальній педагогіці, існує кілька точок зору, представлених в роботах О. Алексєєва, Б. Кременштейн, С. Савшінського та ін. Крім даних авторів, ряд дослідників вивчали системи викладання фортепіано видатних педагогів-піаністів, і представлений аналіз методів навчання, які використовувалися ними.

Так, у педагогічній системі Г. Нейгауза [2] виділяє наступні методи:

- ілюстративні (виконавчий показ);
- пояснення (пояснення);
- пошукові (бесіди про широке коло явищ мистецтва; самостійний пошук виконавських прийомів; підбір репертуару, за ступенем складності орієнтованого на зону найближчого розвитку);

- проблемні (встановлення асоціативних зв'язків між досліджуваним твором, і широким колом явищ мистецтва, самостійний пошук прийомів втілення залежно від конкретної художньої мети);

- творчі (формування художнього образу).

При цьому дослідник підкреслює, що в педагогічній системі великого майстра «найбільшу питому вагу мали методи, спрямовані на підвищення самостійності мислення учня ... методи проблемного навчання» [2, с. 10].

Інший видатний педагог-музикант – С. Савшінський у своїй книзі «Піаніст і його робота» [3] дещо інакше класифікує методи фортепіанної педагогіки і виділяє три методи викладання, які є, на його думку, основними. А саме:

- метод імітації;
- метод емоційно-вольової дії;
- інтелектуальний.

Автор вказує, що метод імітації застосовується педагогами переважно з учнями початківцями або, коли не можна використовувати словесні пояснення. Використовуючи цей метод, підкреслює С. Савшінський, педагог повинен знати, що студенти переймають лише зовнішню сторону, не вникаючи в його суть.

Метод емоційно-вольової дії автор називає - «диригентським» методом, маючи на увазі жести, тактування, наспів, а також музичні ілюстрації (показ), порівняння, асоціації. Диригування, жестикуляція, міміка вчителя допомагають студентові знайти виразний темп, ритм та інші характерні риси музичного образу твору. Застосовуючи цей метод, педагог прагне впливати на емоційність студента, його фантазію. Автор застерігає від надмірного захоплення методом емоційно-вольової дії, оскільки це може привести до розвитку пасивності учня. Даний прийом, на думку С. Савшінського, можливий в тих випадках, коли у студента достатньо розвинені виконавський апарат і інтелект.

Третій метод – інтелектуальний. Він звернений до мислення учня і активно розвиває його самостійність. При цьому С. Савшінський зазначає, що зайва раціоналізація в роботі також може виявитися шкідливою. На наш погляд, очевидним є збіг суті методів імітації та інтелектуальної дії з методами педагогічного показу і пояснень.

Відомий дослідник теорії та методики фортепіанного виконання О. Алексєєв [1], також аналізуючи вже згадувані методи роботи з учнями (такі, як програвання творів, словесні пояснення, емоційний вплив за допомогою диригування), додає до них метод оцінки (який належить до групи методів педагогічного контролю за виконанням учня з подальшою його оцінкою).

Такі основні методи фортепіанної педагогіки, які виділяються видатними викладачами-піаністами і методистами. В аспекті проблеми нашого дослідження ми розглядаємо такі методи спеціальної фортепіанної підготовки майбутнього викладача – піаніста:

- ілюстративно-пояснювальні методи (педагогічного показу і словесних пояснень);
- проблемно-пошукові та творчі методи;
- методи стимулювання, педагогічного контролю і оцінки.

При цьому в першу групу ми включаємо традиційні, універсальні педагогічні методи, які є невід'ємною складовою фортепіанної педагогіки; в другу і третю - методи, застосування яких, на наш погляд, збагачує процес навчання і найповніше відповідає завданням диференційованого підходу.

Як уже згадувалося, основними в фортепіанній педагогіці є методи педагогічного показу і словесних пояснень (методи ілюстративно-пояснювального характеру). На думку видатних педагогів-піаністів, саме їх застосування сприяє оптимальному розумінню студентом художньо-образної концепції твору та її адекватному вираженню у виконанні: високопрофесійний показ педагога на уроці робить сильний емоційний

вплив на студента, використання методу словесних пояснень відкриває широкі можливості для збагачення знань студента в розумінні стилю, епохи, музичної мови композитора, засобів музичної виразності, емоційно-художньої структури твору тощо.

Таким чином, дані методи носять універсальний характер і можуть надавати комплексний емоційний та інтелектуальний вплив на студента. Вони служать вирішенню основних педагогічних завдань в роботі над музичним образом, оскільки дозволяють «донести» до студента не тільки так званій «зміст» творів, а й дати докладний аналіз форми, структури в цілому і в деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фактури тощо.

Джерела

1. Алексеев А.Д. 3 історії фортепіанної педагогіки. Хрестоматія. Київ, 1974. – 165 с.
2. Нейгауз Г.Г. Про мистецтво фортепіанної гри: Записки педагога. М.: Музика, 1988. – 240 с.
3. Савшинський С.И. Пианист и его работа. Учебное пособие., М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.

УДК [001.891.3:78:008]:378:373.2.011.3-051

**Мариніч Вікторія Михайлівна,
Качур Мирослава Михайлівна,**
Мукачівський державний університет,
м.Мукачево, Україна

ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ФЕНОМЕНУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ЗАКЛАДІВ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Основне призначення культури – зберігати, відтворювати і збагачувати духовний досвід людства, передаючи його від покоління до покоління. Однією із найважливіших функцій педагогічної діяльності є передача підростаючому поколінню накопиченого людством досвіду і способів його засвоєння, створення і самовизначення особистості в

культури, в зв'язку з чим вихователі закладів дошкільної є носіями культури, провідниками дитини в світ культури.

Зміст педагогічної діяльності, на думку С.Козлової та Т.Куликової, пред'являє до майбутнього вихователя ряд специфічних вимог, що примушують розвивати певні особистісні якості як професійно значущі й обов'язкові. Ці якості, реалізуючись в діяльності вихователя і забезпечуючи її успішність, набувають специфічного професійного забарвлення. З одного боку, вони потрібні для реалізації функцій педагога, а з другого - реалізація функцій тренує і розвиває професійно необхідні якості. Такими автори виділяють: професійну спрямованість, педагогічний такт, педагогічну зіркість, педагогічний оптимізм, культуру професійного спілкування, педагогічну рефлексію [1, с.93]. До цього переліку вважаємо за доцільне додати музичну культуру, яка представляє собою складне явище, що об'єднує знання про музику (музичні жанри, форми, засоби музичної виразності, про композиторів, виконавців, історію створення музичних творів тощо.).

Здійснивши аналіз наукових праць з проблеми дослідження, музичну культуру майбутніх вихователів закладів дошкільної освіти визначаємо як особистісну якість, яка формується в музичній діяльності, спирається на розвиток емоційної чуйності до музики, музичне мислення і уяву, усі компоненти музично - естетичної свідомості (почуття, потреби, інтереси, смаки, ідеали) та виявляється у ціннісному ставленні до музики й у професійно - музичній компетентності (наявності досвіду сприйняття музики, музичних знань і умінь застосування їх в роботі з дітьми).

Погоджуємося з М. Чернявською, що дуже важливо, щоб процес формування в майбутніх вихователів музичної культури та освіти будувався на науковій основі, проводився за відповідною програмою, яка враховує сучасний рівень розвитку різноманітних видів мистецтва, дотримуючись принципів поступовості, послідовності ускладнення вимог, диференційованого підходу до знань та вмінь [3].

Актуальними для нашого дослідження є критерії оцінки рівня розвитку музичної культури майбутніх вихователів, розроблені О.Петровою у процесі дослідження проблеми формування музичної культури у майбутніх вихователів закладів дошкільної освіти. Перша група критеріїв виявляла спільні знання про музику (поняття музичного стилю, жанру, форми, знання про композиторів різних епох, про музичні інструменти).

Друга група критеріїв характеризувала ціннісне ставлення до музики, що визначається сталим музичним інтересом, здатністю адекватного сприйняття твору і його аргументованого аналізу.

Третя група критеріїв визначала рівень професійно-методичних знань та умінь, необхідних для застосування вивченого репертуару в роботі з дітьми [2, с.10]. У свою чергу зазначимо, що розвиток музичної культури майбутніх вихователів закладів дошкільної освіти буде ефективним за умови розвитку їхньої професійної компетентності у царині музичного виховання дітей дошкільного віку.

Джерела

1. Козлова С. А. Дошкольная педагогика: учебник для студ. сред. проф. учеб. заведений / С. А. Козлова, Т. А. Куликова. - 10-е изд. - М. : Издательский центр - Академия, 2009. – 416 с.
2. Петрова Е. В. Формирование музыкальной культуры у будущих воспитателей дошкольных образовательных учреждений в педагогическом вузе : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. пед. наук : спец 13.00.07 - Теория и методика дошкольного образования / Е. В. Петрова. - Москва, 2003. – 16 с.
3. Чернявська М. В. Музична підготовка вихователя дошкільного закладу як компонент його професійної майстерності [Електронний ресурс] / М. В. Чернявська. – Режим доступу: nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/fahovi%20vudannia/2009/.

**Мурафа Володимир Дмитрович,
Пасічняк Лілія Михайлівна,**
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна

ФОРМИ, ВИДИ, ПРИЙОМИ ТА СПОСОБИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ З ПРЕДМЕТА «ФАХ» (БАЯН, АКОРДЕОН) У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Навчальний предмет «Фах» (баян, акордеон) у вищій школі включає як індивідуальні заняття в аудиторії, так і самостійну домашню роботу студента. Навчити студента постійно, регулярно вчитися, привити йому любов до праці за інструментом є дуже важливими завданнями викладача в організації самостійної роботи вихованця. Першим кроком до успіху є особистий приклад наставника до систематичної працездатності (редагування, рецензування), розширення своїх знань (участь в конференціях, семінарах), обміну досвідом (організація відкритих уроків, лекцій), підвищення рівня виконавської та педагогічної майстерності (активна виконавська творчість, творче переосмислення методики викладання), глибокої потреби багато працювати (здатність до постійного удосконалення).

Основними *формами* організації самостійної роботи студента з навчального предмета «Фах» (баян, акордеон) у вищій школі є позааудиторне, аудиторне та творче виконання індивідуальних завдань.

Для успішної організації самостійної роботи потрібно враховувати методи індивідуальної педагогіки, що сприяють розвитку творчої індивідуальності студента. Різноманітність форм може бути реалізована у таких *видах* робіт: удосконалення технічної майстерності (гра вправ, гам, етюдів); читка нот з листа; виховання культури звукоутворення; виконання різноманітного репертуару (для ознайомлення, повторення, мелодії з акомпанементом фортепіано, акомпанемент); відвідування концертів,

виступів видатних представників баянно-акордеонного мистецтва, прослуховування записів, перегляд музичних лекцій на цифрових носіях.

Творче виконання індивідуальних завдань, як одна із форм самостійної роботи, є важливим фактором активізації навчальної діяльності студента. Доцільність вибору цих завдань має підпорядковуватися змісту і меті індивідуального навчання та виховання на заняттях з фаху (баян, акордеон). Серед найбільш поширених завдань щодо організації самостійної роботи студента слід виокремити наступні: розбір нових творів (відповідальне відношення до авторського тексту, точне перекладення італійських термінів, усвідомлення змісту); завдання з визначення аплікатури, штрихів, зміни напрямків руху міха, динаміки; доведення твору до концертного виконання; програвання усієї програми перед контрольним заліком, екзаменом або концертом; читання з листа нескладних творів, ансамблевих та оркестрових партій; підбір на слух знайомих мелодій з акордами T (тонічної), S (субдомінантової), D (домінантової) груп [1, с. 9].

У відповідності до представлених видів самостійної роботи студента, доцільно застосовувати та поєднувати різноманітні **прийоми** роботи:

- *спрощене виконання* (повільний темп, гра невеликих фрагментів кожною рукою окремо, в поліфонії – окремих голосів);
- *ускладнене виконання* (багаторазове повторення технічних вправ, гам, фрагментів етюдів, творів, пасажів, більш швидкий темп, транспонування);
- *варіантне виконання* (застосування різноманітних варіантів виконання одного і того ж фрагмента: зміни артикуляції, динаміки, ритму, фактури (об'єднання гармонічних пасажів в акорди, і навпаки, перетворення акордів в арпеджіо), штрихів, зміщення акцентів);
- *заняття без інструмента* (детальний аналіз структури твору, особливостей ладу, розміру, мелодики, гармонії, фактури) [3].

У роботі зі студентом в аудиторії потрібно використовувати різноманітні **способи** застосування вищеперелічених прийомів. Зокрема,

приділяти велику увагу деталізації аналізу твору та його фрагментів, що сприятиме чіткому усвідомленню з боку виконавця своїх дій і їх подальшого використання у самостійній домашній роботі під час вирішення аналогічних завдань. Необхідно залучати студентів старших курсів у творчий процес шляхом їх запрошення на заняття до молодших курсів чи однокурсників. Таким чином, виявляється для них можливість попрацювати, наприклад, над твором, який вони виконували раніше, з обов'язковим обговоренням результатів роботи в кінці заняття.

Обов'язковою умовою усвідомленого і зрозумілого студентом виконання музичного твору під час заняття є прагнення викладача до найбільш повної реалізації поставлених завдань і досягнення мети – відтворення художнього змісту виконуваної музики.

Генріх Нейгауз зауважив: «Той, хто тільки переживає мистецтво емоційно, залишиться назавжди тільки аматором; якщо тільки роздумує про нього, стане дослідником-музикознавцем; виконавцеві необхідний синтез тези і антитези, живого сприйняття і осмислення» [2, с. 197]. Організація самостійної роботи студента з навчального предмета «фах» та її ефективність у значній мірі залежать від органічного взаємозв'язку всіх вищеперелічених форм, видів, прийомів та способів. Процес самостійної роботи студента над музичним твором повинен стати лабораторією професійного самовиховання музиканта, формування його виконавської майстерності.

Джерела

1. Методичні основи організації самостійної роботи студентів у класі баяна, акордеона / Уклад. Бегун-Трачук Л.О. Мукачево: МДУ, 2017. 26 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 3-е. Москва: Музыка, 1967. 310 с.
3. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2001. С. 95-113.

**Мусієць Леся Володимирівна,
Шляхта Надія Василівна,**
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна

МУЗИЧНО-РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ В НУШ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОТВОРЧИХ ПОГЛЯДІВ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Навчальний предмет «Фах» (баян, акордеон) у вищій школі включає як індивідуальні заняття в аудиторії, так і самостійну домашню роботу студента. Навчити студента постійно, регулярно вчитися, привити йому любов до праці за інструментом є дуже важливими завданнями викладача в організації самостійної роботи вихованця. Першим кроком до успіху є особистий приклад наставника до систематичної працездатності (редагування, рецензування), розширення своїх знань (участь в конференціях, семінарах), обміну досвідом (організація відкритих уроків, лекцій), підвищення рівня виконавської та педагогічної майстерності (активна виконавська творчість, творче переосмислення методики викладання), глибокої потреби багато працювати (здатність до постійного удосконалення).

Метою загальної музичної освіти в НУШ є особистісний розвиток учня і збагачення його емоційного, естетичного досвіду під час сприймання та інтерпретації творів музичного мистецтва і музично-практичної діяльності а також формування ціннісних орієнтацій потреби в творчій самореалізації та духовно-естетичного самовдосконалення (2.1). Необхідно зробити музичне мистецтво постійною потребою дитини, об'єктом її захоплення, інтересу. Суть концепції музичного виховання школярів на основі української національної культури полягає у ставленні до музичного фольклору як невід'ємної частини духовного життя народу; у визначенні провідної ролі фольклору в музичному навчанні і вихованні

дітей; у зверненні до народної музичної творчості крізь призму життєвих зв'язків з духовним, матеріальним та практичним світом людини; у розгляді українського музичного фольклору в діалектичній єдності з фольклором інших народів; у вивченні професійної музики крізь призму її фольклорних джерел; у розкритті естетичного змісту народної музики на основі осягнення школярами суті й особливостей музичного мистецтва.

Розвиток музично-ритмічного почуття школярів включає організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної виразності ритму як елемента музичної мови тощо. Ритмічна діяльність збагачує сприйняття дитини, сприяє розвитку музичності, впливає на формування різноманітних психічних функцій. Радість, яку отримують діти завдяки ритмічним вправам, іграм, танцям, руханкам добре впливає на їх загальний розвиток. Отже, значення ритмічної діяльності виходить далеко за межі тільки музичного та естетичного виховання. Система музично-ритмічного виховання включає спеціальні вправи, до яких входять найрізноманітніші рухи - крокування, біг, стрибки, танцювальні й пластичні рухи, що знаходяться в безпосередньому зв'язку з музикою, її темпом, ритмічним рисунком, фразуванням, динамікою.

В українській музичній педагогіці реалізується концепція музичного виховання на основі української національної культури. Чимало видатних українських педагогів збагатили виховний процес музичними іграми, танцями фольклорного походження. Важливу роль виховному потенціалу пісенно-ігрових форм відводили В.Верховинець, Ф.Колесса, О.Суховерська, Г.Терлецький та інші.

Педагогічна спадщина Василя Миколайовича Верховинця являє собою глибоко національне за своєю сутністю і виховне за змістом явище. У наукових працях «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», репертуарно-методичному посібнику «Весняночка» педагог обґрунтував значення фольклорного матеріалу як засобу формування

національної культури молоді, розробив теоретичні засади розвитку і методик опанування українського народного танцю, інноваційний напрям комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва у виховному процесі, заснував нові синтетичні жанрові форми: рухливу музичну гру, театралізовану пісню. Важливого значення В.М. Верховинець надавав ритмічному виконанню рухливих музичних ігор. Рухливу музичну гру педагог використовує як ефективний засіб всебічного розвитку дитини: фізичного, морального, інтелектуального. Він вважав, що педагогічну цінність мають лише ритмічно проведені ігри, які об'єднують дітей і переростають у спільну творчу працю.

Керівник етнографічної школи ритмічної гімнастики у Львові Оксана Суховерська свою працю «Рухові забави й гри з мельодіями й примівками» формувала на матеріалі національних рухливих ігор, танцю та співів. Ігрові форми, обрані авторкою опираються на національні різновиди дитячого музичного фольклору, поєднують тренінг інтонування та ритміки в ансамблевому виконанні.

