Міністерство освіти і науки України
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО
Кафедра фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва
Національна Всеукраїнська музична спілка
Європейська Асоціація піаністів-педагогів (*EPTA*) в Україні
за підтримки Міністерства культури та стратегічної комунікації України

МОДЕРНІЗАЦІЯ НАСКРІЗНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

збірник матеріалів
науково-практичної
конференції

25 квітня 2025 р.

Київ - 2025

Міністерство освіти і науки України
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО
Кафедра фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва
Національна Всеукраїнська музична спілка
Європейська Асоціація піаністів-педагогів (*EPTA*) в Україні
за підтримки Міністерства культури та стратегічної комунікації України

МОДЕРНІЗАЦІЯ НАСКРІЗНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

збірник матеріалів
науково-практичної
конференції

25 квітня 2025 р.

ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС "ПРОЛІСОК"

XV
МІЖНАРОДНИЙ
ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС
"ПРОЛІСОК

м. Київ

УДК 37.091.3:7(082)
М 74

Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті : збірник матеріалів науково-практичної конференції 25 квітня 2025 р., м. Київ / [XV Міжнародний фестиваль-конкурс "Пролісок"; Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського]. – Київ: Український державний університет імені Михайла Драгоманова, 2025. – 96 с.

Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(протокол № 11 від 26 травня 2025 р.)

Редакційна колегія:

Щолокова Ольга Пилипівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова; *голова конференції*.

Гуральник Наталія Павлівна – професор, доктор педагогічних наук, професор кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова.

Зайцева Алла Віталіївна – професор, доктор педагогічних наук, професор кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова.

Відповідальний за випуск:

Забара Максим Володимирович – доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

© Автори доповідей, 2025
© Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова

ЗМІСТ

Андрухович Лариса Миколаївна, Дидикіна Наталія Олександрівна
Індивідуально-особистісний підхід у музичному навчанні молодших школярів 5

Байрак Віра Василівна
Учнівська конференція – шлях до розвитку творчих здібностей та креативного мислення учнів (з досвіду проведення учнівських конференцій) 9

Горбова Наталія Геннадіївна
Десять авторських вокальних вправ для учнів-початківців класу вокального співу мистецької школи 14

Гун Ханьшуан
Педагогічні умови формування аксіологічного відношення до культури оперного співу в майбутніх викладачів музичного мистецтва 19

Зубріліна Ксенія Юріївна
Особливості адміністративної роботи для організації комфортного освітнього середовища в мистецькій школі 22

Кісюк Михайло Павлович
Сутність емоційного інтелекту та його вплив на розвиток майбутнього вчителя музичного мистецтва 27

Корняк Назар Миколайович
Зміст концертно-просвітницької діяльності у розвитку духовності бакалаврів музичного мистецтва 30

Лисич Олександр Олександрович
Український фольклор – джерело життя та натхнення народу 35

Маніва Наталія Дмитрівна
Розвиток навичок кантиленного звучання фортепіано в учнів-початківців дитячих музичних шкіл 39

Мольдерф Тетяна Михайлівна
Формування академічної вокально-виконавської культури здобувачів першого рівня закладів вищої освіти мистецького спрямування 43

Переверзєва Оксана Євгеніївна
Деякі аспекти перекладу вокальних творів та сучасні ІТ-технології 48

Пташник Іван Якович
Особливості втілення принципу концертності у музичних творах сучасних українських композиторів для фагота 53

П'явка Катерина Миколаївна
Класифікація музично-творчих здібностей: основні аспекти та визначення 59

Свириденко Вероніка Володимирівна
Формування навичок комплексної діяльності та розвиток музичної творчості учнів у молодшому хорі.....63

Сіжук Інна Володимирівна
Історичні передумови розвитку сучасної мистецької освіти в Україні 67

Сінь Лу
Змістова наповненість інтерпретаційної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі вокального навчання 72

Mehdi Eyyubov
An overview of the difficulties faced by students at the initial stage of learning to play the clarinet, within getting acquainted with the 'staccato' technique in the middle and high school
Огляд труднощів, з якими стикаються учні-початківці при ознайомленні з технікою 'staccato' на кларнеті в середній і старшій школі 78

Zabara Maksym, Loos Helmut
Grigorij Hodorovskij and Mykola Lysenko in Leipzig (German studies of the history of Kyiv pianism education in the archives of the Institute of Musicology of the University of Leipzig)
Григорій Ходоровський і Микола Лисенко у Лейпцигу (німецькі дослідження історії київської піаністичної освіти в архівах Інституту музикології Лейпцизького університету) 85

Організаційний комітет науково-практичної конференції 95

Індивідуально-особистісний підхід у музичному навчанні молодших школярів

***Андрухович Лариса Миколаївна**,*
кандидат педагогічних наук, доцент, викладач-методист, КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв ім. Михайла Вериківського»;
***Дидикіна Наталія Олександрівна**,*
викладач-методист,
КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв ім. Михайла Вериківського»

Музичне мистецтво завжди було простором, який дозволяє людині виразити свою індивідуальність. Наш багаторічний досвід роботи у школі мистецтв доводить, що кожна людина має свій унікальний творчий почерк, який проявляється через музичну інтерпретацію творів. Застосування індивідуально-особистісного підходу у навчальний процес сприяє не лише розвитку технічних навичок, а й формуванню особистості учня, здатної до глибокого самопізнання. Оскільки він має вирішальне значення для системи музичного навчання, розглянемо його теоретичні та методичні засади.

Зародження індивідуального підходу можна простежити ще з епохи класичних композиторів, для яких музика була відображенням власних думок, емоцій та особистісною маніфестацією творчості. У добу Ренесансу та Бароко музика почала набувати глибокий символічний зміст, а у подальшій еволюції вже не могла існувати поза суб'єктивною інтерпретацією виконавця. Цей процес збирав у собі елементи як технічної майстерності, так і внутрішньої творчості, що дозволяло кожному музиканту створювати власний «портрет» твору. У філософських працях із музичної педагогіки дослідники відзначали, що лише через суб'єктивне сприйняття можливо досягти справжнього естетичного досвіду.

Сучасна мелодика і гармонія не втрачають зв'язку з історичними традиціями, але водночас розвивають концепцію індивідуальності. Дослідження психології музичного сприйняття доводять, що кожна людина

має специфічний набір емоцій та асоціацій, які впливають на інтерпретацію музичного твору. Важливим аспектом сучасної музичної педагогіки є комплексне розуміння особливостей кожного учня, що дозволяє адаптувати методики навчання до його психологічного профілю. Інтеграція цих підходів створює умови для розвитку не лише технічних, а й естетичних здібностей музиканта.

У процесі навчання музики особиста взаємодія між викладачем і учнем має вирішальне значення. Власний досвід підказує, що врахування психологічних аспектів кожного учня сприяє пошуку власного стилю виконання і розвитку унікальної емоційної палітри. Викладач, який сприймає кожного учня як окрему унікальну особистість, може не лише передати знання, але й надихнути на творчі пошуки. Такий підхід дозволяє зменшити вплив стандартних методик, які часто призводять до одноманітності в інтерпретації творів, і сприяє народженню власної музичної ідентичності.

Сучасні методики навчання музики ґрунтуються на концепції персоналізації. Викладач може використовувати різноманітні методи: від класичного аналізу творів та інтерпретаційних вправ до інтерактивних семінарів і творчих лабораторій. Це дозволяє йому експериментувати, знаходити власні шляхи в музиці та вчитися самовираженню через мистецтво. Такі методики включають індивідуальні консультації, роботу у малих групах та психологічне супроводження творчого процесу. Застосування даного підходу дозволило нам на протязі багатьох років працювати з учнями різного віку та рівня підготовки.

У власній багаторічній практичній роботі ми спостерігаємо, як застосування індивідуального підходу впливає на формування творчої особистості учнів. Наприклад, один з учнів, спочатку не виявляв значних здібностей до класичного виконання, після впровадження персоналізованої методики почав експериментувати з різними стилями і знайшов свій унікальний музичний голос. Такий підхід дав йому можливість реалізувати свій творчий потенціал, перейти від механічного відтворення творів до їхньої

особистісної інтерпретації. Подібні кейси можна навести численними прикладами, і кожен з них підтверджує, що врахування індивідуальних особливостей сприяє не лише розвитку техніки, але й формуванню емоційного зв’язку з музикою.

Разом з тим, не зважаючи на очевидну перевагу індивідуалізованого підходу, сучасна музична педагогіка стикається з низкою викликів. Одним із основних є необхідність його адаптації до нових соціальних і культурних реалій, коли навчальний процес стає дедалі більш стандартизованим. Інтеграція персоналізованих методів часто вимагає додаткових ресурсів, більш глибокого аналізу психологічного стану учнів і постійного самовдосконалення викладача. Проте результати свідчать, що саме завдяки таким інноваціям можливо досягти високих результатів у формуванні індивідуальної творчості і здатності до самовираження. Використання сучасних технологій, творча інтеграція інтердисциплінарних підходів і постійне професійне зростання викладача є запорукою успіху індивідуально-особистісного підходу.