Збірку танців і ритмічних забав для дітей «Молоданчик» створила відома танцівниця і хореограф Олена Гердан-Заклинська. А композитор Михайло Гайворонський видав «Збірник українських народних пісень для молоді», де представив групу хороводних пісень для дитячих ігор зі співами. Ігрова природа народної танцювальної обрядовості знайшла своє відображення у збірнику «Ягілки» Олександра Бариляка – відомого фольклориста, збирача українських етнографічних пам'яток. Він упорядкував збірку хороводних пісень, веснянок (гаївок, ягілок), до якої увійшли описи весняних забав, історія гаївок, подаються пісні, ноти й навіть поради з вишивання одягу.

У галузі музично-естетичного виховання особистості, його методів і форм українським народом накопичено чималий досвід. Відомі українські композитори своєю діяльністю визначали і стверджували основну мету

музично-естетичного виховання українського народу у контексті розвитку та поширення української національної культури. Педагогічні і музично-просвітницькі проблеми, які були в центрі уваги відомих композиторів і фольклористів ХХ століття є актуальними і в нинішній час, потребують подальшого дослідження.

УДК 78.03(043.2)

**Новікова Світлана Леонідівна,
Ніжегородцева Тамара Всеволодівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна**

СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Проблема стильового підходу в усвідомленні явищ музичного мистецтва не нова у музичній педагогіці. Ідея пізнання сутності музичних явищ крізь призму феномену стилю ґрунтується на теоріях родоначальників стилезнавства (Б. Асаф'єв, М. Михайлов, Б. Яворський), котрі визначають стиль як вияв специфіки музичного мислення, а вивчення принципів організації творчого мислення композитора вважають ключем до осягнення змісту музичного твору.

Усвідомлення необхідності пізнання стильового підходу розглядаються у роботах О. Катрич, В. Москаленка, О. Сокола. В них підкреслюється взаємозв'язок композиторського та виконавського стилю, наголошується на значущості виконавської діяльності як способу об'єктивації музичного стилю.

Природа стилю, як стійкої цілісної системи елементів (стильових ознак), визначається їхньою сутністю, функцією та характером взаємозв'язків. Тому важливим завданням є з'ясування стильових ознак як реальних, конкретних елементів стилю, що сприяють усвідомленню явищ музичного мистецтва.

Стильові ознаки – це музично-виразні засоби, які конкретизовані у контексті певної стильової системи. Поняття стильових ознак пов'язане з уявленням про стиль як цілісною стійкою системою з чіткою структурою.

До ознак історико-стильових слід віднести, в першу чергу, систему організації музично-звукового матеріалу, що виникала впродовж багатовікового історичного розвитку музичного мистецтва. Зокрема, від первісних доладових періодів, через системи, засновані на ладовому тяжінні, зокрема мажоромінорі, і аж до систем, що заперечують ладовий принцип тяжіння та використовують принципи додекафонії, атональності, тощо. Виникнення нової системи не означає повної відміни колишньої. Остання або продовжувала співіснувати разом з новою, або взагалі не зникала, співіснуючи не тільки паралельно, але й розвиваючись.

Другою глибинною ознакою слід вважати побудову або фактуру, яка вважається показником цілого епохально-стильового нашарування. Це принцип викладу музично-звукового матеріалу у вертикальній проекції. Вона охоплює і монодію, і різні історично існуючі форми багатоголосся – лінійне, підголоскове, імітаційне, гомофонно-гармонічне, поліфонічне.

Третьою, широкою і загальною ознакою виступають принципи розвитку музичного матеріалу, що включають у себе закономірності його формоутворення. Вони передбачають собою комплекс прийомів, за допомогою яких здійснюється розгортання музики в горизонтальній проекції, тобто у часі. Ця ознака також передбачає значне різномаяїття її проявів, розпочинаючи від точної або варіювальної повторності початкового висотно-ритмічного тематичного ядра аж до утворення складних композиційних схем. Особливе місце серед таких стильових ознак займає мелодико-тематичний елемент. Він є складним комплексним засобом, котрий об'єднує у собі ритмічний, ладовий та формоутворюючий чинники. Цей стильовий елемент передбачає взаємозв'язок зазначених компонентів і характер вираження кожного з них окремо.

Важливе місце у визначенні стильових ознак займає ритмічне начало, беззаперечне значення якого виявляється у якості стильових ознак індивідуального стилю. У певних стильових системах деяких сучасних авторів ритмічне начало відіграє виключно провідну роль, іноді навіть виступаючи як основна загальна стильова ознака.

Говорячи про ритм, необхідно згадати і про значення метру, котре теж утворює собою особливу самостійну стильову ознаку. Метр тут розглядається як чисто музична закономірність. Він виник на пізнішій історичній стадії і знайшов своє первинне вираження в XIII-XIV століття.

До відносно підпорядкованих ознак потрібно віднести артикуляцію, динаміку і тембр. Останні дві ознаки тісно пов'язані між собою, перш за все, фізичними й акустичними передумовами. Саме через тембр–регістр–динаміку здійснюється реалізація звучання музичного твору.

У числі стильових ознак необхідно назвати також і категорію жанру. Під трактуванням жанру М. Михайлов розуміє «типове втілення... розділів форми твору, котрі підпорядковані традиціям, які склалися історично у цьому жанрі, і знайшли своє відображення як в стилях групових, так і в індивідуальних» [3].

До стильових ознак належать також і типові закономірності «зачинів» та завершень, кадансових формул музичних творів. Їхня природа виконує одночасно як інтонаційно-семантичну, так і психологічну функцію у плані установки слухача на сприйняття. Виконуючи так звану комунікативну функцію, названі прийоми досить різноманітні не тільки в окремих стилях, але і у творчості певного композитора.

Таким чином, умовне виділення стильових ознак як конкретних елементів стилю, котрі утворюють собою чітку структуру і знаходяться у функціональній взаємодії, відкриває можливість цілеспрямованого педагогічного керування процесом усвідомленого пізнання студентами явищ музичного мистецтва та ціннісного підходу до їхнього осмисленого сприймання.

Джерела

1. Борев Ю. Эстетика / Ю.Борев // – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
2. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект
3. / В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30-39.
4. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке / М. Михайлов // – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. Заведений / Е. Назайкинский // – М: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС 2003. – 248 С.

УДК 373.2.011.3-051:78:005.336.2

**Онисько Тетяна Михайлівна,
Качур Мирослава Михайлівна,
Мукачівський державний університет,
м.Мукачево, Україна**

МУЗИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИХОВАТЕЛЯ ЗАКЛАДУ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ: ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ

Основне призначення культури – зберігати, відтворювати і збагачувати духовний досвід людства, передаючи його від покоління до покоління. Однією із найважливіших функцій педагогічної діяльності є передача підростаючому поколінню накопиченого людством досвіду і способів його засвоєння, створення і самовизначення особистості в культурі, в зв'язку з чим вихователі закладів дошкільної є носіями культури, провідниками дитини в світ культури.

Професійна компетентність є предметом дослідження багатьох науковців, оскільки забезпечує ефективний результат здійснюваної діяльності. Зокрема, проблемам формування професійної компетентності майбутнього вихователя закладу дошкільної освіти (далі - ЗДО) присвячені праці Г.Беленької, А.Богущ, Н.Гавриш, Л.Зданевич, Л.Пісоцької та ін. Музично-педагогічна підготовка фахівців дошкільної освіти в умовах навчання у закладах вищої освіти є предметом дослідження О. Белікової, А.Желан, Р. Савченко, Т. Танько, М.Чернявської та ін.

Професійна компетентність вихователя ЗДО у музичному вихованні дошкільників трактується О.Беліковою як комплекс спеціальних знань, умінь та досвіду, а також професійно значущих особистісних якостей, що визначається готовністю та здатністю виконувати професійно-педагогічні функції в музичному вихованні дошкільників. Серед психолого-педагогічних умов формування такої готовності автор виділяє наступні: формування внутрішньої та зовнішньої мотивації педагога до пізнання сутності музичного мистецтва, його впливу на розвиток особистості дошкільника; систематична активізація самостійної пізнавальної діяльності майбутнього вихователя через проектування власної навчально-методичної діяльності тощо [2, с. 77].

Спеціальна компетентність відображає специфіку конкретної або по надпредметної сфери професійної діяльності.

До спеціальної компетентності в діяльності вихователя ЗДО відносять і музичну компетентність. На думку дослідниці, робота вихователя потребує компетентності в галузі музичного виховання, що містить у собі ряд професійних компетенцій, а саме: уміння впроваджувати сучасні педагогічні технології в організації різних видів музичної діяльності дошкільників на музичних заняттях та в групі, під час дозвілля; бути готовим до методичного забезпечення процесом музичного виховання; уміння здійснювати педагогічний контроль над розвитком музичних здібностей дошкільників; здатність складати навчальні плани, конспекти занять, сценарії, які містять у собі різноманітні види музичної діяльності дітей [4].

Під музичною компетентністю вихователя ЗДО І.Газіна розуміє набір знань, вмінь, навичок, необхідних для реалізації завдань музичного виховання та розвитку дитини-дошкільника, а також спроможність вміло та ефективно задіювати музичний компонент у різноманітних видах діяльності дошкільників, як в ході організованої (ігрова, навчально-пізнавальна, трудова, художня, комунікативно-мовленнєва, рухова тощо),

так і самостійної (ігрова, навчально-пізнавальна, рухова, художня, комунікативно-мовленнєва тощо).

Авторка вважає це завдання непростим, оскільки вихователеві слід добре знати весь музичний репертуар дітей (раніше вивчені дітьми в ході музичних занять пісні, розспівки, танки, хороводи), особливості проведення музичних ігор зі словами та без слів. Він має орієнтуватися у жанрах музики, володіти вмінням грати на музичних інструментах ударно-шумових (барабан, бубон, тамбурин, трикутник, маракаси, пандейра, коробочка, дитячі кастаньєти, шейки тощо), а також дитячих музичних інструментах з діатонічним та хроматичним звукорядом (фортепіано, дитячий баян, акордеон, металофон тощо, знати методи та прийоми навчання дітей гри на них). І.Газіна також зауважує, що важливо вміти правильно підібрати музичний матеріал, необхідний для здійснення тієї чи іншої організованої діяльності дошкільників, продумати технологію та методику його використання в залежності від поставлених завдань, умов, тематики діяльності тощо. При цьому слід пам'ятати, що основною все ж залишається планована вихователем діяльність, а музика відіграє тут другорядну роль - створення доброї настрою, підсилення естетичних переживань, загострення сприймання краси навколишньої природи, поживлення інтересу дітей, підвищення працездатності тощо [5].

Джерела

1. Беленька Г. В. Формування професійної компетентності майбутніх вихователів дітей дошкільного віку в умовах університетської освіти /Г.В. Беленька // [Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Сер. : Психолого-педагогічні науки.](#) - 2012. - № 4. - С. 114-119.
2. Белікова О.А. Професійна компетентність вихователя у музичному вихованні дошкільників /О.А.Белікова // [Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Педагогічні науки.](#) - 2017. - Вип. 155. - С. 76-79.
3. Газіна І.О. Музична компетентність вихователя та її роль в умовах діяльності дошкільного навчального закладу /І.О.Газіна - [

Електронний ресурс]. - Режим доступу:
<https://elak.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/2011>

4. Желан А.В. Етапи розвитку музичної компетентності майбутніх вихователів ДНЗ / А. В. Желан // Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Сер.: Педагогічні науки. - 2016. - Вип. 73(2). - С. 75-79.

УДК 37.091.3:780.616.432(043.2)

**Попович Емерих Федорович,
Попович Томас Федорович,**
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

ПРИНЦИПИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦЯ-ТРУБАЧА

Найважливішою складовою професійного становлення музиканта є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу (фізіологічні, психолого-педагогічні тощо) досліджено в працях Ю. Бая, В. Білоус, Є. Йоркіної, Є. Гуценка, М. Давидова, В. Князева, В. Ражникова, В. Самітова, Г. Ципіна та ін.

Інструментальне виконавство є сферою, в якій особистість може виявити себе в усій багатогранності духовного світу. Виконавство потребує залучення нервової, психічної, інтелектуальної, емоційної та вольової сфер людини, за допомогою яких особистість виконавця спрямовує свої зусилля в відповідному напрямі, поступово набуваючи навичок виконавської майстерності. «Майстерність, — зазначає К. Платонов у праці «Питання психології праці», — властивість особистості, набута в процесі її досвіду як вищий рівень опанованих професійних умінь у певній галузі на основі гнучких навичок і творчості».

М.А.Давидов, визначаючи поняття музичної виконавської майстерності, акцентує на вільному володінні виконавцем інструментом та своїм тілом («суто руховий м'язовий контроль ігрових дій»), емоціями. Вона передбачає використання всього комплексу слухо-моторних і

психологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, що постійно модифікуються в процесі інтерпретації музичного твору. Саме це забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні.

Інструментально-виконавські якості, за допомогою яких формується педагогічна культура молодого виконавця, базуються на багатьох чинниках, з-поміж яких найважливішим є процес навчання гри та вдосконалення майстерності на музичному інструменті як етап комплексного розвитку педагогічної культури музиканта.

С.Л.Ліпська зазначає, що виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у ході реалізації авторського задуму. Це спричиняє певне напруження духовної сфери суб'єкта навчання, оскільки сприяє передаванню змістової сутності музичного твору, його художніх образів, думок і почуттів, потребує активності, творчої ініціативи.

Тому музично-виконавська майстерність особистості формується в процесі підготовки та виконавської діяльності, виявляючи при цьому рівень набутих умінь, навичок та інтерпретаторської творчості.

УДК 371.134

Росоха Марія Володимирівна,
Берегівська ДШМ ім.З.Кодая
м.Берегово, Україна

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Сценічне хвилювання вже багато років є однією з найбільш цікавих та важливих тем серед музикантів-виконавців. Страх сцени і публічних

виступів, незважаючи на багаторічне й очевидне існування даної проблеми залишалося недостатньо вивченим питанням у вітчизняній психології та педагогіці.

Присвячено чимало праць темі сценічного хвилювання музикантів - виконавців і більшістю авторів про саморегуляцію сценічного стану є самі музиканти-виконавці. Способи усунення та керування неконтрольованих, форм сценічного хвилювання цікавлять музикантів всіх спеціальностей напрямків.

Дана проблема сценічного хвилювання висвітлюється у книжках та методичних розробках видатних музикантів і сучасних педагогів таких, як Л. А. Баренбойма, Д.Д.Благого, Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, С.І.Савшинського, С.Є.Фейнберга, у монографіях відомих акторів та музикантів, зокрема П. Казальса, Д. Ойстраха, Д. Баренбойма, К. Станіславського, П. Столярського, А. Ямпольського, О. Гольденвейзера, Ю. Янкелевича, Б. Струве, В. Стеценка, В. Апатського.

Сценічне хвилювання – одне з форм психічного стану музиканта перед і під час концертного виступу.

Сценічне хвилювання - форма страху, зумовлена напруженим очікуванням перевірки тих чи інших здібностей, характеризується тривожними відчуттями, пов'язаними з можливим провалом.

Сценічне хвилювання музиканта-виконавця безпосередньо пов'язане з виконавською практикою. На сьогоднішній день великі розбіжності в думках викладачів, методистів та музикантів-виконавців щодо подолання сценічного хвилювання, адже психологічні та педагогічні підходи і бачення у всіх різні і не завжди мають єдине бачення.

Сценічне хвилювання надзвичайно актуальна і значима тема для безлічі виконавців на різних інструментах, педагогів, але найбільш актуальною темою є для учнів, адже саме на початковій ланці навчання формується розуміння стану сценічного хвилювання і опрацьовуються шляхи та методи подолання .

Найбільш широко питання сценічного хвилювання постає в аспекті підготовки майбутніх учителів музики (викладач, концертмейстре, артист камерних ансамблів різного складу) , оскільки їхня професійна діяльність безпосередньо пов'язана з концертними виступами перед слухацькою аудиторією різного рівня . Музичне виконавство є публічним мистецтвом, тобто всі етапи роботи музиканта в кінцевому результаті спрямовуються на концертний виступ .

Концертний виступ або концертна діяльність — найважливіша частина творчої роботи музиканта-виконавця, яка першочергово пов'язана зі сценічним хвилюванням і є логічним завершенням всіх початкових етапів роботи. Досвід поведінки на сцені залежить від періодичності та систематичності виступів. Слід враховувати, що занадто часті виступи знижують виконавський рівень, тому що у стислі терміни важко відновити професійні вміння. В той час рідкісні виступи не дозволяють підтримувати необхідну сценічну форму й вимагають спеціально організованої підготовки. Успіх виступу музиканта - виконавця залежить не лише від вивченого матеріалу, але і від здатності контролювати своє хвилювання, творити саме в умовах публічності. В спокійній атмосфері важко зародитися творчому натхненню, тому саме сценічне хвилювання дає імпульс і викликає бажання до бажання грати на сцені перед публікою.

Педагоги-музиканти звертають увагу, що основна проблема сценічного хвилювання музиканта-виконавця залежить від типу його нервової системи, психічного стану музиканта та психофізіологічної конституції виконавця.

Моменти сценічного хвилювання музиканта - виконавця вносять свої корективи у виступи не лише дітей, студентів але найдосвідченіших артистів великих сцен з величезним досвідом виступів. І ця робота приносить позитивні результати лише тоді , якщо проводиться з самого дитинства систематично і професійно. Утім, якщо музикант - виконавець

виступає часто і успішно, то він виробляє у собі більш міцну професійно - психологічну стійкість і надалі значно легше справляється з проявами сценічного стресу. Аналізуючи проблему сценічного хвилювання, музиканти зазначають, що багато тут залежить не тільки від професійної підготовки учнів, студентів, викладачів, але й від психіки виконавця, типу його нервової системи, сили волі та здатності налаштувати себе на успіх. Подолання сценічного хвилювання вимагають великої підготовки, майстерності і володіння способами максимального розкриття можливостей виконавця впродовж всього періоду навчання та виконання. Сценічний стан піддається коригуванню шляхом визначення найбільш ефективних стратегій співволодіння зі сценічним хвилюванням, позитивному емоційному стану музиканта і впевненості у власних силах.