Ще одним ключовим аспектом індивідуального підходу є надання психологічної підтримки учням. Музика здатна впливати на емоційне та психологічне благополуччя людини, тому важливо створювати згуртоване середовище, де кожен учень відчуває себе почутим і зрозумілим. Ми впевнені: лише тоді, коли у учня створюються умови для відкриття власного внутрішнього світу, музичний процес набуває справжньої глибини. Це особливо стосується роботи з тими учнями, які мають труднощі в адаптації або виявленні власних здібностей. Підхід, орієнтований на підтримку особистісного розвитку, забезпечує не лише високий рівень технічної підготовки, але й сприяє формуванню життєво важливих соціальних та емоційних навичок.

Отже, на основі аналізу педагогічного досвіду можна відзначити, що включення індивідуально-особистісного підходу в музичну освіту значно покращує як технічну, так і емоційну складову творчої діяльності учнів. Практична реалізація цього підходу дозволяє бачити позитивні зміни у

сприйнятті музики, здатності до самовираження та інтерпретації творів. Результати роботи підтверджують, що учні, які відчувають підтримку викладача і можуть реалізувати свою індивідуальність, досягають більш високих результатів як у виступах, так і в творчих експериментах.

Розвиток технологій та змінні у потребах сучасного суспільства вимагають від педагогів постійного пошуку нових методик. Впровадження індивідуально-особистісного підходу не лише сприяє розвитку традиційної музичної освіти, але й відкриває можливості для міждисциплінарних досліджень, де музика може стати інструментом глибокої психологічної роботи з учнями. Сучасні дослідження підтверджують, що персоналізація сприяє розвитку творчої особистості. Це стає надзвичайно важливим у світі, де індивідуалізм і креативність набувають все більшої цінності. Таким чином, перспективи впровадження цього підходу виглядають дуже оптимістично за умови адекватного ресурсного забезпечення та професійного зростання викладачів.

Література:

1. Богданова, Л. О. (2000) Педагогіка музичної творчості. Київ: Музична освіта,

2. Дудник, М. С. (1995) Основи музичного мистецтва: теорія та практика. Харків: Академічне видання.

3. Іваненко, А. П. (2015) Індивідуальний підхід у формуванні музичної особистості. Львів: Музична академія.

4. Коваль, В. Н. (2008) Психологія музичного сприйняття. Київ: Наукова думка.

5. Смірнов, О. В. (2010) Сучасні методики викладання музики. Київ: Освітній простір.

Учнівська конференція – шлях до розвитку творчих здібностей та креативного мислення учнів (з досвіду проведення учнівських конференцій)

Байрак Віра Василівна

КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв ім. Михайла Вериківського»

Музичний розвиток дітей у мистецькій школі є багатогранним процесом, оскільки дає змогу не лише опановувати музичний інструмент та здобувати певні знання, а й розвивати творчі здібності, виховувати в учнях естетичний смак, світогляд, навички комунікації, спілкування. Навчанні на цій основі завжди залишається запорукою успіху у майбутньому професійному або повсякденному житті. Важливою та ефективною формою сучасного освітнього процесу виявляється учнівська конференція, яка дає змогу виявити творчі здібності дитини, сприяє формуванню її критичного, креативного мислення, вміння висловлювати свою думку.

Мета роботи – ознайомити викладачів, керівників мистецьких шкіл та інших закладів спеціалізованої мистецької освіти з досвідом організації та проведення учнівської конференції серед учнів мистецьких шкіл.

Учнівська конференція, як одна з форм організації навчально-виховного процесу, об'єднує учнів з однією метою – творчого обговорення та осмислення певної тематики. Характерною ознакою конференції є дискусія, а особливістю – відсутність жорстких програмних вимог щодо вибору теми, рівня власної виконавської підготовки при ілюструванні, відсутність необхідності виборювати перемогу, що приваблює та дає можливість сконцентруватися на творчих, пошукових та комунікаційних перспективах. Характерним є й те, що до вивчення і поглиблення знань долучаються діти, які вивчають різні інструменти. Спільна пошукова діяльність учнів та викладачів активізує учнів, створює атмосферу зацікавленості і роздумів, перетворює монолог викладача

на діалог і спілкування, сприяє формуванню самостійності, цілеспрямованості, впевненості в собі, можливості вдумливо опановувати фах.

Поділюся своїм досвідом організації та проведення трьох учнівських конференцій. Поштовхом для створення першої (2020/2021 н. р.) стала участь у ІІ Всеукраїнській учнівській конференції «Мистецтво без меж: шлях до науки» у рамках ХХХІ Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест 2020». Відразу виникла думка започаткувати учнівську наукову діяльність на місцевому рівні, провести регіональну конференцію, взявши за основу тематичний напрямок – «Світове музичне краєзнавство» .

Чому саме краєзнавство? Таку тематику підказали культурна спадщина і останні події в нашому Ірпінському регіоні. Колись курортна місцевість з мальовничими краєвидами і чистим повітрям притягувала до себе багатьох діячів культури. Але за останні роки багато пам'яток культури було знищено, або опинилося в занепаді. Тому головною метою конференції стала ідея свідомого та зацікавленого ставлення до історичної спадщини нашого регіону, збереження в учнях пам'яті та поваги про діячів мистецтва, які жили колись поруч. Також хотілося поговорити з учнями про сучасне. Мою ідею підтримали: місцева влада, адміністрація та викладачі Ірпінської ДШМ, а також музичні заклади та викладачі Бородянської та Коцюбинської ДШМ. Відтак почалися пошуки тематики, інформації, усвідомлення необхідності такої діяльності для учнів. Було багато сумнівів та переживань стосовно рівня підготовки вихованців, їх здатності працювати самостійно з літературою та інформаційними джерелами, спроможності до публічного виступу, музичної ілюстрації власної або професійної, створення презентацій, технічних можливостей тощо, адже на той час – період пандемії була суцільна ізоляція. Конференцію потрібно було проводити тільки у режимі онлайн, а опанування *Zoom* тільки розпочиналося. Але думка про важливість виховання молоді на прикладах життя видатних діячів культури надавали рішучості і впевненості.

Так виникла І Регіональна учнівська Конференція під назвою: «Видатні музичні діячі Приірпіння. Мистецьке життя нашого регіону». У конференції

взяли участь всього 8 учнів з ДШМ міст Ірпінь, Коцюбинське, Бородянка. Але захід був дуже потужним за змістом. Підготовлені доповіді вражали і тематикою, і глибиною змісту. Кожна тема була цікавою, пізнавальною, супроводжувалася презентацією, музичною ілюстрацією. Це були справжні відкриття з історії культури Приірпіння, які надовго залишаться в пам'яті учасників конференції.

Програма конференції охоплювала два напрямки. У першому напрямку – «Видатні діячі Приірпіння» прозвучали доповіді: «Михайло Вериківський – талановитий заспівувач української музичної культури», «Будинок творчості композиторів "Ворзель" – гармонія музики і природи», «Микола Будник – відроджувач автентичних українських музичних інструментів», «Український соловейко – Оксана Петрусенко», «Легенда про «Золоту флейту», «Непересічна особистість, видатний митець і вчитель – Борис Лятошинський».

У другому напрямку – «Мистецьке життя нашого регіону»: «Творчий внесок Оксани Шевченко у розвиток культури Бородянки», «Лицар української естради – Павло Дворський. Концерт співака у Коцюбинському».

Виступи учнів-спікерів обмежувалися п'ятьма хвилинами, проте хотілося дізнатися більше. До кожного спікера модератори (учні Ірпінської ДШМ) та учасники конференції мали можливість ставити запитання, щоб отримати додаткові відомості. Ця форма роботи продемонструвала інтелект учнів, їх вміння зорієнтуватися, висловлювати свою власну думку. Приклади з життя та творчості митців викликали інтерес, здивування, бажання глибше зануритися в історичні відомості, якісніше опановувати фах, набуті знання пропагувати серед друзів, знайомих, молоді.

Щоб надати більшого статусу науковості конференції я запросила до участі відомих діячів культури, пов'язаних з нашим краєм. Так виникла рубрика "Розмова з професіоналом". Були запрошені до участі та спілкуванню яскраві особистості: Микола Товкайло – кобзар, майстер Київського Кобзарського цеху, археолог, кандидат історичних наук, продовжувач справи

М. Будника; Олександр Соколенко – директор музею історії та культури «Уварівський дім", член Національної спілки краєзнавців України.