УДК 780.616.432:821(100)(477)(043.2)

**Сербін Мирослава Іванівна,
Дуда Ірина Тиборівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна**

Б.О. МИЛИЧ – ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ І СВІТОВОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ВИХОВАННЯ МИСТЕЦТВА ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Ім'я Б.О. Милича добре відоме кожному викладачу-піаністу, який працює в дитячій музичній школі: вітчизняна педагогіка завдяки йому збагатилася ґрунтовною і цілісною бібліотекою навчального репертуару для фортепіано. Він уклав і відредагував серію посібників для учнів дитячих музичних шкіл (1-7 класи) у десяти частинах під загальною назвою «Фортепіано». За масштабністю і методичною цілеспрямованістю ця десятитомна серія і сьогодні не має аналогів ні в Україні, ні на пострадянському просторі, ні за кордоном. Її видання розпочалося 1968 року, і вже майже півстоліття вона зазнає постійних перевидань, має

широкий попит серед викладачів не лише в Україні, а й далеко за її межами. Незамінним підручником для роботи з початківцями є виданий Б. Миличем 1975 року посібник «Маленькому піаністу». Ці його праці разом із посібником І. Я. Берковича становлять основу Української гри на фортепіано.

Окрім цього Б. Милич упорядкував і відредагував шість збірок педагогічного репертуару для фортепіано із творів українських радянських композиторів для музичних училищ, а також кілька інших посібників, які є справжньою скарбницею високохудожньої навчальної літератури для піаністів.

Основи високого професіоналізму, витонченого художнього смаку, справжнього служіння фортепіанному мистецтву, якому присвятив своє життя Б. Милич, були закладені ще під час його навчання в класі В.В. Пухальського, талановитого піаніста, видатного викладача і громадського діяча, першого директора київської консерваторії. Студентом молодий музикант перебував в атмосфері насиченого мистецького життя консерваторії, у якій на той час викладали Г. Нейгауз, Ф. Блуменфельд, Г. Беклемішев, С. Тарновський та ін. Б. Милича, як послідовника школи В.Пухальського, поєднувала з учителем близькість натур: відкрита емоційність і натхнення упорядковане раціональне начало, здатність до важкої кропіткої праці.

Організація школи-студії при Консерваторії стала визначною віхою в біографії Б.Милича. Її було створено з метою втілення теоретичних знань студентів із методики викладання фортепіано у практичній роботі з учнями. Студія стала потужною базою практичної підготовки студентів-піаністів до педагогічної діяльності. Методика викладання гри на фортепіано і педагогічна практика під керівництвом такого майстра, яким був Б. Милич, виявилася для студентів захоплюючою та творчою, а головне-живою справою. Ці курси були невід'ємною частиною єдиної системи, що формувала молодого піаніста.

Про глибину і фундаментальність курсу методики, розробленого Б. Миличем, свідчать навіть і деякі теми його семінарських занять: авторська аплікатура С. Рахманінова і Ф. Ліста; редакторські вказівки О. Гольденвейзера до сонат Л. Бетховена; порівняння редакторських вказівок Ф. Бузоні, Б. Муджеліні, К. Черні до нотного тексту у творах Й. С. Баха тощо. Таким чином, володіння виконавсько-педагогічним аналізом твору вважалося сталою складовою виконавської індивідуальності музиканта.

Сотні студентів здобули підготовку до педагогічної діяльності під керівництвом Б. Милича. На початку 1970-х років під час проведення всесоюзного «круглого столу» організацію педагогічної практики студентів фортепіанного факультету в Київській консерваторії було визнано найкращою серед музичних вищих навчальних закладів Радянського Союзу.

Грунтовні теоретичні знання і багатий педагогічний досвід Б. Милича відображені в його науково-методичних працях. Його педагогічні погляди-це результат не лише глибокого вивчення й узагальнення ним сучасної педагогічної думки, а й практичного втілення її основоположних принципів у своїй педагогічній діяльності.

Педагогічну діяльність Б. Милич здійснював за двома напрямками: робота з учнями-піаністами різних вікових категорій і методична освіта майбутніх викладачів фортепіано. Її результати Борис Овсійович втілював у таких науково-методичних працях: «Три методичні посібники під загальною назвою «Виховання учня-піаніста» (для роботи з учнями всіх класів ДМШ).

У кожному з них наведені докладні методичні розробки форм і методів роботи педагога з учнем над творами: «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей і юнацтва» (1964); «Фортепіанна фактура російського й українського педагогічного репертуару для фортепіано» (1964).

У цих роботах розкрито джерела й історію становлення українського радянського фортепіанного репертуару для дітей, здійснено докладний методичний аналіз його педагогічної доцільності у вихованні юних піаністів, а також огляд української музично-педагогічної літератури 1950-1960-х років.

Б. Милич порушує питання про виконавську підготовку педагога, зокрема про обов'язковий виконавсько-педагогічний аналіз музичного твору (термін Б. Милича), детально розкриваючи його у своїй масштабній теоретичній праці «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів» (1971). Детально звертає увагу на завдання, а саме:

- Виконавська готовність педагога до занять;
- метод виконавсько-педагогічного аналізу музичних творів,
- виконавське осмислення музичної форми,
- виконавський аналіз поліфонічних творів,
- виконавський аналіз основних виражальних засобів музичної мови- мелодії, ритму, гармонії. Виховання інтонаційного слуху,
- виховання гармонічного слуху,

Б.Милич - високопрофесійний музикант, всебічно ерудований викладач і талановитий теоретик фортепіанного виконавства. Його праця « про формування та вдосконалення виконавської майстерності педагогів-піаністів»-, у якій втілено безцінний багатолітній досвід провідного майстра педагогіки,- невичерпне джерело для вивчення викладачами-піаністами, а водночас, і стимул для їх педагогічної творчості і самовдосконалення. Ця книга й інші методичні праці Бориса Овсійовича чекають свого подальшого вивчення і критичного осмислення. Вони становлять золотий фонд української і світової педагогічної літератури з виховання мистецтва гри на фортепіано нарівні з працями І.Браудо, К.Мартінсена, О.Гольденвейзера, Г.Нейгауза, Г.Когана, С.Фейнберга та ін.

На завершення наведемо слова з мемуарів Бориса Овсійовича: «Підбиваючи підсумок моєї педагогічної діяльності, приємно усвідомлювати, що й сьогодні мій досвід сприяє вихованню поколінь піаністів».

УДК 780.616.432:821(100)(477)

**Тарновецький Ігор Миколайович,
Тарновецька Ганна Янівна,
ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж»
Мукачівського державного університету,
м.Мукачево, Україна**

ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖАХ

Розбудова української національної школи вимагає від майбутнього вчителя високої педагогічної культури і методичної майстерності. Особливого значення це питання набуває при підготовці вчителя музики у зв'язку з багатогранністю його діяльності як педагога, вихователя і виконавця. Вчителеві музики необхідно вміти не тільки високохудожньо виконати твір, що вивчається в класі, а й глибоко, яскраво і дохідливо розкрити його зміст. У зв'язку з цим перед музично-педагогічними закладами освіти постають серйозні завдання: сформувані такі якості мислення студента, які дозволяють йому самостійно, творчо засвоювати музичну інформацію, озброїти його загальним методом оволодіння новими знаннями.

Дослідження проблеми професійно-педагогічної підготовки викладача започатковано в працях В. Т. Ащепкова, Г. У. Матушанського, Є. О. Климова, Р. Бойц та ін. Учені вказують на особливу значущість етапу професійної підготовки, адже саме тоді відбувається формування майбутнього фахівця, закріплюється професійна поведінка, визначаються фахові пріоритети, які впливають на навчально-виховний процес.

Удосконалення роботи музично-педагогічних закладів – одне із найважливіших завдань. Тому професійна адаптація визначається як складний процес врегулювання та гармонізації взаємодії фахівця і професійного середовища під час якого формуються професійні знання, вміння, такі якості, які необхідні для її подальшого професійного розвитку.

Модель спеціаліста – це визначний зміст вимог, які пред’являє практика до випускника і які повинні знайти відповідне відбиття в навчальному процесі. Вона призначена перш за все для того, щоб дати уявлення про те, як готувати і для чого готувати фахівців. На думку М. Фалько, із багатьох моделей початковими є два типи – модель діяльності і модель підготовки. Перша – орієнтована на вивчення сфери діяльності випускників, на опис умов праці, необхідних знань і вмінь, навичок, і якостей. Модель підготовки включає насамперед навчальні плани і програми, різні заходи виховного характеру, які забезпечують необхідну підготовку. При цьому навчальний заклад користується своїми засобами, реалізує це завдання на базі своїх можливостей, що й знаходить відображення у конкретній моделі підготовки. Тому обидві моделі реалізують свої завдання різними способами – дослідницьким та викладацьким і їх об’єднання дає можливість сформувати цілісну постать особистості педагога.

В науковій літературі професійне ставлення вчителя розглядається на таких рівнях: інтуїтивному, репродуктивному, репродуктивно-творчому, творчо-репродуктивному, творчому. В основі кожного рівня лежить відповідний рівень підготовленості випускника педагогічного закладу.

Спеціаліст сьогодні – це людина, яка має широку наукову і практичну підготовку, досконало володіє своїм фахом; це вмілий організатор, здатний на практиці застосувати принципи наукової організації праці, він вміє працювати з людьми, прислухатись до думки інших, критично оцінює здобуте, працює над своїм професійним удосконаленням; це людина високої культури та широкої ерудиції. Ці якості професійно-педагогічного

колективу дають можливість реалізувати і виробити у кожного студента на протязі його навчання у педагогічному коледжі таких принципів навчання і виховання, які стануть пріоритетними у подальшому професійному вдосконаленні майбутніх спеціалістів.

Від рівня сформованості вмінь і навичок студентів, на думку М. Фолько, залежить їх якість підготовки до професійної діяльності з урахуванням досягнень наукового прогресу, сучасних вимог суспільства [2, с. 43].

Специфіка музично-педагогічної діяльності в тому, що вона розв'язує педагогічні завдання засобами музичного мистецтва, а особливість полягає в наявності складових художньо-творчого начала. Структурна одиниця музично-педагогічної діяльності – дія в поєднанні педагогічних і музично-слухових, художньо-образних компонентів як комплексне вираження її змісту й мети.

До особистості вчителя музики, його професійно-педагогічної підготовки пред'являються високі вимоги в зв'язку з поліфункціональністю його діяльності, бо йому необхідно бути і теоретиком, і музичним етнографом, виконавцем, який володіє інструментом, щоб завжди бути готовим спрямувати увагу в той чи інший напрям [1, с. 59-60]. Тому пріоритетними для становлення і розвитку студента повинні бути цінність освіти, інновацій та прогресу; активна участь у спільному напрацюванні рішень; вільна самореалізація та творчість.

Джерела

1. Асаф'єв Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании /Б. В. Асаф'єв. – Изд. 2-е. – Л. Музыка. 1973. – 144 с.
2. Фалько М. І. Модель вчителя-дослідника / М. І. Фалько. Учитель музики – хормайстер в школі. Збірник наукових праць. – Суми ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. – с. 41 – 47.

Хижко Олександр Вікторович,
КВНЗ «Уманський гуманітарно-педагогічний коледж
ім. Т.Г. Шевченка»
м.Умань, Україна

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Під час динамічних змін в усіх сферах життєдіяльності людини, які перегукуються з науково-технічним прогресом, гуманістичне спрямування сучасної мистецької освіти є найбільш впливовим, адже саме процес гуманізації освіти покликаний через мистецтво відтворити цілісність буття людини та оптимізувати процес формування духовної особистості. У зв'язку з цим на сучасному етапі розвитку музично-педагогічної науки та освіти актуальним є питання інструментальної підготовки студентів закладів вищої мистецької освіти, зокрема, проблема психолого-педагогічного підходу до виконавської інтерпретації музичних творів.

Одним із основних завдань вчителя музичного мистецтва в структурі музично-педагогічної діяльності є вміння розкривати художній образ твору на основі точного виконання нотного тексту й власного виконавського досвіду. У зв'язку з особливого значення у системі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва набуває формування інтерпретаційних умінь на заняттях з музичного інструменту. Адже саме в процесі суб'єкт-суб'єктної взаємодії між викладачем та студентом відбувається «діалог» про музичний твір, особливості його виконання, авторський задум та, що не менш важливо, здійснюється накопичення студентом виконавського досвіду, формується художня культура, вдосконалюється виконавська техніка та розвивається художньо-образне мислення.

Інтерпретація визначається науковцями [2, 74], як «глушення будь-чого», в тому числі самостійне творче розкриття смислу художнього твору,

відображене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація). Дослідник В. Крицький [1] зауважує, що формування виконавської інтерпретації відбувається в свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмету інтерпретації, а вже потім реалізується, чи може бути реалізованим у виконанні або якійсь іншій формі. Тобто, здійснення інтерпретації – це, насамперед, розуміння змістовної сутності художнього образу музичного твору та втілення його розуміння у виконанні. Тож, головним завданням виконавця є інтерпретація художнього образу, оскільки саме в ньому сконцентровані зміст та ідея музичного твору.

Проблема виконавської інтерпретаційної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва належить до складного ієрархічного утворення, пов'язаного з розвитком, становленням і соціалізацією особистості. Розглядаючи інтерпретацію як необхідну складову фахової компетентності музиканта-педагога, Г. Падалка [3, 51] зауважує, що здатність до інтерпретації музики свідчить про готовність майбутнього вчителя до вирішення складних виконавських завдань, до яскравого розкриття художньо-музичних образів мистецьких творів. На думку О.Щолокової [4, 89], досліджуючи систему професійної підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів до художньо-естетичної підготовки школярів необхідно враховувати, що вміння, пов'язані з інтерпретацією явищ художньої культури взагалі й музичного твору зокрема, є ключовими професійними вміннями майбутнього вчителя музичного мистецтва

Виконавсько-інтерпретаційна діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва полягає у тому, що у процесі опрацювання тексту музичного твору відбувається пошук різноманітних інтонаційних можливостей. Тобто ми маємо відійти від бездумного наслідування еталонів виконання музичного твору, які перетворюють інтерпретаційну

діяльність музиканта-виконавця в репродуктивну і переорієнтувати процес фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва на розуміння студентами специфіки їх майбутньої професії; усвідомлення міждисциплінарних зв'язків фахових дисциплін, які забезпечують неперервність освітнього процесу та сприяють всебічному розвитку особистості студента; виховання в останніх почуття власного активного ставлення до музичних творів та бажання реалізувати себе як особистість у творчо-інтерпретаційному процесі.

Джерела

1. Крицький В. Музично-виконавська інтерпретація : педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки. Монографія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2009.158 с.
2. Рудницька О.П., Ісьянова Л.М., Цвігун О.А. Основи викладання мистецьких дисциплін. К.: АТЗТ «Експрес-об'ява», 1998.
3. Падалка Г.М. Художньо-педагогічна інтерпретація: теоретичні аспекти і практичний досвід. Зб. матеріалів ІХ Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О.П.Рудницької, 3 (7). Чернівці: Зелена Буковина, 2011. С.46-53.
4. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя. Монографія. Укр. Держ. пед. ун-т імені М.П. Драгоманова. К., 1996.172 с.

УДК 78.421

Чень Юйцзя,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна

ПРОБЛЕМИ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СПІВАКА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ КИТАЮ

У музичному виконавстві проблема співпраці концертмейстера і співака є завжди важливою і вкрай актуальною. Якщо в європейській практиці робота концертмейстера як окремого різновиду виконавської

діяльності вже була виділена від середини XIX ст., то в китайській лише на зламі XX-XXI ст. спостерігаються несміливі починання в напрямку поки ще лише теоретичного осмислення необхідності виділити і виокремити цю сферу музичної педагогіки і практики як окрему автономну і самостійну галузь.

Оглядаючись назад, в історію становлення навчання у вищих європейських навчальних музичних закладах спостерігаємо, що на початковому етапі роботи в першій серед європейських, Паризькій консерваторії (заснована 1795 року) усі студенти неодмінно повинні були однаково вивчати спів, композицію, гру на одному з інструментів, основи гармонії тощо. Саме ж навчання співу ототожнювалося із ґрунтовним вивченням сольфеджіо. Коли у 1843 р. видатний композитор, виконавець (диригент, піаніст і скрипаль) і один з найвеличніших музичних просвітників Німеччини Ф. Мендельсон засновував консерваторію в Лейпцігу, в прагненні готувати висококваліфіковані кадри не лише з виконавства і композиції, він уперше розділив вивчення усіх фахових дисциплін, створивши окремі відділення – співу, гри на музичних інструментах, композиції тощо. Важливим відразу стало перше в історії музичної педагогіки відкриття класу концертмейстерства. Зразок його системи навчання швидко поширився усією Європою.

В Китаї ця дисципліна поки ще не виокремлена в окрему галузь і до цього часу в жодній з дев'яти консерваторій ще не існує окремого концертмейстерського класу або відділення, на якому спеціально призначені для цієї роботи педагоги могли б навчати і заслуховувати на академічних концертах виступи ансамблю піаніста і співака зокрема.

Проте, пригадаємо, що перші підвалини для офіційного запровадження цієї дисципліни в державну систему музичного виховання було закладено ще в першій третині XX ст. На підтвердження цього представимо декілька фактів з діяльності в Китаї у цей період, зокрема, українських музикантів, які, починаючи від 1920-х рр. в пошуках роботи,

творчої самореалізації або й політичних причин масово приїжджали сюди. В умовах утворення величезної української спільноти (яка до кінця 1930-х рр. налічувала тут понад 50 000 осіб [4, с. 18], а також і значно більшої російської), тут зібралось чимало прекрасних музикантів – вихованців Київської і Петербурзької консерваторій. Один з них – скрипаль з України Володимир Трахтенберг заснував у 1924 р. в м. Харбін першу в Китаї Вищу музичну школу, куди крім українців і росіян приймав і китайців. У навчальний процес він відразу запровадив клас камерного ансамблю, який вів особисто разом зі своїми товаришами з Київської і Петербурзької консерваторій – скрипаєм А. Шаєвським, віолончелістом З. Зіскіндом і піаністкою Л. Раменською [1, с. 100; 102]. В 1945 р. школу було ліквідовано, а традиція ведення класу камерного ансамблю надовго забулася.

Іншою знаковою подією став приїзд до Китаю в 1956 р. одного з найвеличніших українських співаків Бориса Гмирі. Крім великої кількості сольних концертів Гмиря проводив лекції і майстер-класи в Шанхайській, Пекінській, Тяньцзинській і Кантонській консерваторіях. Окрім важливих проблем з техніки виконання, трактування музичних творів, культури співака та ін., співак неодмінно заторкував питання «створення художнього образу, якого не можливо досягнути без абсолютно досконалого творчого тандему співака і піаніста, ... що виховується багатьма роками навчання і спільної праці», – так професор вокалу Пекінської консерваторії Лю Сі Ань цитував слова Гмирі в газеті «Жемінь жибао» (в перекладі – «Народна газета») [2, с. 11].

В сучасній системі китайської музичної освіти усвідомлення необхідності запровадження концертмейстерського класу вже починає знаходити своє місце. Цьому продовжують сприяти й українські педагоги вокалу, які на теперішній час працюють в Китаї. Серед них Ганна Усова – колишня провідна солістка Донецької опери і педагог з вокалу Донецької музичної академії, яка від 2014 р. працює в Китаї викладачем академічного

співу вокального факультету музичного училища м. Гуанчжоу. Там вона постійно проводить майстер-класи, на яких збирає численну аудиторію китайських педагогів сольного співу з усього Китаю. В своїх виступах Усова постійно наголошує про проблему, яка ускладнює роботу педагогів академічного співу – відсутність у їх розпорядженні концертмейстера, відзначаючи, що такої посади на уроках вокалу в навчальних закладах Китаю не передбачено, і що цю роботу вони виконують самі. «Ми, педагоги-вокалісти, не можемо обійтись без нашої правої руки – концертмейстера, який в Україні, як головний помічник, рецензент, товариш і наставник, завжди був би поруч» [3, с. 101].

Отже, проблема запровадження в навчальну роботу музичних закладів Китаю концертмейстерського класу поки ще залишається відкритою. Її виконують самі педагоги, а при складанні іспитів або в час проведення концертів студентам доводиться за окрему платню наймати піаністів.

Джерела

1. Говердовская Л.П. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е годы XX века. Москва: Институт Дальнего Востока, 2004. 189 с.
2. Лю Сі Ань. Концерт Бориса Гмирі. Жемінь жибао [Народна газета]. Пекін, 20 грудня 1956. 12 с.
3. Сюй Ченбей. Творчі біографії музикантів, що працювали в Гуаньчжоу. Гуаньчжоу, 2019. 112 с.
4. Українці в Китаї. *Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради*. Київ: Поліпром, 2004. №42. С. 18-19.

Розділ 3
КАДРОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У
МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ: НАПЯМИ ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ
ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

УДК 378.011.3-051:78:784

Гаснюк Вероніка Василівна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ
ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ

Методика розроблялась з метою вдосконалення змісту, форм і методів спрямованих на формування методичної культури студентів-магістрантів у процесі вокальної підготовки. Поняття «етап» тлумачиться як «певна частина періоду, дистанції» [1, с.357]. Розглянемо три етапи формування методичної культури студентів-магістрантів у процесі вокальної підготовки: *стимулювальний, практичний та рефлексивний.*

Перший етап – *стимулювальний*, охоплював період навчання студентів-магістрантів у першому семестрі та спрямовувався на формування мотиваційно-потребового і когнітивного компонентів методичної культури майбутніх викладачів вокалу. Завдання цього етапу полягали у стимулюванні: позитивної мотивації до майбутньої фахової діяльності; розвитку особистісних якостей в процесі виконавської інтерпретації та художньо-педагогічного аналізу вокальних творів, а також у здійсненні самоаналізу результату вокально-виконавської діяльності. На даному етапі активно використовувався метод методичного коментування, головною функцією якого є розкриття принципів та закономірностей вокального голосоутворення за допомоги переконливої аргументації. Означений метод формував свідомість майбутнього викладача, визначаючи причинно-наслідкові закономірності в роботі голосового апарату. *Живе ілюстрування голосом* використовувалось в процесі

коригування голосоутворення і голосоведення під час розспівування, а методичний коментар допомагав осмислити завдання, мету виконання вокальних вправ та корективи, що вносилися для вдосконалення вокальних навичок студентів. Для стимулювання здійснення самоаналізу результату вокально-виконавської діяльності студентом-магістрантом застосовувався *метод* аудіофіксації. Записані фрагменти прослуховувались та аналізувались студентом.

Другий етап – *практичний*, охоплював період навчання студентів-магістрантів у другому семестрі та спрямовувався на формування когнітивного і технологічного компонентів методичної культури. Методика формувального експерименту даного етапу спрямовувалась на ознайомлення з вокально-педагогічною діяльністю у класі вокалу. Завдання, які ставились перед студентами-магістрантами, спрямовувались на: опанування специфікою педагогічної взаємодії викладача та студента, особливостями проведення практичного заняття; підготувати студентів до здійснення педагогічного спостереження; формування навичок діагностування вокальних здібностей вихованців, роботи з творами вокально-педагогічного репертуару; оволодіння видами та методами оцінювання рівня знань та вмінь студентів, методами педагогічного аналізу проведеного заняття. На даному етапі, окрім зазначених методів першого етапу – стимулювального, ми застосовували у своїй роботі метод активного спостереження за роботою у вокальному класі.

Третій етап – *рефлексивний*, охоплював період навчання студентів-магістрантів у третьому семестрі та був зорієнтований на досягнення вищого рівня професійної майстерності майбутніх фахівців музичного мистецтва. Методика формувального експерименту даного етапу спрямовувалась на використання різноманітних форм навчання: самостійну роботу на заняттях з «Практикуму за кваліфікацією» (самостійне вивчення нескладного твору, підготовка вокальної ілюстрації твору з анотацією); аналіз проблем вокально-виконавського і вокально-

педагогічного процесу; усвідомлення ролі методичної культури в майбутній професійній діяльності викладача вокалу. Такі форми роботи використовувались нами для того, щоб розвинути уважність студентів, спостережливість, вокально-виконавську і методичну коректність та стимулювали інтерес до професійного саморозвитку. Щоб розкрити репрезентативні вміння майбутніх фахівців ми вдавались до самоаналізу особистих професійних здібностей. Для цього використовували аналіз проблем вокально-виконавського і вокально-педагогічного процесу, характеризували вокально-виконавські здібності студентів, вдавались до самоаналізу методичних дій в процесі вокальних занять. Таким чином, намагались сформувати у майбутніх фахівців адекватне ставлення до себе, до своїх професійних якостей, щоб сформовані вміння самоаналізу і самооцінки допомагали долати труднощі в процесі професійної діяльності. Експресивність майбутнього викладача розкривалася у артистизмі, культурі мови (інтонаційній забарвленості голосу), виразній презентації навчального матеріалу (емоційність, цікавість, доступність інформації, зрозумілі пояснення). Для цього використовували вокальні ілюстрації творів з анотацією, впроваджуючи її в навчальний процес на заняттях. Мета такої форми роботи на заняттях полягає як у формуванні виконавських здібностей студентів, так і в набутті ними вмінь надавати образно-вербальні пояснення до творів вокальної музики. Дієвим способом формування методичної культури студентів-магістрантів – створення електронного методичного портфоліо майбутнього викладача вокалу. За допомоги електронної версії накопиченого досвіду вдалося виявити кількісні та якісні професійні досягнення, стимулювати інтерес до саморозвитку майбутніх фахівців, проаналізувати особисту динаміку щодо сформованості методичної культури.

Таким чином, запропонована нами методика формування методичної культури студентів-магістрантів в процесі вокальної підготовки сприяла покращенню якісного рівня сформованості кожного з компонентів

методичної культури, що знайшло підтвердження у результатах формувального експерименту.

Джерела

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, 1728 с.

УДК 001.8:783-047.23(477)(043.2)

Задорожний Ігор Зенонович,
Мукачівський державний університет,
м.Мукачево, Україна

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ В КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

У сучасних умовах підготовка здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «хорове диригування» здійснюється на засадах компетентісного підходу, що визначено у нормативних документах (ОПП, Стандарти вищої освіти), змісті навчальних дисциплін тощо.

Визначені завдання в кожній освітній програмі відтворюються у здатності особистості здобувача реалізовуватись через знання, уміння, спеціалізовані професійні компетенції тощо. Водночас реалізація компетентісного підходу вимагає систематичного оновлення змісту нормативних дисциплін (загальної і професійної підготовки), врахування сучасних освітніх технологій, нових культурологічних та музикознавчих досліджень.

Важливою і необхідною умовою підготовки здобувачів спеціалізації «хорове диригування» є опанування хорових творів світової та вітчизняної музичної спадщини, духовних композицій, що вимагає усвідомлення широкого кола питань розвитку та змісту сакрального мистецтва, специфіки його функціонування, яке і на сьогодні є частиною

релігійного буття народу. І хоча освітній процес в державі відокремлено від церкви, а виховання носить світський характер все ж вивчення української духовної музики зумовлює необхідність різностороннього пізнання стильових особливостей розвитку сакрального мистецтва, визначення тематики та функцій літургійних жанрів, опанування категоріального апарату.

Відповідно актуальності набуває необхідність введення в обіг значного корпусу спеціальної музичної термінології, яка розширює обізнаність майбутнього фахівця у змісті та специфіці функцій духовних творів в обрядовому дійстві, розширює змістові засади реалізації освітніх завдань. Водночас такий підхід у підготовці фахівців забезпечує подолання суперечності між визначеними програмними результатами навчання, зокрема «володіти термінологією музичного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом», «демонструвати музично-теоретичні, культурно-історичні знання з музичного мистецтва» (згідно «Стандарт вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» першого бакалаврського рівня вищої освіти, затвердженого наказом МОНУ від 24.05.2019 р., №727), та складеними умовами змістового наповнення навчальних дисциплін, які необхідно спрямувати і в предметне поле вивчення духовної музики, сакральної музичної культури.

Враховуючи вище сказане, зупинимось на окремих аспектах розкриття потенціалу духовної хорової музики, питаннях загальної проблематики її засвоєння в контексті реалізації компетентнісного підходу підготовки здобувачів.

На сьогодні духовні хорові твори українських композиторів все більше використовується у навчальних програмах диригування, входять до репертуару хорового класу, хорових колективів, стають необхідним предметом практичного освоєння та аналізу у процесі вивчення дисциплін «Історія української музики», «Аналіз музичних форм», «Хорова література» тощо. Безперечно, засвоєння духовної музики сприяє

глибшому пізнанню загальнолюдських, християнських цінностей, розширює знання про синтез мистецтв в літургійному дійстві, забезпечує розвиток особистих творчих якостей, пізнання творчих методів композиторів, різносторонніх зв'язків художньої культури,

Як показує практика, при вивченні стильових особливостей духовних хорових творів значна увага звертається на форму, мелодику, гармонію, загальну емоційно-художню сферу, що сприяє естетичному сприйманню та має позитивний вплив на інтелектуальну сферу особистості. Водночас важливо акцентувати увагу на функціях тих чи інших жанрів в контексті літургійного дійства, особливостях їх змісту, символіки, термінології, стильових наверстувань в духовній хоровій музиці, що у свою чергу вимагає опанування широкого кола питань змісту та розвитку сакрального музичного мистецтва.

На прикладі вивчення окремих духовних творів можливий розгляд різних аспектів формування світоглядних позицій, набуття термінологічних та професійних компетентностей здобувача. Так, вивчаючи літургійні твори Д.Бортнянського, необхідно врахувати як сучасні підходи щодо переосмислення постаті композитора, зосередивши увагу на його творчості в контексті української музичної культури [2], так і на визначенні змісту, художніх завдань конкретного твору, що забезпечує повноцінне планування виконавських інтерпретаційних завдань.

Окреслюючи риси стилю композитора, доцільно акцентувати увагу на характерних особливостях його духовних творів, органічне поєднання творчих досягнень тогочасної композиторської техніки з художніми традиціями вітчизняної музичної культури (сакральна монодія, київський розспів, лаврський спів, кантові форми багатоголосся, українська пісенність, побутовий романс) [3, с.142-149]. Наприклад, у хоровому творі «Достойно є» композитор використав основну тему з давніх монодичних співів, які були перекладені на п'ятилінійну квадратну нотацію. У творі відбулись мелодичні зміни, що пов'язано із скороченням

та спрощенням викладу давніх форм мелоритміки. На першому плані утверджується гармонічна єдність, ритмічна тотожність усіх хорових партій відносно мелодико-ритмічних особливостей одноголосся [1, с.102-103]. Таким чином, розглядаючи творчий підхід композитора, все ж доцільно акцентувати увагу на важливість монодичної традиції, формування професійних засад церковного співу доби Бортнянського [6].

У процесі засвоєння духовних творів доречним є розкриття змісту та функцій літургійних жанрів в контексті синтезу мистецтв та символів Літургії [5]. Сучасна Літургія візантійсько-слов'янського обряду є результатом тривалої вікової еволюції. Багато філософів, учених-теологів, письменників намагалися вирішити ті чи інші питання її авторства, пояснити обрядові засади, символіку в контексті окремих складових частин. На сьогодні сформовано основні положення щодо трактування її структури, змісту.

У виконавській та диригентській практиці значної популярності набув хоровий твір „Отче наш” М.Леонтовича, який входить до складу заключної частини Літургії Йоана Золотоустого [4]. Вивчення твору вимагає визначення його функційного навантаження в обрядовому дійстві (у цій частині Літургії відбувається приготування до прийняття Святого Причастя, вірники співають молитву Господню „Отче наш”).

Опанування твору сприяє розвитку творчої мотивації здобувача, вмінь відтворювати драматургічну концепцію музичного твору, моделювати різні варіанти виконання, застосувати динаміку, спрямовуючи рухомість і гнучкість фраз на виразність художньої інтерпретації.

У процесі формування виконавських компетентностей доцільно зосередити увагу на ролі тембрової драматургії, викладі хорових партій, особливостей інтонації, фразування та нюансування, способів та засобів розкриття художньо-образного змісту, емоційної сфери молитви, звернення до Всевишнього.

Інший ракурс завдань вирішується у процесі визначення авторського тлумачення літургійно-богословських текстів, створення хорових композицій на основі нових, оригінальних засобів композиторської техніки.

Вивчення сучасної духовної хорової музики українських композиторів (Л.Дичко, Є.Станковича, В.Степурка, Г.Гаврилець, О.Козаренка і ін.) складає вагомий потенціал цілісного сприймання сакрального мистецтва та процесів його стильового оновлення у професійній музичній творчості, динаміки розвитку національної музичної культури.

Позитивний вплив на формування компетентностей майбутнього диригента забезпечують концертні виступи, особиста участь у творчій інтерпретації, розкритті художньо-образного змісту, емоційному переживанні, що сприяє опануванню змісту і функцій різних жанрів духовних композицій, розвитку творчо-перетворювальної діяльності.

Завдяки опануванню духовних хорових творів відбувається утвердження принципів загальнолюдської моралі, пошани до вікових національних обрядів і традицій народу, розширюється категоріальний апарат, формуються естетичні погляди здобувачів, громадянська позиція щодо специфіки сакрального мистецтва та його функціонування у суспільстві, що є важливим чинником реалізації засад компетентнісного підходу у становленні особистості майбутнього диригента хору.

Джерела

1. Іванов В. Дмитро Бортнянський. – Київ: Музична Україна, 1980.– С.102-103.
2. Кияновська Л. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури / Записки НТШ. Том ССXLVII. – Львів, 2004. – С.180-184.
3. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 736 с. : іл.

4. М. Леонтович. Духовні хорові твори / Упорядкування та вступна стаття В.Ф.Іванова. – Київ: Музична Україна, 1993.
5. Степовик Д. Божественна Літургія: синтез мистецтв і символів / Мистецтво та освіта . №1. – Київ, 2000.– с.53-57.
6. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія доби Дмитра Борнтянського/ Записки НТШ. Т. ССXLVII. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 157-165.

УДК 378(091)

Кондратенко Ірина Анатоліївна,
Національний університет «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

ГУРТКОВА РОБОТА ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ СТУДЕНТСЬКОГО ДОЗВІЛЛЯ

Процес особистісного становлення здобувачів вищої освіти невід’ємно пов’язаний із формуванням світогляду, ерудиції, ціннісних ідеалів, аналітичних і творчих здібностей. У цьому аспекті, зростає цінність конструктивного дозвілля як самостійної складової професійної та соціальної сфер людини, що навчається у ЗВО. Також за умов ефективно організації поза-аудиторного часу у молоді з’являється більше контактів і нових можливостей, що не може не позначитися на майбутній кар’єрі.

Залучення студентів до наукової та мистецької діяльності містить в собі значний розвиваючий потенціал. Оскільки майбутній фахівець зростає у відповідному середовищі, то воно має стати повсякденною реальністю, культивуватися і вдосконалюватися відповідно до нагальних вимог сьогодення. Тому адміністрація закладу освіти (зокрема, відділ з питань молодіжної політики та іміджевої діяльності), а також кафедри опікуються створенням простору, у якому заняття за інтересами та міжособистісні взаємодії органічно поєднуються з навчально-виховними завданнями. У рамках доповіді розглянемо роль гуртка як ефективного засобу організації студентського дозвілля на прикладі факультету дошкільної, початкової

освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Як відомо, у закладах вищої освіти функціонують різні інтелектуально-творчі організації: наукові товариства, проблемні групи, арт-лабораторії, мистецькі колективи. Їх спільною ознакою є добровільне членство, загальна доступність, свобода від комерційних, політичних або релігійних впливів. На факультеті задокументовано більше десяти таких спільнот: виняткове різноманіття тематики і напрямів діяльності, що висвітлені у положеннях і сторінках у соцмережах, приваблює якомога більше обдарованих студентів і створює умови для їх самовираження, культурного відпочинку і навіть набуття нових професійних навичок.

Згідно пункту №30 Ліцензійних умов провадження освітньої діяльності, керівництво постійно діючим гуртком (проблемною групою) входить до переліку обов'язків викладача ЗВО і впливає на визнання його кваліфікації відповідно спеціальності [1]. З іншого боку, інформація щодо організації наукової роботи і досягнень здобувачів фіксується у відомостях про самооцінювання освітніх програм, що проходять акредитацію. Таким чином посилилася увага до науково-творчих «лабораторій», які закріплювалися за окремими кафедрами і ставали свого роду візитівками кожної спеціальності. За допомогою студентських спільнот істотно полегшився процес розробки та оприлюднення проєктів, що потребують тривалого часу і значних колективних зусиль. Насамперед, це проведення конференцій, організація літературних зустрічей, підготовка до друку збірок поезій і тез доповідей, здійснення відеозаписів музичних колективів для участі у фестивалях і конкурсах виконавської майстерності. Так, майбутнім учителям початкових класів було запропоновано долучитися до складу наукових гуртків «Методика навчання математики: історія, сучасний стан, перспективи» та «Українська мова – скарб душі людської». Для тих, хто планує працювати у царині українського дошкілля, тематика поза-аудиторної роботи виявилася надзвичайно широкою – від

поглибленого вивчення здоров'язбережувальних технологій до новітніх методик раннього розвитку й арт-практик. Відповідно, здобувачі мистецьких та музично-педагогічних спеціальностей можуть обрати науковий гурток «Сучасний український соціокультурний і мистецький простір», арт-лабораторію «ТвіСТ», поетичний театр «Словотвір» або вокальний ансамбль «UNIVERSITY». Також на факультеті діють Студентське наукове товариство і гурток «Освітня траєкторія студента», які з огляду на універсальність проблемного поля є відкритими для всіх бажаючих [2].

Учасники інтелектуально-творчих організацій демонструють різний рівень довузівської підготовки, культури та особистих уподобань. Крім цього, на їх зацікавленість та відвідуваність певною мірою впливає і вікова належність, що відображає досить сталі тенденції у середовищі здобувачів вищої освіти. Молодь, яка вступила на денне відділення після школи, має від 17 до 21 року; ті, хто закінчив коледж або училище, є більш старшими – від 20 до 25. На відміну від першої, цій віковій групі притаманні більш зрілий рівень мислення, посилена мотивація і розвинені навички цілепокладання. Третю, найбільш чисельну спільноту становлять студенти заочної форми навчання, які мають різний віковий діапазон. Зі зрозумілих причин, їх частка серед гуртківців буде незначною – так само, як кількість контрактників у порівнянні зі здобувачами, що вступили на місця державного замовлення, або іногородніх – із місцевими.

Окрім розподілу за віком і формою навчання, члени студентських об'єднань також розрізняються і за наявністю вузькоспеціалізованої підготовки. Наприклад, деякі навчалися в позашкільних навчальних закладах, відвідували гуртки у загальноосвітній школі, займалися приватно або самостійно. Це робить їх досвідченими в певному виді діяльності, і, як наслідок, найбільш перспективними і цінними в колективі. Звичайно, є учасники, які професійно не практикувалися у бажаній царині, але мають відповідні задатки і прагнення їх розвивати. В цьому сенсі, позанавчальна

активність, окрім особистого інтересу і дозвілля, проведеного з користю, стимулює рейтинг успішності студентів за допомогою системи нарахування додаткових балів [3, с. 21]. Нарешті, в умовах скорочення аудиторних годин гуртки, арт-лабораторії і проблемні групи (поряд із вибіркоким блоком і факультативами) дозволяють збільшити кількість часу для засвоєння дисциплін, які потребують колективної взаємодії, спеціальних умов навчання або безпосередньої присутності викладача.

Джерела

1. Започаткування та провадження освітньої діяльності у сфері вищої освіти та післядипломної освіти для осіб з вищою освітою // Про затвердження Ліцензійних умов провадження освітньої діяльності : Постанова Кабінету Міністрів України від 10 травня 2018 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1187-2015-%D0%BF#Text>
2. Кафедри // Факультет дошкільної, початкової освіти і мистецтв : сайт Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. URL: <http://chnpu.edu.ua/lecterns/primaryeducation-lectern>
3. Положення про порядок призначення і виплату стипендій студентам, аспірантам і докторантам // Публічна інформація : сайт Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. URL: <https://drive.google.com/file/d/1p1Jx-Cmwwl2ee542EU9TssfwB90QeGV/view>

УДК 373.2.015.31-057.4:316.613

**Савко Маріанна Миколаївна,
Качур Мирослава Михайлівна,
Мукачівський державний університет,
м.Мукачево, Україна**

НАУКОВІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ФАХІВЦІВ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

В сучасних умовах модернізації вітчизняної системи дошкільної освіти питання формування професійної культури фахівців відповідного профілю є надзвичайно актуальним і потребує ґрунтовного дослідження, оскільки, як стверджує В.Гриньова, особистість, у якої сформовано

професійну культуру, називають професіоналом, тобто людиною високої кваліфікації й майстерності. Саме такі фахівці покликані забезпечити ефективний освітній процес у закладах дошкільної освіти та всебічний розвиток підростаючого покоління.

Ю.Смолянко вважає, що необхідною основою забезпечення високого рівня професіоналізму у професійній діяльності є культура педагога, що містить ґрунтовні знання, вміння, здібності та досвід за умов достатньо високого рівня сформованості професійної культури. Її відсутність або недостатня сформованість під час здійснення педагогічної діяльності призведе до негативних наслідків виконання професійних функцій [3, с.130].

На думку В.Гриньової, поняття «професіоналізм» й «професійна культура» можна розглядати як рівноцінні при характеристиці професійної діяльності особистості, яка володіє професійною компетентністю. Однак між цими поняттями, як вважає авторка, є істотне розходження: професіоналізм розкриває переважно технологічний, функціональний аспект будь-якої діяльності, виступаючи у якості підсумку і критерію діяльності, а професійна культура є способом й одночасно оцінкою діяльності. Включаючи змістову галузь професіоналізму, професійна культура відбиває й сам процес набуття професіоналізму. Культурний компонент визначає рівень розвитку самого суб'єкта діяльності, його індивідуально-ділові якості. У своїй єдності поняття «культура» й «професіоналізм» відбивають багатоаспектність і динамічність професійної культури як соціального феномена. Професійна культура включає сукупність спеціальних теоретичних знань і практичних умінь, пов'язаних з конкретним видом праці.

О.Тульська до показників професійної культури відносить: здатність обирати оптимальні способи спілкування в ситуації взаємодії; вибудовувати професійно доцільні стосунки, аргументувати та відстоювати власну позицію; доцільно використовувати стилі

спілкування; попереджати і конструктивно вирішувати міжособистісні конфлікти; володіння мистецтвом самопрезентації [4]. Такий кут зору, як вважає Л.Мороз-Рекотова, обумовлений тим, що особистість у сучасному середовищі знаходиться на межі культур, взаємодія з якими потребує здатності до діалогу, розуміння, поваги. За таких умов, вважає авторка, педагог уже не є просто зразком, він є індивідуальністю, особистістю, яка прагне бути зрозумілою іншим та одночасно зрозуміти останніх, котрі також є особистостями, для яких слово та думка постає невід'ємним правом. Це пояснює дослідження культури як засобу комунікації між творцями і користувачами культурних цінностей (згідно з комунікативним підходом).

Професійну культуру фахівців дошкільної освіти визначаємо як характеристику рівня їхньої компетентності і ставлення до праці та до себе як до суб'єктів праці. Вважаємо, що професійна культура фахівців дошкільної освіти включає в себе професійні знання, уміння і навички, досвід, професійну компетентність, педагогічну майстерність та відповідні етично-вольові якості особистості, ставлення до праці тощо.

Джерела

1. Гриньова В. М. Про співвідношення понять «професіоналізм», «професійна культура», «професійна компетентність», «професійна підготовка» /В. М. Гриньова // Педагогіка та психологія. - 2014. - Вип. 45. - С. 75-84.
2. Мороз-Рекотова Л.В. Професійно-комунікативна культура вихователя закладу дошкільної освіти як наукова проблема /Л.В.Мороз-Рекотова // Імідж сучасного педагога : електрон. наук. фаховий журнал. - 2019. - № 1 (184). - С. 12-18.
3. Смолянко Ю.М. Спецкурс «Формування професійної культуримайбутнього вихователя дошкільного навчального закладу» як засіб підвищення професіоналізму /Ю.М.Смолянко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. - Вип. 135.: Чернігів. - С.129-132.
4. Тульська О. Л. Критерії, показники та рівні сформованості професійної культури майбутніх екологів. Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. 2010. Вип. 3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2010_3_16

Розділ 4

ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 398.81(477.43/.44)

Вацьо Михайло Васильович,
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

РОЛЬ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ В РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА УКРАЇНИ

Поділля – край високої культури й духовності, де збережена достатньо велика кількість народних традицій, звичаїв, обрядів. Усна народна творчість подолян завжди привертала до себе увагу фольклористів, композиторів, письменників. Пісні Поділля тут вивчали С. Руданський, Т. Падура, О. Маркович, П. Чубинський, А. Свидницький, М. Коцюбинський, А. Димінський, К. Квітка, М. Стельмах, а також композитори В. Заремба, П. Ніщинський, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Ф. Колесса, Р. Скалецький та інші.

Подільську музичну культуру досліджують і сучасні науковці. У 2003 році був опублікований довідник «Вінниччина фольклорна», упорядниками якого є А. М. Подолинний та Т. О. Цвігун. Цей довідник - перше в області видання, де вміщені матеріали про збирачів фольклору, які народилися, або проживали на Вінниччині.

Серед дослідників музичної культури Поділля можна виділити цілу плеяду фахівців з питань регіонального музикознавства (Л. Баженов, І. Юдкін - Ріпун), музичного мистецтва (Л. Архімович, Т. Булат, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, М. Грінченко, А. Завальнюк, М. Загайкевич, Л. Пархоменко), музичного джерелознавства (Л. Корній), та багатьох інших.

Сьогодні регіональні дослідження набувають особливої актуальності, тому що в попередній період опрацювання національно-

культурної проблематики належним чином не досліджувалось. Велика увага сьогодні приділяється національному вихованню, провідною метою якого є набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури взаємин. У пісні - душа народу. Тому визначні митці саме через пісню вивчали народну душу. Тарас Шевченко і Марко Вовчок, Михайло Максимович і Борис Грінченко, Леся Українка та Іван Франко, Степан Руданський і Анатолій Свидницький не лише кохалися в народній пісні, а й записували її.

Музичний фольклор - це народна музично-поетична творчість, частина набутку народної спадщини минулого, власне музично-поетичний фольклор, найперше вокальна (пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна й музично-танцювальна творчість народу [2, с.5].

Відома письменниця, невтомна збирачка фольклору Леся Українка, уболюючи за долю автентичної української пісні, висловлюючи принципи власного бачення методики записування фольклорних матеріалів, писала: «При записуванні пісень і мотивів я хотіла наблизитися якомога більше до фонографічної достатності, щоб удати якнайвірніше всі найдрібніші ознаки вимови і всі модуляції мотиву, бо вважаю се ідеалом усякого збирача усних народних матеріалів» [4, с. 454].

В минулі часи пісня, створена народом, зафіксована збирачем-дослідником, має силу, яка дає можливість «достукатись» до минулого, відчувати чистий дух численних поколінь нашого славного загальнонаціонального «родинного» дерева, заглибитись, вникнути, доторкнутись до трепетних почуттів наших прабатьків, досягнути зміст їхніх думок уже в нашому, цивілізованому та суперечливому часі.

Давня народна пісня Поділля, як правило, має куплетну форму-заспів, та приспів, що повторюється двічі. Заспів відводиться одному із голосів, частіше – альтовій партії, з подальшим включення голосів

поступово від унісону до дво- та триголосся (традиційне народне двоголосся із типовим відхиленням в три голоси). Гармонічний склад пісень нескладний, мелодії наспівні, доволі мелодичні, переважно задумливо-елегійні. Інтервали аскетично прості, легкі для запам'ятовування. Мелодія будується в основному на терціях, октавах, рідше - секстах [3, с. 13].

Із Поділля полинули в світ такі перлини пісенної народної душі, як «Щедрик», «Дударик», «Ой-за гори кам'яної», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «За Сибіром сонце сходить», про Байду, Морозенка та Нечая, пісні літературного походження у народних традиціях- «Закувала та сива зозуля», «Ніч яка, Господи, місячна, ясна», «Дивлюсь я на небо», «Гандзя». А хто не знає пісні «Повій, вітре, на Україну», автором слів якої є подолянин Степан Руданський. Значний внесок у збереження усної народної творчості Поділля зробили Н. А. Присяжнюк та Г. Т. Танцюра. Діяльність цих подвижників гідна подиву й захоплення, а їхні записи ввійшли до золотого фонду української фольклористики. Значимість їхньої титанічної праці ще оцінять науковці в майбутньому. «Настя Андріанівна збирила 3000 пісень (здебільшого з нотами), 23000 прислів'їв, 2500 казок і гуморесок, 1500 загадок, велику колекцію етнографічних описів. Серед її фольклорних записів – 1500 ліричних і родинно-побутових пісень, 700 жартівливих, 720 весільних, 36 дитячих, а також 75 колядок, 75 веснянок та 2 300 гуморесок» – зазначає дослідник Л. П. Зінченко [3, с. 14]. Не менш вагомий ужинок і Гната Танцюри - 5 тисяч пісень. Проте центральне місце в його спадщині займають записи від Явдохи Зуїхи. Книга «Пісні Явдохи Зуїхи» одержала високу оцінку фольклористів та діячів культури. Завдяки їй ім'я зятковецької селянки стало відомим у всьому слов'янському світі.

Вагомий доробок у фольклористичній спадщині Г. Танцюри, без сумніву, займають записи від Явдохи Зуїхи. На основі тисяч аркушів, акуратно списаних каліграфічним почерком збирача, нахиленим у лівий

бік, Вікторія Юзвенко, Михайло Яценко та Зоя Василенко підготували книгу «Пісні Явдохи Зуїхи», до якої увійшло 925 народних пісень.

Пісні, обряди та інші види усної народної творчості живуть доти, доки звучать в устах народу. І сьогодні усе більше й більше українців звертаються до своїх коренів дідів- прадідів, вивчають народні пісні, звичаї та обряди.

Джерела

1. Василенко В. Щедрівка в контексті календарної обрядовості зимового циклу: фольклористичні студії Східного Поділля/ В. Василенко //Світлиця. - 2013. - № 1. - С. 64-68.
2. Вацьо М.В.Український дитячий музичний фольклору художньому розвитку молодших школярів:навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів//М.В.Вацьо - Вінниця,2015.С.5.
3. Зінченко Л. П. Сторінки фольклористики Поділля / Л.П. Зінченко // Народна культура Поділля в контексті національного виховання: Зб. наук. праць: Зб. наук. праць / Ред. кол.: Н.Л. Іваницька - Вінниця, 2004. - С. 13-18.
4. Українка Л. Из уст народа / Л. Українка // Житє і слово. – 1994. – Кн. 2. – С. 454–461.

УДК 130.2; 37; 78.2i

Жао Джін,
Львівська національна музична академія
імені М.В.Лисенка.
м. Львів, Україна

ВПЛИВ СИНКРЕТИЧНОСТІ РЕЛІГІЇ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Китай віддавна є країною трьох релігій – конфуціанства, даосизму і буддизму, які дуже тісно переплелись між собою. Конфуціанські доктрини переважали у сферах етики, соціальних взаємин і моральних стандартів управління державою. Саме даосами було створено і докладно виписано особливості одного з особливо шанованих у Китаї ритуалів – чайної церемонії з музикою, яку вони перетворили в ритуал для умиротворення

духу; даоські доктрини проголошували довголіття або й вічне життя, звертались до сфери почуттів і цим урівноважували раціоналізм конфуціанства; буддистські поширювали принципи піклування про замолювання гріхів і, таким чином, вселяючи надії на щасливе потойбічне життя, дещо наближувались до доктрин християнства. Синолог В. Васильєв вважає, що співіснуючи упродовж віків, усі три китайські релігії поступово наближувалися одна до одної, «кожна з доктрин знаходила своє місце в системі утворюваного релігійного синкретизму. ... Вони завжди щасливо співіснували, нерідко й в межах одного храму» [2, с. 189-191].

Поняття релігійної ідентичності в Китаї завжди було доволі розмитим. Сучасні китайці не дискутують на тему першості чи більшої важливості для кожного з них, наприклад конфуціанства або християнства. В Китаї не існує аналогів європейським віровизнанням і для пересічних громадян віра завжди залишається синкретичною, а її основою – шанування і поклоніння предкам. Кожна з релігій є однаково шанованою китайцями, без тверджень, в якій саме з них міститься вища істина. До кожної з релігій ставляться з однаковою повагою, а в сукупності усі три релігії можна вкласти в систему традиційного ставлення китайців до етики і моралі.

Подібна, віддавна укладена традиція мислення сформувалась у китайському суспільстві в унікальну форму їх ставлення до представників різних національностей і віросповідань, яку називають «віротерпимістю китайського населення». Саме завдяки цій особливості в Китаї завжди було комфортно тривало перебувати і працювати представникам різних національних культур і конфесій, а релігія, як відзначила музикознавиця Бянь Мен, виступила «головним стрижнем міжкультурних контактів» [1, с. 2].

Пригадаймо, наприклад, про діяльність у Китаї ще від початку XVII ст. перших місіонерів: португальця Томаса Перейру, який очолював при

дворі імператора Ваньлі (1563-1620) музичні заходи і вперше в Китаї описав європейський спосіб нотації, нотний стан і сольфеджування; італійців Маттео Річчі, Мікеле Руджері, Теодоріко Педріні, які вперше завезли до Китаю клавесин, маленький орган і скрипку та влаштовували при дворі імператора Кансі (правив Китаєм у 1661-1722 рр.) церемонії з музикою; німців Яна Вальтера і Карла Гютцлаффа, які навчали імператора Цяньлуна (правив Китаєм у 1735-1794 рр.) і євнухів співу та гри на європейських музичних інструментах і вперше в Китаї створили придворний оркестр з європейських інструментів; українців Дем'яна Многогрішного та Іларіона Лежайського, які здійснювали переклади китайською православної богослужбової літератури і вперше запровадили в монодичній китайській культурі багатоголосний хоровий спів. Ідеєю діяльності західних місіонерів було показати схожість вчення конфуціанства та християнства і поширювати основи християнського вчення на Далекому Сході. Вплив їхньої діяльності на розвиток музичної культури Китаю мав неоціненне значення, оскільки крім здійснення духовної місії кожний з них уперше намагався прищеплювати в Китаї знання з музичних європейських наук і цим зробив свій вплив на вихід із суто традиційного китайського музикування в сферу зародження форм європейського академічного.

Також відзначимо діяльність у Китаї від початку ХХ ст. великої кількості музикантів з різних територій Європи та Америки, що масово прибували сюди, коли із народженням Китайської Республіки постімперська держава надто потребувала досвідчених фахівців для розбудови професійних форм музичного життя. Масова міграція сюди музикантів почасти була зумовлена й тим, що в світі саме Китай став територією, де гостинно приймали фахівців звідусіль, і де найбільш спокійно могли проживати і розвивати власну професійну діяльність представники усіх національностей та віросповідань. Навіть євреї, що упродовж усієї першої половини ХХ ст. повсюдно зазнавали особливих

гонінь і знищення, знаходили в Китаї справжню гостинність, чудові умови праці і зробили свій важливий внесок у процес професіоналізації музичного мистецтва Китаю. Серед найяскравіших – видатні скрипалі Йосип Лейзерович, Володимир Трахтенберг, Уріель Гольдштейн, диригенти Еммануїл Меттер, Давид Гейгнер, піаністи Давид Гейгнер, Михайло Гольдштейн, співак Леонід Генсдорф та багато інших.

В сучасних умовах національною релігією Китаю стало конфуціанство, соціальні, етичні та естетико-філософські положення якого нероздільно переплелися з даосизмом, а релігійний інститут даосизму став невід’ємною частиною китайського суспільства і продовжує істотно впливати на усі сфери його життя. В створенні музичних композицій спостерігається беззастережне дотримання традицій. Це ж стосується й втілення та інтерпретацій у музичних творах сюжетів та образів з традиційних легенд, ставлення до числової символіки, емоційного відтворення магії впливу музичної колористики.

Маючи свої індивідуальні особливості, кожна з представлених релігій відтворює найхарактерніші риси традицій філософської думки, національної етики та мистецтва Китаю. Впливаючи одна на одну, вони утворюють загальні традиції китайської філософії та культури.

Джерела

1. Бондар Л.М. Використання методів арт-терапії в роботі з дітьми дошкільного віку / Л.М. Бондар // Педагогічний пошук. – 2014. – №1 (81) – С. 54–57.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербург, 1994. 22 с.
3. Васильев В. История религий Востока (религиозно-культурные традиции и общество. Москва: Высшая школа, 1983. 368 с.

Короленко Олена Олександрівна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

**ШТВАН МАРТОН. «УГОРСЬКА СЮІТА»
(ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА)**

Жанр інструментальної сюїти (з франц. Suite – ряд, послідовність, термін виник у XVI ст.) відноситься до основних різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики. Сягаючи своїм корінням в глибоку давнину з співставлення двох танців (повільного танцю-ходи і жвавого, часто зі стрибками) сюїта досягла вершини розвитку у середині XVIII століття як цикл, головним принципом формотворення якого є створення єдиного композиційного цілого на основі чергування контрастних частин, що об'єднані загальним художнім задумом.

Витоки сюїти знаходимо в серіях інструментальних п'єс XV-XVI сторічч, які супроводжували церемонії при дворах аристократів, а також народних танців. З часом, у середині XVII ст., втративши прикладне значення, сюїта з лютневих, клавесинних та оркестрових циклів побутових танців стає “музикою для слухання” і набуває назву *partita*, *baletto*, *sonata di camera*, *trio-sonata*, *lessons* та ін.

Національні особливості розвитку сюїти позначились на різноманітті назв і кількості частин циклу та на назві його в загальному.

Особливості італійської, французької та німецької сюїти об'єднав Й. С. Бах, який разом з Г.Ф.Генделем піднесли жанр сюїти на найвищий щабель її розвитку.

В 2-й половині XVIII ст., в епоху віденського класицизму, сюїта втрачає попереднє значення. Ведучими музичними жанрами стають соната

і симфонія, а сюїта продовжує своє існування у касаціях, серенадах та дивертисментах.

З 2-ї половини ХІХ ст. набувають популярності сюжетно-програми сюїти, що безумовно пов'язано з розвитком програмного симфонізму. Поряд з сюїтою, що продовжує народно-танцювальну лінію (Ж.Бізе, А.Дворжак, К.Дебюссі, М.Равель), з'являється сюїтна музика до музичних спектаклів, опер та балетні сюїти (П.Чайковський, І.Стравінський, С.Прокоф'єв, А.Хачатурян).

Стилізації барокових сюїт («З часів Хольберга» Е.Гріга, «Гробниця Куперена» М.Равеля) підготували переосмислення жанра в ХХ ст. (оркестрові сюїти І.Стравінського, П.Гіндеміта), в тому числі з використанням серійної техніки (у А.Шенберга і А.Берга).

У музичних процесах ХХ століття спостерігається неабиякий інтерес до фольклору, який завжди був життєдайним і плідним джерелом для професійного мистецтва. Сучасне і вічне архаїчне дає змогу виявити невичерпний потенціал у тематизмі, оригінальності форм і стилів, пошуках нових сонорних рішень та надає широкі можливості для іреалізації індивідуального бачення етнічного матеріалу на найвищому щаблі переосмислення фольклорного начала. З огляду на сучасні тенденції розвитку жанру сюїти видається значимим для музичної культури Закарпаття звернення І.Мартона до саме цієї жанрової моделі у більш традиційній її видозміні. Нагадаємо, що у композиторському доробку І.Мартона є ще дві хорові сюїти («Ung menti nyár» на слова Л.Балли та «Різдвяна») і два Дивертисменти для камерного оркестра.

«Угорська сюїта» написана для камерного (струнного) оркестра у 1968 році і об'єднує п'ять мініатюр. Музичним матеріалом для автора стали автентичні угорські мелодії, переважно зі фольклористичних збірок Бийло Бартока та Золтана Кодая:

1. Andante. «Hát ti kutyák mit ugattok» («Чого собаки гавкаєте»), пастуша;

2. Moderato. “Jaj de szépen esik az eső” (“Як гарно йде дощ...”), Bartók, 1906, Békés;
3. Allegretto. “Kérették nénémet szép király fiának” („Сватали мою тітку сину короляююю”), Kodály, 1910, Komárom;
4. Andante. „Kis kece lányom” („Моя грайлива доню...”), Bartók, 1907, Tolna; Kodály, 1906, Tolna;
5. Allegro vivace. “Igyunk itt, mert van mit” („Пиймо тут, бо є що...”) Kodály, 1907, Szólnok; „Vékony cérna, köménymag” (“Тонка нитка, кминова...”), весільна, записав Vikár László, 1955, Vas.

Перша частина сюїти носить оповідальний характер чим створює враження прелюдії-вступу до основних розділів твору. Автор відразу вдається до використання таких способів компонування як імітаційна поліфонія, перемінність розмірів, мотивний розвиток музичного матеріалу.

Друга частина сюїти вирішена у стилі вербункоша. Тут також основним прийомом письма стає імітаційність. З появою перших звуків мелодії І.Мартон використовує прийом імітаційної поліфонії, який через хвилеподібний розвиток мелодичного зерна дає можливість набути потужного унісонного звучання в кінці частини.

Третя частина вводить слухача у світ танцю, який має жартівливий характер. Композитор вміло підкреслив танцювальність у іронічно-грайливій народній пісні акцентами, сфорцандо, перемінним розміром та фактурою, що наслідує традиційний супровід солісту.

Мелодія 4-ї частини на території нашого краю зустрічається як колискова і як колядка. Саме в ліричному настрої і створена чаруюча атмосфера частини, де відчуття заколисування композитор майстерно передає за допомогою секундових низхідних та висхідних мотивів-коливань. Крізь альтеровані співзвуччя та інколи крізь доволі насичену фактуру чітко прослуховується основна мелодія - спів матері дитині. Композитор надав цій частині привабливого імпресіоністичного забарвлення. В той же час через поліметричність фактури для виконавців

постають певні труднощі в передачі тексту. Саме про цю мелодію у збірці Кодая зазначено, що вона відноситься до запозичених від сусідніх народів, а саме українців.

П'ята заключна частина циклу є найбільшою і написана у складній тричастинній формі з залученням двох народних мелодій. Крайні розділи форми — це стихія запального чардашу, яка в серединній побудові дещо заспокоюється (*Meno mosso*) все ж залишаючись у царині синкопованого танцю. Крайні частини циклу написані у *d-moll*, створюючи тональну замкненість, а друга в *g-moll*, третя в *c-moll*, четверта в *g-moll-G-dur*.

Загальне звучання сюїти біля 10 хвилин. В “Угорській сюїті” Іштван Мартон з великою любов'ю до народної пісні створив мініатюри-замальовки, кожна з яких є досконалою по формі. Образний зміст частин циклу передано засобами сучасного композиторського письма — своєрідною гармонізацією народних мелодій, різноманітними фактурними вирішеннями, переважно мотивним розвитком музичного матеріалу, поліметрією, деталізацією динамічних нюансів, багатством штрихів та прийомів гри на струнних інструментах. Водночас композитору вдалося створити стрункий за будовою і цікавий за тематизмом цикл, що слухається на одному диханні.

УДК 78.03

Романюк Леся Богданівна,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна

МУЗИЧНО-ОСВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ НА ЗЛАМІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

Вагомі зрушення в галузі музичного мистецтва на теренах Західної України періоду другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. були детерміновані інтенсивним становленням музичної освіти, що знайшло

свій вияв у діяльності громадсько-просвітницьких організацій та навчальних закладів різних типів та рівнів. Музична освіта функціонувала у культурно-освітніх інституціях різного рівня і профілю та реалізовувалась у певних формах. До них належали: а) нижчі, тобто неорганізовані (домашні, приватні); б) гуртки та курси при культурно-освітніх організаціях (музичних та громадсько-просвітницьких товариствах); в) організовані форми музичної освіти (спеціалізовані музичні навчальні заклади, що поділялися на нижчий, середній і вищий ступені); г) загальноосвітні заклади різного рівня і профілю (школи, гімназії, фахові школи, семінарії, бурси тощо).

У період другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. простежується значний підйом в галузі музично-мистецької освіти, що було зумовлено демократизацією суспільно-політичного життя, відкритістю для взаємовпливів та взаємопроникнень культур різних народів. Підвищення інтенсивності розвитку музичної освіти сприяло активізації культурно-мистецького життя, що своїм наслідком мало зростання рівня духовності широких верств населення західноукраїнських земель. Система музичної освіти відображала, з одного боку, головні принципи державної загальноосвітньої системи з диференціацією за соціальною ознакою, з іншого боку, стан музичної культури, що органічно поєднувала в собі духовну, світську та народну музичну культуру.

У загальноосвітніх навчальних закладах системою освіти було передбачено вивчення предмету музики і співу як одного із основних, а в учительських та духовних семінаріях запроваджувався як обов'язковий урок гра на скрипці та фортепіано. Музичне виховання шкільної молоді відбувалося не тільки в рамках навчального процесу, але й було передбачено позакласними учнівськими організаціями, де першочергове значення мали «Наукові гуртки» [2].

У визначений період діяли спеціалізовані навчальні заклади різних типів та рівнів, що готували музикантів для виконавської та педагогічної діяльності. До них належали приватні школи, школи музичних товариств та вищі освітні установи. Зокрема, на початку ХХ ст., однією з перших українських стала школа, відкрита товариством «Станиславівський Боян», що згодом (у 1921 р.) переросла у філію Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Вищі музичні навчальні заклади, починаючи з ХІХ ст., відігравали роль основних осередків музичної культури в містах і регіонах та займалися широкою просвітницькою і виховною діяльністю. Саме в них готували кваліфікованих фахівців, що сприяло залученню ширших верств населення до музичного мистецтва. Рівень музичного закладу залежав від матеріальної бази і професійного складу педагогічного колективу. Музично-освітні заклади укладали власні статuti, програми навчання, які визначали термін навчання (від 5 до 12), обсяг предметів, форми контролю.

Поряд із українськими плідно працювали польські навчальні заклади, серед яких тривалістю та ефективністю роботи вирізнялися: Консерваторія Галицького (згодом Польського) музичного товариства, Консерваторія ім. К. Шимановського, кафедра музикології (Інститут музикології) при університеті у Львові та Консерваторія ім. С. Монюшка у Станиславові, що в активній співпраці із музичними товариствами розгорнули широку мистецько-просвітницьку діяльність [1]. Ці заклади за формою організації освітнього процесу наближалися до західноєвропейських консерваторій, про що свідчить наявність висококваліфікованих педагогів, виважених навчальних планів. Вони відрізнялися своєю багатогранною діяльністю, яка включала підготовку кваліфікованих музичних кадрів для виконавської та педагогічної роботи, концертну, просвітницько-пропагандистську, виховну сфери. Велика кількість провідних музикантів різних національностей, що своєю творчою діяльністю сприяли поступу культури і мистецтва на західноукраїнських

землях вийшла у світ зі стін цих музичних інституцій. Саме ці навчальні заклади стали основними осередками підготовки музикантів-професіоналів у регіоні.

Отже, підвищення інтенсивності розвитку музичної освіти на зламі ХІХ-ХХ століть сприяло активізації мистецького життя, що своїм наслідком мало зростання культурного рівня широких верств громадськості західноукраїнського регіону. Заснування значної кількості музичних товариств та організацій, діяльність приватних салонів, поява численних приватних музичних шкіл та вищих навчальних закладів стали досягненням передовсім польських та українських музичних діячів, адже саме ці національні громади були найчисельнішими в краї. Система музичної освіти відображала, з одного боку, головні принципи державної загальноосвітньої системи того часу, а з іншого боку, стан музичної культури.

Джерела

1. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : Сполом, 2001. 280 с.: табл.
2. Романюк Л.Б., Черепанин М. В. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.

УДК 371.134

Рудюк Руслана Сергіївна,
Берегівська ДШМ ім.З.Кодая
м.Берегово, Україна

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-ПІАНІСТІВ РЕГІОНУ

Музична культура Закарпаття доволі самобутня, яка здавна відома своїми багатими фольклорними традиціями, де поєднуються риси багатьох національних культур – української, угорської, словацької,

румунської, тощо. У процесі історичного розвитку даного регіону, синтез поліетнічних традицій та культур викристалізувався в єдину мистецьку палітру Закарпаття, яка складається з елементів різноетнічних культур, творчого доробку представників різнонаціональних груп, які народилися і проживали на даній території, а також західних та східноєвропейських професійних музичних традицій. Закарпаття до другої половини ХХ століття було у складі різних держав (Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини), і лише після Другої світової війни було приєднане до України. І саме під впливом цих обставин, котрі значно заповільнили розвиток культуротворчих процесів, професійна музична культура нашого краю є однією з наймолодших ланок в історико-музикознавчому комплексі загальноукраїнських культуротворчих процесів. В основному це було пов'язано з відсутністю професійних навчальних закладів (вищу освіту музиканти Закарпаття здобували у Празькій та Будапештській консерваторіях), а також бібліотек, концертних залів, тощо.

Наш край подарував не лише Україні, а й цілому світу плеяду видатних композиторів та виконавців, які виявили індивідуальність обдарування та яскравість у різних сферах, серед яких особливе місце належить фортепіанній творчості. Серед них Дезидерій Задор, Іштван (Степан) Мартон, Євген Станкович, Василь Гайдук, Володимир Волонтир, Віктор Теличко, Анатолій Затін та інші. Вплив європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття, їх відбиток відчутний у фортепіанній музиці закарпатських композиторів, серед яких Дезидерій Задор та Іштван Мартон. Виникнення широкого спектра різноманітних напрямів зумовило процес стильового оновлення їх композиторської творчості, сприяло експериментаторству у сфері композиторських технік. Відтак, визначальними рисами фортепіанної музики композиторів Закарпаття

другої половини ХХ – початку ХХІ ст., стали скуті раніше соціально-політичними обставинами, але притаманні різнонаціональному колориту відкритість до світу та розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, «діалогічність» у стосунках із природним і людським довкіллям, мрійливість та іноді дух гіперболізації. Сучасні закарпатські композитори, серед яких вирізняються Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденцій, Василь Цанько, прагнуть опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, імпресіоністичні так і яскраво індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній взаємодії. Спостерігається органічне поєднання різноетнічних (українських, угорських, румунських, словацьких тощо) фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності.

В історії музичної культури Закарпаття особливе місце належить Дезидерію Євгеновичу Задору – одному із фундаторів професійної композиторської та виконавчої школи регіону, в тому числі й фортепіанної музики, видатному композитору, піаністу, педагогу, диригенту, фольклористу та музикологу. Не випадково Ужгородський музичний фаховий коледж носить ім'я Д.Задора, адже він був фундатором музичного закладу регіону, першим його директором, якого обожнювало студентство, визнаючи «некоронованим королем».

Фольклорний тематизм у творчості Д. Задора поєднується із стильовими ознаками неокласицизму та романтизму. Немалу роль при формуванні творчого стилю відіграло угорське походження композитора, що відбилося на сприйнятті та переосмисленні ним угорського, а згодом і українського фольклору, на відображенні його у фортепіанних творах. Учень і соратник Дезидерія Задора, Іштван Мартон також відноситься до основоположників професійної композиторської школи Закарпаття. Музика І. Мартона пронизана народнопісенними інтонаціями, які є сутністю його музичного мислення. У творчій манері письма І. Мартона

органічно поєдналися елементи різних національних культур: української, угорської, словацької. У своїй фортепіанній творчості І. Мартон продовжував стильовий напрям пізнього романтизму, який розширив за рахунок надання музичній інтонації експресивності, що є типовим для музики ХХ століття. Його фортепіанна музика відображає також тенденції «нової фольклорної хвилі».

Серед закарпатських композиторів сучасного покоління, що творять у жанрах фортепіанної музики яскравістю та індивідуальністю вирізняються Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденцій та Василь Цанько. Ці митці добре засвоїли як традиційну для закарпатської і загалом української музики лексику, застосовують прийоми різних композиторських технік, серед яких сонористика, алеаторика, додекафонія, залучають джазові гармонії, рокові ритми. Але використовують ці прийоми не як самоціль, а як вагомий, новітній засіб для передачі певного образу. Їх твори характеризуються своєрідним мелодизмом, який часто впливає з різнонаціональних фольклорних інтонацій.

Підводячи підсумки даної теми, можна з впевненістю сказати, що фортепіанна музика композиторів Закарпаття є яскравим, самобутнім і динамічним явищем, яке не тільки охоплює відомі жанрово-стилістичні пласти, але й виявляє виразні тенденції до самооновлення, стильового і видового збагачення. За період становлення і розвитку музична культура Закарпаття збагатилася відомими іменами, творами, а вивчення даної теми і робота над нею не втрачають актуальності для відомих музикознавців, науковців та музично-громадських діячів.

Джерела

1. Мокану Л. Вікно у світ музики//Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття.-Ужгород: Карпати, 2005
2. Добровольська Е. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття у контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища

регіону//міжнародний науковий журнал «Інтернаука»//№2 (24).2017

3. Микуланинець Л.М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині ХХ століття/Леся Михайлівна Микуланинець//Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць – випуск 15.-, :Міленіум, 2009.-С.184-188

УДК 378.011.3-051:78:780.616.432(439.22)

Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна
Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора
м. Ужгород, Україна

РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ СЛОВАЦЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Мистецтво та його соціальне функціонування пов'язані з цілим рядом видів діяльності, які обумовлюють ефективність та креативність творчих зусиль. У цьому контексті можна сказати, що мистецька освіта впливає на процес дозрівання вихованця, що формує особистість, яка здатна не тільки існувати в світі, але й естетично сприймати, брати участь у творчих явищах та спільно творити мистецьке середовище. Процес формування особистості характеризується виразними та творчими відносинами дитини з навколишнім світом, оточенням, явищами тощо.

У розвитку мистецької освіти Словацької республіки суттєвим зрушенням стало виникнення музичних шкіл. Створені в період 1919 - 1945 рр. почали створюватися музичні школи: музична школа Словаччини (1919 р.), музична школа в Мартіні (1919 р.), музична школа в Зволені (1919 р.), які працювали за індивідуальною концепцією, але підлягали перевірці освітній музичній інспекції. У 1951 р. музичні школи були по всій Чехословацькій республіці, а їх назву змінено на початкову музичну школу.

Відповідно до закону № 186/1960 Збірника про освіту та навчання (Закон про освіту) у 60-ті роки «Початкові музичні школи» були перейменовані в «Народні школи мистецтв», а в 1990-х – на «Початкові школи мистецтв» відповідно до Закону № 29/1984 і з внесеними змінами та доповненнями про систему початкових та середніх шкіл (Закон про освіту). Зміни торкнулися не лише назви школи, а й усієї організаційної та змістової структури мистецької освіти в початкових школах мистецтв.

З 1 вересня 2008 року набули чинності два нові загальнообов'язкові нормативно-правові акти положення, що регулюють освіту в початковій школі мистецтв. Перший – це Закон № 245/2008 Збірника про освіту та навчання (Закон про освіту) та деякі акти із внесеними змінами. В законі про освіту та навчання № 324/2008 зазначаються основні положення існування школи мистецтв.

На відміну від Закону про освіту, Закон про освіту та навчання визначав нові положення початкових шкіл мистецтв та рівні мистецької освіти.

Підсумовуюючи, можна наголосити, що відповідно до Закону про освіту, державна освітня програма є обов'язковою в рамках національної шкільної освіти. Вона являє собою перший, рамковий рівень дворівневої моделі освіти. Це вихідний документ для створення шкільної освітньої програми для кожної школи. Вона виражає основні принципи та цілі держави у галузі шкільної освіти, яка також включає демократичні та гуманістичні цінності, на якій ґрунтується освіта.

Джерела

1. Десятов Т.М. Тенденції розвитку неперервної освіти в країнах Східної Європи (друга половина ХХ століття) : дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01 / Десятов Тимофій Михайлович. – К., 2006. – 431 с.
2. Дмитриченко М.Ф. Вища освіта і Болонський процес: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / М.Ф.Дмитриченко, Б.І.Хорошун, О.М.Язвінська, В.Д.Данчук. – К.: Знання України, 2006. – 440 с.

САКРАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ОРДЕНУ ПІАРІВ НА ВОЛИНІ (КІНЕЦЬ XVII – ПОЧАТОК XIX СТ.)

Однією з невід'ємних ланок творення латинської меси здавна був вокальний та інструментальний супровід, що підсилював її урочистість. Саме тому римо-католицькі костели зазвичай були не лише обладнані музичними інструментами, зокрема органами, але й мали статтю видатків на утримання їхніх виконавців.

У цьому сенсі не були виключенням й осередки ордену піарів на Волині. Підтвердження цього знаходимо у фондушевому записі Яна Кароля Дольського та його дружини Анни Дольської, здійсненого ними 13 травня 1693 р. у Дубровиці. Так, у ньому йшлося про утримання «пристойної музики» при Любешівському піарському костелі «для примноження чим більшої Божої хвали» [1, с. 19]. У фондушевому записі Анни Дольської, підписаному нею 6 березня 1699 р. у Пінську, також містився припис щодо забезпечення в тамтешньому піарському костелі музичного супроводу його богослужінь [1, с. 22]. Як дізнаємося з праці Антонія Мошинського, при ньому впродовж тривалого часу існував оркестр, який супроводжував літургію «не лише в неділю та під час урочистих свят, але навіть щоденно». Лише 1813 р. монастирський оркестр замінив «прекрасний на 12 голосів орган» [1, с. 127]. Вірогідно, саме тоді фундаторська ложа в костелі для зберігання музичних нот та інструментів була переобладнана під їх склад [1, с. 129].

Водночас музичний супровід був одним із невід'ємних елементів відзначення значимих подій шкільного життя піарських колегіумів на Волині. Так, відомо, що під час щорічного відкриття навчального року в

Любешівській піарській школі, яке припадало на 29 вересня – день святого Михайла, її учнями виконувався гімн «Veni creator» («Veni creator spiritus», лат., «Прийди, Дух животворящий»), а на урочистостях, присвячених закінченню навчального року, що зазвичай відбувалися 25 липня в день святого Якова, звучав гімн «Te Deum» [1, с. 155].

«Te Deum» або «Тебе, Бога, прославляємо» (також «Te Deum laudamus», Подячний гімн святого Амвросія Медіоланського) – похвальна пісня, що наслідує Символ віри і своїми витокami сягає ранньохристиянських часів (перша половина IV ст.). Через надзвичайно урочисту форму «Te Deum» став особливо популярним у період пізнього Ренесансу та бароко. Його виконання з часом перетворилося на пишний ритуал.

При Межиріцькому піарському костелі діяло учнівське братство Матері Божої Ласкавої чи Содалістів (Sodalis Marianus), обов'язком членів якого було щоденне читання молитов до Богородиці, а також пісенний супровід урочистих богослужінь. Так, упродовж тижня напередодні дня святого Яна Непомука межиріцькі содалісти співали літанію до цього святого, а після неї – духовну пісню про нього ж. За спогадами А. Мошинського, вона розпочиналася так:

Już na wywarte przeciw nam potwarze,

Któremi nas Bóg za złe życie karze,

Obrony i sił nie stanie.

Cudowny ratuj nas Janie! [2, с. 61]

Як згадував Т.Є. Стецький, богослужіння у піарському костелі Межиріча Корецького відзначалися особливою пишністю й урочистістю: «...з огляду на значну кількість духовенства, яке зазвичай було у костелі», вони «завжди відбувалися з кафедральною помпою», тобто були настільки пафосними, що нагадували церемоніальні відправи у столичному кафедральному соборі. За ним, «Велика служба, так звана Summa, в неділю й урочисті дні звершувалася за участі диякона і субдиякона, на хорах був

палацовий оркестр Стецьких, а в численних сповідальнях каплани приймали покаяння. Шкільна молодь також знаходилася тут in gremio (на колінах. – Авт.)» [3, с. 15].

Отже, вокальне й інструментальне виконавство було вагомою ланкою художньо-мистецької складової освітньо-виховної діяльності ордену піарів на Волині. Сакральне музичне мистецтво характеризувалося впливом давніх традицій доби бароко й виявлялося у грі монастирського оркестру, пізніше – органу, а також виконанні релігійних гімнів під час богослужінь і святкувань важливих шкільних подій.

Джерела

1. Moszyński A. Kronika Kollegium Lubieszowskiego XX. Pijarów. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcła, 1876. 174 s.
2. Moszyński A. Monografia Kollegium i szkoły pijarskiej w Międzyrzeczu-Koreckim. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcła, 1876. 98 s.
3. Stecki T. J. Z dziejów wołyńskiego gródka. Kraków: Druk wł. L. Anczyca i Spółki, 1888. 25 s.

УДК 78.471

Юань Є,
Львівська національна музична академія
імені М.В.Лисенка.
м. Львів, Україна

ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ В УКРАЇНІ ЯК СПОСІБ ВЗАЄМНОГО ЗБАГАЧЕННЯ ДВОХ КУЛЬТУР

Узагальнюючи уроки історії, наприкінці ХХ ст. спостерігається посилене відродження культурних контактів Китаю та України. Новий етап поглиблення взаємин у всіх сферах життя між цими державами розпочався від 1991 р., коли Китай одним з перших визнав незалежність України і вже 4 січня 1992 р. головами КНР і України, Л. Кравчуком і

Цзян Цземінем, було підписано спільне Комюніке про встановлення двохсторонніх дружніх відносин на всіх рівнях, а в 2002 р. укладено Угоду про співпрацю між обома державами терміном на 25 років.

Від цього часу відбулось багато подій і запроваджено заходів, результати яких з кожним роком демонструють величезні зрушення в річищі поглиблення культурних взаємин, зокрема й у галузі взаємного вивчення музичної творчості. Серед таких – влаштування Днів української культури в Китаї і Днів китайської культури в Україні, відкриття відділень «Україна – Китай», відновлення у багатьох містах або й відкриття нових Інститутів Конфуція, діяльність яких сприяє взаємному вивченню мови та культури. Про взаємну зацікавленість творчої співпраці промовляє налагодження інтенсивного обміну, зокрема в галузі музичного мистецтва фахівцями і студентами, організація наукових конференцій, проведення спільних ювілейних урочистостей з нагоди роковин Т. Шевченка, здійснення перших акцій презентації в Україні унікального мистецтва пекінської опери, проведення спільних концертів із залученням провідних національних виконавців та музичних колективів тощо. Важливим стало розроблення в 2013 р. довголітньої Програми культурного співробітництва між Міністерствами культури України та Китаю, результатом якої в галузі, зокрема, хорового мистецтва стало заснування щорічного міжнародного хорового фестивалю в Пекіні. До цього часу в ньому вже взяло участь понад 2000 хорових колективів з усього світу.

Невпинний розвиток цих взаємин духовно значно збагачує обидва народи. На їх важливість вказує український дослідник С. Пронь: «Незалежно від стратегії зовнішньополітичного вектору, міжнародні позиції будь-якої держави неможливі без ґрунтовної наукової інформації з питань історії та культури» [2, с. 65]. Оцінюючи важливість значення поглиблення культурних контактів між Україною і Китаєм, Прем'єр-міністр КНР Лі Кецянь неодноразово висловлювався, що Україна стала для Китаю воротами в Європу, і що всебічна співпраця стає не лише все більш

корисною для обох народів, але й навіть надає новий імпульс розвитку взаємин між КНР і об'єднаною Європою.

При аналізі контактів Китаю і України в галузі хорового співу важливою постає концертна діяльність китайських студентів, що навчаються в українських музичних навчальних закладах. Упродовж лише декількох останніх років стараннями китайських студентів хорових відділень все частіше відбуваються концерти хорової музики, на яких завжди звучать багатоголосні аранжування китайських народних пісень чи хорові твори професійних китайських композиторів.

Українська слухачка аудиторія завжди з великою цікавістю знайомиться з цими творами, адже китайська музика з її своєрідною мелодикою, незвичними для європейців метро-ритмічними побудовами, специфічним ладовим забарвленням, а інколи й способами звуковидобування є доволі екзотичною для українців. Беручи до уваги, що жанр багатоголосного хорового співу в музичному мистецтві Піднебесної в порівнянні з високорозвиненою упродовж багатьох віків українською хоровою культурою є ще зовсім молодим (адже перші хорові твори китайських національних композиторів почали з'являтися лише від 1910-х років, і тим більше – що до початку ХХ ст. китайська співацька культура була виключно монодійною), хорові твори китайських композиторів завжди вражають багатством емоційного складу, довершеністю музичного висловлення і побудови форми.

Серед таких відзначимо, наприклад, виконання студентами Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка обробки китайської народної пісні «Аламухань». Пісня виникла в провінції Гуансі з улюбленого її народом сюжету казкової легенди про мудрого чарівника Джанджі, який за допомогою спілкування з квітами навчав людей мудрості [1].

У виконанні студентів Сумського педагогічного університету виконувалися ліричні мініатюри «Озеро Сіху» і «Повернення ластівок» для

мішаного чотириголосного хору, створені основоположником китайської національної хорової музики Лі Шутуном в 1913 р; студентами київської Національної музичної академії ім. П. Чайковського – уривки з ораторії Чжао Юаньженя «Мелодії моря»; Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка – уривки з сюїти «Великий похід» Чень Гена і хоровий твір «Пісня гір» Тьєн Фена.

Активна виконавська праця китайських студентів у сфері популяризації в Україні творів китайської хорової музики сприяє ще глибшому взаємному збагаченню двох музичних культур та духовному зближенню двох талановитих народів.

Джерела

1. Музична подорож до Китаю. Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М.Лисенка
URL: <http://www.pmu.pl.ua/index.php/nov2/296>
2. Пронь С. Україна і Китай в системі міжнародних відносин: історія і сучасність. *Політичні науки*. Київ, 2006. 69 с.

Розділ 5
АРТ-ТЕРАПІЯ – МИСТЕЦТВО РЕКОНСТРУКЦІЇ
ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇЇ СОЦІАЛЬНИХ
ЗВ'ЯЗКІВ

УДК 808.5

Бегун-Трачук Лариса Олександрівна,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

ЕМОЦІЙНА СФЕРА ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Здійснений аналіз професійної підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін вказує на наявність протиріччя між традиційним підходом процесу підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін, якій не передбачає цілеспрямованого формування емоційної стійкості, як умови профілактики професійних деформацій та новими умовами функціонування суб'єкта в професії – у зв'язку із збільшенням стресогенних факторів. Але професійні деформації асоційовані вченою безпосередньо з початковим періодом професійної діяльності фахівця після завершення фахової освіти, тоді, як на нашу думку, перші їх прояви спостерігаються вже в процесі підготовки майбутнього викладача мистецьких дисциплін у ЗВО, за рахунок впливу специфічних рис факторів сфери музичного мистецтва, на яких, вважаємо за необхідне, зупинитися докладніше.

Як наголошують вчені (О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька) мистецтво в цілому – це специфічний вид людської діяльності, який направлений на пізнання світу в особливій, художньо-образній формі. О.Рудницька, досліджуючи сферу музичного мистецтва, відмічає такі особистісні якості педагога музичного мистецтва як: музикальність, емоційність виконання, проникнення та змістовність. Важливість вивчення особистісних особливостей музиканта у їх взаємозв'язку з творчістю

підкреслюється в роботі А.Готсдинера, який вважав музикальність глибоко особистісною якістю людини.

У дослідженнях Ю.Цагареллі, присвячених вивченню типологічних особливостей музикантів-виконавців, показаний взаємозв'язок міжвластивостями нервової системи та структурою музикальності.

Особливості емоційної сфери викладачів мистецьких дисциплін представлені в роботі А.Пашиної та А.Торопової, які характеризують музикантів як енергійних, емпатичних, емоційних та достатньо тривожних. Дослідниками відмічені такі індивідуальні властивості емоційної сфери як: емоційна лабільність, емоційна нестійкість та емоційна збудженість .

Неохідно підкреслити, що емоційні реакції є вагомою складовою більшості процесів торкаються всіх психічних процесів та мають складну ієрархічну структуру: від простих фізіологічних емоцій до вищих – естетичних та соціальних.

Ю. Цагареллі вивчив питання про те, яке ієрархічне положення займають емоції, пов'язані з сприйняттям музики, з переживанням її як своєрідного емоційного змісту, і яке, у зв'язку з цим, ієрархічне положення здатності до емоційного відгуку на музику. Він оцінював не жанрові, стилістичні, фактурні і.т.д. особливості музичного твору, не смаки та моду на нього, а той соціально-психологічний вплив, який він здійснює на людину чи групу людей. Після проведення досліджень, було встановлено, що всі емоційні реакції (радість, сум, злість) у музикантів на багатих вищі, ніж у звичайних людей, тому процеси емоційного вигорання у мизикантів проходять швидше і мають більш глибокі наслідки. Вплив емоцій на результати діяльності викликає необхідність керування ними, використання їх позитивних функцій та подолання негативних.

Сприйняття власних емоцій свідомості та емоцій інших людей впливають на емоційну стабільність. Під емоційною стабільністю розуміють точку рівноваги, в якій людина перебуває в моменті, коли його психологічний та фізичний стан знаходиться в нормі, коли умови та

ситуації не змушують його реагувати загостреними емоційними реакціями. Вона проявляється в тому, що людина більш витривала по відношенню до стресових ситуацій, адекватно реагує на критику, впевнена у собі, проявляє позитивне відношення до життя, охоче іде на контакт з оточуючими. Майбутнім викладачам музичного мистецтва вкрай важливо бути емоційно стабільними спеціалістами: вміти проявляти оптимальний рівень емпатії, внутрішню впевненість та спокій.

Джерела

1. Методология педагогики музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева, Б. М. Целковников и др.; под ред. Э. Б. Абдуллина. 2-е изд., испр. и дополн. Москва: Издательский центр «Академия», 2006. 272 с. С. 22–36.
2. Рудницька О.П. Психолого-педагогічні проблеми загальної та мистецької освіти. *Мистецтво у розвитку особистості: монографія*/[за ред., передмова
3. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ю.А.Цагарелли. — Казань, 1989. — 425 с

Розділ 6
ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У КОНТЕКСТІ ПРАКТИКИ
ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

УДК 784.94:78.071.4

Гусар Дзвіна Олексіївна,
Університет Короля Данила
м. Івано-Франківськ, Україна
Опарик Лариса Миколаївна,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна

ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЕТОДИКИ РОЗВИТКУ АБСОЛЮТНОГО
МУЗИЧНОГО СЛУХУ

На сучасному етапі становлення нових моделей розвитку вітчизняної музичної освіти важливим є досягнення балансу в застосуванні традиційних і новаторських педагогічних підходів у практиці викладання фахових дисциплін, що, у свою чергу, безпосередньо пов'язане з проблемою творчої адаптації до вимог сучасності класичних методик музичного навчання.

Принцип спадкоємності на шляху удосконалення процесів навчання та виховання молодих музикантів передбачає органічне засвоєння творчого доробку яскравих представників української музичної педагогіки, чий професійні досягнення містять у собі значний інноваційний потенціал. До цієї когорти належить український педагог-новатор В. О. Куфлюк (1912-1999), автор оригінальної методики формування та розвитку абсолютного музичного слуху, ефективність застосування якої перевірена майже півстолітнім досвідом успішної професійної самореалізації багатьох поколінь учнів-музикантів.

Мета популяризації методів сольфеджіо В. О. Куфлюка та їх адаптації до практики сучасного музично-слухового навчання передбачає

знання науково-методичних засад системи розвитку абсолютного слуху. Найбільш науково обґрунтованим поясненням механізмів функціонування абсолютного слуху на сьогодні може вважатися моноладотональна концепція його формування, теоретично обґрунтована П. Бережанським [1]. Показово, що задовго до висновків П. Бережанського, моноладотональний принцип розвитку абсолютного музичного слуху був перевірений багаторічною педагогічною практикою В. Куфлюка. Інша новаторська складова Куфлюкової методики – сенсорні впізнавальні еталони у формі пісень-підказок, котрі спеціально вербалізують назву звуку, від якого починається пісенька (наприклад, «соль» – «Сонечко, сонечко»), водночас несучи в собі яскраву емоційну складову.

Процес музично-слухового розвитку, спрямований на формування абсолютного слуху, включає такі завдання:

- формування ладового відчуття та ладових музичних уявлень у моноладотональності До-мажор через сольфеджування музичного матеріалу в супроводі фортепіано з опорою на різні ступені ладу;
- формування сенсорних еталонів абсолютної висоти білих клавіш першої октави через спів пісень-еталонів нотами і словами;
- формування сенсорних еталонів абсолютної висоти білих клавіш високих і низьких октав, а згодом – чорних клавіш між білими;
- розвиток музичної пам'яті за допомогою вивчення напам'ять музичних уривків, інтонаційних вправ, аналізу на слух та написання музичних диктантів.

Дидактичні завдання методики, адресовані учням молодшого шкільного віку, приховані за цікавим і придатним для дитячого сприйняття матеріалом, що викликає емоційний відгук в учнів. Разом із текстами та мелодіями дитячих пісень, підібраних з фольклорних джерел або написаних самим В. Куфлюком, в пам'яті назавжди закарбовується відчуття тональності До-мажор, а далі – абсолютна висота кожного

ступеня. На етапі sukcesивного (розгорненого в часі) сприйняття розвивається пасивний абсолютний слух на звуках До-мажорного звукоряду шляхом підбирання до почутого звуку відповідної пісні-еталона (спочатку із проспівуванням вголос, далі – через внутрішній слух). Активний слух розвивається на завданнях з пригадування голосом пісні-еталона, що відповідає заданому вчителем звуку, а далі потреба у співі відповідної пісні-підказки так само інтеріоризується до пригадування еталонної пісні про себе (без співу). У подальшому дії із зовнішніх стають внутрішніми, призводять до формування механізму симультанного, миттєвого впізнавання та відтворення висоти музичних звуків. Для адаптації методики В. Куфлюка до умов сучасного життя та створення локального моноладотонального звукового середовища доцільно рекомендувати активне використання технічних засобів: аудіозаписів пісень, які щоденно прослухуються учнями в домашній роботі.

Застосування методики розвитку абсолютного слуху при роботі зі старшими школярами та дорослими початківцями базується на тих самих принципах (моноладотональний матеріал та пісенні сенсорні еталони). Однак, якщо з дітьми молодшого віку педагог працює через емоційне наслідувальне сприйняття музики і поступове накопичення слухового багажу, то тут на перший план виходить свідомий, вольовий підхід до навчання. Замість дитячих пісень у роботу беруться збірники сольфеджіо, побудовані на До-мажорі (А. Агажанов, М. Ладухін, А. Писаревський та ін.). При цьому пісні-підказки все ж вивчаються як сенсорні еталони кожного звуку До-мажору.

Таким чином, доволі широка аудиторія учнів та педагогів отримує пристосовану до сучасних умов і удосконалену використанням технічних засобів методику розвитку абсолютного музичного слуху, використання якої сприятиме оптимізації педагогічних підходів у процесі цілеспрямованого музично-слухового навчання та виховання учнів різних вікових категорій.

Джерела

1. Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). Москва : Ред.-изд. отдел МГК им. П. И. Ч., 2000. 101 с.
2. Гусар Д. Видинівський феномен Василя Куфлюка. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 146 с.

УДК 792.07.378.147

Пацунов Валерій Петрович,
Київський національний університет
культури і мистецтв
м.Київ, Україна

ПОЕЗІЯ ТЕАТРУ: ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Замовчування в радянські часи теми образності в літературі та мистецтві зумовлювалося передусім тим, що метафоричність, іносказання через їхню зашифрованість крили в собі небезпеку інакомислення, через що не вписувались у «прокрустово ложе» соціалістичного реалізму, піддаючись протягом десятиріч нищівному остракізму. Ціле покоління найяскравіших реформаторів сцени за дослідження метафоричної лексики поплавилися Батьківщиною, а багато з них — життям. Серед них — генії режисури В. Меєргольд та О. Курбас. Ці безпрецедентні в історії світової культури репресії загальмували природний процес розвитку театрального мистецтва, як і театральної освіти, принаймні на піввіку. І як наслідок — рудименти побутовізму живуть у виставах сучасних театрів. Перегляньмо десяток театральних вистав – хіба це не одна багатосерійна вистава, в якій спалахами образної мови запам'яталася бодай одна з десяти? Діагнозом цієї хронічної недуги є імітація життя, що вже понад століття вважається чи не найбільшою доблестю театру, призначеного, з чиеїсь легкої руки, «відтворювати реальну дійсність». Протягом десятків років органічні (в кращому разі) актори імітують життя в органічних (у кращому разі)

виставах. От і клонуються вистави-близнюки, мігруючи з театру в театр, із року в рік, із десятиліття в десятиліття.

В чому ж полягають переваги образної лексики театрального мистецтва над побутовою? Театральна метафорика оперує передусім невербальними засобами впливу, позбавляючи вербальні тексти панівної позиції. Науково доведено, що невербальні засоби вп'ятеро інформативніші за вербальні. Саме цим і можна пояснити надзвичайну силу впливу метафоричного театру на глядача.

Погляньмо на відому картину, що достовірно зображає ведмедів у лісі. Дивовижна схожість! Вражаючий ефект присутності! Аж до запахів лісу. Ну, звичайно, автор цього твору — І. Шишкін. Таке життєподібне мистецтво умовно назвемо *горизонтальним*. Воно відтворює непрепаровані форми життя.

І зовсім інше мистецтво знадобилось іншому художнику для зображення розіп'ятого Ісуса Христа, що летить над планетою. Фантастично! Так не буває! Але це є «неправдою» Сальвадора Далі, який пропонує *поетичну* правду планетарного впливу християнства на духовний світ людства. Таке мистецтво неправдиве за ознаками життя, однак правдиве за філософією життя. Умовно назвемо його *вертикальним*.

Тут і далі термін *«театральна вертикаль»* означатиме умовне позначення образного вектора перетворення дійсності засобами театрального мистецтва, а *«театральна горизонталь»* – умовне позначення правдоподібного вектора відтворення життя у формах життя.

Згадаймо фольклорну музику свого народу. Знайома з дитинства кожна інтонація! Це наші почуття, наші емоції! У свята й будні, у хвилини радості та хвилини суму. Як правдоподібно! Однак є й інша, неземна музика, наприклад, «Lacrimosa» Моцарта. Грандіозна хвиля скорботи і надії, суму та любові немов відриває нас від землі. Вона дарує нам глибоке і вичерпне потрясіння, здійсмає на «вертикаль».

Вертикальне мистецтво не відтворює звичних форм життя, і за це ми йому вдячні, бо здебільшого не бажаємо схожості, а прагнемо вимислу.

А чи піддається вихованню образне мислення? Безперечно! Адже образне світосприйняття та відображення є вродженою здатністю людини. Досить згадати поведінку новонародженої дитини та її перших років осягнення світу, багатих на невичерпну фантазію, на образне світосприйняття та мислення. А скельні малюнки давніх народів та їхні образні ритуали чи не є свідченням вродженої потреби людства в образній лексиці?

Тож проблема виховання у студентів режисерських кафедр театральних вишів навичок побудови сценічного видовища образно-пластичними, метафоричними засобами виразності була, є і залишається нагальною.

Однак, побут і образ, правда життя і філософія буття за влучним визначенням Ю. Лотмана, – це «...вороги, що постійно потребують одне одного. Як північний та південний полюси магніту, вони не існують один без одного...» [2, 28]. Під цей діалектичний закон в однаковій мірі підпадають усі мистецтва, в тому числі й театральне.

Варто наголосити, що на практиці навряд чи існують у хімічно чистому вигляді *горизонтальна* та *вертикальна* філософії життя, *горизонтальне* та *вертикальне* мистецтво. Ці полярні вектори перебувають у стані постійної дифузії.

То що ж являє собою *поетичний* театр? У чому сутність сценічної образності?

Передусім, необхідно визнати, що театральна практика багата на плутанину у вживанні професійної термінології. Стало, приміром, нормою відносити до категорії *образу* всю, без винятку, продукцію сценічної творчості. Зіграв актор будь-яку роль – кажемо: «створив образ», збудував художник на сцені селянську хату з тинами та глечиками – кажемо:

«втілив образ села». Та й режисер доречно й недоречно розкидається все тими ж «образами», коли у нього на сцені суцільне «без-образіє».

XX-е століття було настільки бурхливим та щедрим на відкриття у царині мистецтва, що, мабуть, наукова думка не встигала поновлювати швидко старіючі естетичні терміни. Та й тотальне захоплення театрознавців оціночним аналізом сценічних творів (що значно легше за естетичний) не сприяло глибокому їх зануренню у технологічно-методологічну сферу творчості (що значно складніше).

Однак, незважаючи на скромний результат теоретичних здобутків, зі сценічним образом нам все одно доведеться розібратись, бо він є наріжним каменем поетичного театру.

З усіх нашарувань навколо поняття *художнього образу* взагалі та *сценічного образу* зокрема, звертаємо увагу на його найпершу ознаку – *асоціативність*. Без *асоціативності* про образ годі й говорити. Згадаймо Вс. Меєргольда: *«Шукайте асоціативних ходів! Працюйте асоціативними ходами! До розуміння величезної сили образних асоціацій в театрі я ще лише наблизився. Тут непочатий край можливостей»* [1, 230]. Меєргольду можна вірити – він життя поклав на вівтар образного театру.

Отже, *асоціативність* є найперша і неодмінна ознака образу. І чим багатша глядацька асоціація, тим глибший образ, тим більш хвилюючий акт ототожнення глядача з творцем.

Другою визначальною ознакою художнього образу є його *поліфонічність*. Мається на увазі і багатозначність, і багатовимірність, і інтегральність образу.

І, нарешті, третьою неодмінною ознакою художнього образу є його здатність викликати у свого споживача *емоційно-естетичну насолоду*, дарувати йому радість естетичного прозріння, щастя пробудження в ньому творця.

Безумовно, перелік ознак, рис та властивостей художнього образу можна було б продовжити, але саме за вищенаведеними ознаками він розпізнається безпомилково.

Залишається визначити, яку саме дійсність перетворює мистецтво. Якщо лише *реальну*, то куди ж тоді подітись сюрреалізму з його сновидіннями? Або фантастиці? Або казці?

І насамкінець, якщо продукт творчості виявиться антиестетичним або не випромінюватиме енергії впливу на споживача, то чи варто його зводити у високий ранг *художнього образу*?

Виходячи з цих міркувань, візьмемо на себе сміливість сформулювати наступну дефініцію:

Художній образ є формою асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності шляхом створення естетично впливових художніх об'єктів.

А чи можливий контакт між сценою та глядацькою залюю без образної мови – без метафор, символів, алегорій, гіпербол та інших сценічних тропів? Безумовно, можливий, але в цьому випадку ми матимемо контакт іншого вектору – *горизонтального*.

Отже, сценічні тропи – це східці трапу, якими глядач здіймається на височінь пізнання радості творчого лету.

І висота цього лету забезпечується глибиною театральної вертикалі.

А основним інструментом побудови режисером театральної вертикалі є ***метафора – перлина мистецтва, вибух пізнання, проникнення у суть явища, трансплантація в Дух людини.***

Джерела

1. Гладков А. Мейерхольд говорит // Новый мир. – 1961. № 8. С. 213-236.
2. Лотман Ю. Семантика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Розділ 1

МИСТЕЦТВО І ОСОБИСТІТЬ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

1. **Булда Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
2. **Гайда Ігор Богданович** – асистент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
3. **Галас Бертолон Бертолонович** – магістр музичного мистецтва, викладач Берегівської ДШМ ім.З.Кодая.
4. **Гусарчук Тетяна Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського.
5. **Качур Борис Михайлович** – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри менеджменту та інноваційного розвитку освіти Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти.
6. **Качур Миослава Михайлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник освіти України, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти Мукачівського державного університету.
7. **Куліш Марія Ігорівна** – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.
8. **Олексюк Ольга Миколаївна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.
9. **Пан Ботянь** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

10. **Попівняк Леся Михайлівна** – викладач першої категорії ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
11. **Попович Наталія Михайлівна** – доктор педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
12. **Росул Тетяна Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри археології, етнології та культурології ДВНЗ «Ужгородський національний університет».
13. **Хомин Світлана Яношівна** – викладач-методист ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
14. **Чен Менвей** – аспірантка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.
15. **Черепанин Мирон Васильович** – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
16. **Чорнобай Мирослава Юрїївна** – пошукувачка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Розділ 2

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

1. **Барна Ніколетта Анатоліївна** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
2. **Буркало Наталія Людвиківна** – викладач-методист ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
3. **Буркало Степан Михайлович** – старший викладач кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.

4. **Вишневецька Марина Вікторівна** – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.
5. **Габель Оксана Іванівна** – асистент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
6. **Гаврилечко Ганна Олегівна** – викладач гри на фортепіано ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
7. **Данильченко Лілія Йосипівна** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
8. **Дуда Наталія Юріївна** – викладач гри на баяні ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
9. **Дуда Тетяна Іванівна** – викладач гри на баяні ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
10. **Дурдинець Алла Миколаївна** – викладач першої категорії, концертмейстер Мукачівської дитячої школи мистецтв ім. С.Мартона.
11. **Жишкович Мирослава Андріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка.
12. **Івасюк Дмитро Олександрович** – здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
13. **Кабаці Ольга Дмитрівна** – викладач вищої категорії, методист ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
14. **Качур Миослава Михайлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник освіти України, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти Мукачівського державного університету.

15. **Ковалюк Вероніка Михайлівна** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
16. **Коханська Катерина Василівна** – викладач вищої категорії, завідувач народного відділу Ракошинської ДШМ.
17. **Коцан Олеся Михайлівна** – аспірантка кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету, викладач Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є.Задора.
18. **Ленд'єл-Сяркевич Антоніна Антоніївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
19. **Мариніч Вікторія Михайлівна** – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 012 «Дошкільна освіта»Мукачівського державного університету.
20. **Мурафа Володимир Дмитрович** – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
21. **Мусієць Леся Володимирівна** – викладач-методист музично-теоретичних дисциплін ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
22. **Ніжегородцева Тамара Всеволодівна** – старший викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
23. **Новікова Світлана Леонідівна** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
24. **Онисько Тетяна Михайлівна** – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 012 «Дошкільна освіта»Мукачівського державного університету.
25. **Остап'юк Лідія Михайлівна** – викладач-методист ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.

26. **Пасічняк Лілія Михайлівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
27. **Попович Емерих Федорович** – аспірант кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
28. **Попович Томас Федорович** – аспірант кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
29. **Пуйова Валентина Іванівна** – асистент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
30. **Росоха Марія Володимирівна** – викладач фортепіано, концертмейстер Березівської ДШМ ім.З.Кодая.
31. **Сербін Мирослава Іванівна** – викладач гри на фортепіано ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
32. **Тарновецький Ігор Миколайович** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
33. **Тарновецька Ганна Янівна** – викладач ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.
34. **Теліга Оксана Михайлівна** – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 012 «Дошкільна освіта»Мукачівського державного університету.
35. **Хижко Олександр Вікторович** – кандидат педагогічних наук, голова циклової комісії музично-теоретичних дисциплін, викладач музичних дисциплін КВНЗ «Уманський гуманітарно-педагогічний коледж ім. Т.Г. Шевченка».
36. **Чень Юйцзя** – аспірантка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

37. **Шляхта Надія Василівна** – викладач-методист ритміки та хореографії ВСП «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж» Мукачівського державного університету.

Розділ 3

КАДРОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ: НАПРЯМИ ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

1. **Гаснюк Вероніка Василівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти Мукачівського державного університету.
2. **Задорожний Ігор Зенонович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.
3. **Качур Миослава Михайлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник освіти України, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти Мукачівського державного університету.
4. **Кондратенко Ірина Анатоліївна** – старший викладач кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка.
5. **Савко Маріанна Миколаївна** – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 012 «Дошкільна освіта» Мукачівського державного університету.

Розділ 4

ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

1. **Вацьо Михайло Васильович** – Заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.
2. **Жао Джін** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.
3. **Короленко Олена Олександрівна** – старший викладач кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.

4. **Романюк Леся Богданівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
5. **Рудюк Руслана Сергіївна** – викладач фортепіано, концертмейстер Берегівської ДШМ ім.З.Кодая.
6. **Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна** – аспірантка кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету, викладач Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є.Задора.
7. **Шеретюк Руслана Миколаївна** – доктор історичних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.
8. **Юань Є** – аспірантка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Розділ 5

АРТ-ТЕРАПІЯ – МИСТЕЦТВО РЕКОНСТРУКЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇЇ СОЦІАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

1. **Бегун-Трачук Лариса Олександрівна** – старший викладач кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету.

Розділ 6

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У КОНТЕКСТІ ПРАКТИКИ ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

1. **Гусар Дзвіна Олексіївна** – кандидат мистецтвознавства, артист оркестру вищої категорії Івано-Франківського Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
2. **Опарик Лариса Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
3. **Пацунов Валерій Петрович** – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри режисури та акторського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Наукове видання

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРІ XXI СТОЛІТТЯ**

14-15 квітня 2021 рік

МАТЕРІАЛИ

IV Міжнародної науково-практичної конференції

Редактор випуску:

Щербан Тетяна Дмитрівна

Відповідальний за випуск:

Попович Наталія Михайлівна

Підписано до друку 28.04.2021 р. Формат 60*84/16.

Умовн. друк. арк. 8,25. Зам. № 91. Тираж 150 примірників

Адреса видавництва:

Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26,

м. Мукачево, Закарпатська обл., 89600,

тел./факс:(03131) 3-13-43, 2-11-09. E-mail: rvc@mail.msu.edu.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до

Державного реєстру видавців, виготовлювачів та

розповсюджувачів видавничої продукції

серія ДК № 6984 від 20.11.2019 р.



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

E-mail: info@msu.edu.ua, pr@mail.msu.edu.ua

Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>

Веб-сайт Наукової бібліотеки МДУ: <http://msu.edu.ua/library/>