Наступні учнівські конференції проводилися серед мистецьких шкіл Київської області 2022 та 2024 років проводилися під час війни. Тематика така: «Яскраві діячі української музичної культури» (2022 р.), "Яскраві діячі української пісенності" (2024 р.). У конференції 2022 року взяли участь 8 шкіл та 13 учнів, у конференції 2024 року – 11 шкіл та 16 учнів.

В неймовірно складних умовах готувалися учні-спікери та їх викладачі-консультанти: в темряві, холоді, нерідко під час тривоги. Спілкувалися хаотично, коли з'являвся інтернет. Але їх наполегливість, прагнення до спілкування дивував, бо результат виявився приголомшливим. Доповіді та презентації були яскравими, змістовними, розповіді – усвідомленими, музичні ілюстрації – виразними, емоційними.

Теми конференції 2022 року розподілились за двома тематичними напрямками: «Українська музика минулого та сучасний український простір» і «Українське мистецьке краєзнавство». Несподівано виявилися паралелі між усіма доповідями: Б. Лятошинський та його учні – І. Беркович, І. Шамо; Т. Компаніченко та «Музичні інструменти краєзнавчого музею Ірпеня». А доповіді про Тамару Павленко та Миколу Сома познайомили усіх з надзвичайними особистостями міст Біла Церква та Бровари.

Учнівська конференція 2024 року за ініціативою викладачів мала назву: "Яскраві діячі української пісенності". Розширився спектр тематичних напрямків: «Українські композитори-піснярі», «Яскраві виконавці української пісні», «Українська народна пісня у творчості композиторів», «Моя найулюбленіша українська пісня». І знову – неймовірні враження, яскраві спікери, змістовні, емоційні, пізнавальні доповіді, презентації, які хотілося дивитися і слухати. Відбулися цікаві дискусії, а відповіді на питання були вдумливими, розсудливими. Відчувалася велика праця викладачів-консультантів, глибоке занурення у тему.

До обласних учнівських конференцій долучилися викладачів з фаху, бо діти, обираючи тему, хотіли ілюстрували свої доповіді власним виконанням. Учасники конференції почули чудові твори українських композиторів: «Мелодію», Б. Лятошинського, «Прелюдії» І. Берковича, фортепіанні твори І. Шамо, солоспіви М. Лисенка, пісні О. Білаша, І. Поклада, українські веснянки. Слухали і фортепіанні твори В. Барвінського, М. Лисенка, хорові обробки М. Леонтовича, пісні братів Лепких, М. Колеси, М. Скорика, В. Івасюка, Т. Петриненка у виконанні професійних виконавців.

Висновок. Нові виклики часу диктують новітні напрямки розвитку мистецьких шкіл, сучасних форм навчання. Учнівська конференція – одна із ефективних форм організації спільної діяльності учнів, викладачів, митців. Вона дає змогу перевірити нові якості: креативність та творчість, сприяє підвищенню рівня музичної освіти учнів, формує зацікавлене ставлення до навчання, здатність до пошуків та досліджень, ґрунтовніше ознайомитися з фахом. Різноманітність тематики та дискусія на конференції дає можливість учню долучитися до інтересів як своїх, так і інших учасників. Учні вчаться розмірковувати на музикознавчі теми, спілкуватися професійною музичною мовою. Конференція – це справжній майстер-клас для викладачів щодо розвитку та формуванню креативного та творчого мислення, музичної компетентності. Отже, учнівська конференція – це свято знань, інтелекту, та розуму, а обмін творчим досвідом надихає на подальшу плідну роботу.

Література:

1. https://osvita.ua/school/method/technol/721/
2. http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/584/3/O.A.Садівнича%20Методичні%20рекомендації.pdf
3. https://mus.art.co.ua/uchnivska-konferentsiia-2023-ars-longa-i-bez-mezh/

Десять авторських вокальних вправ для учнів-початківців класу вокального співу мистецької школи

Горбова Наталія Геннадіївна

викладач вищої категорії, викладач-методист,

керівник колективу «Дитяча опера» мистецької школи

«Нетішинська школа мистецтв» Хмельницької області

Розспівування учня – невід'ємна та важлива частина процесу постановки голосу. Це початковий етап уроку, який допомагає підготувати голосовий апарат до основної роботи, якби «розігріти» голос, налаштовує психологічно учня на позитивну хвилю, дає можливість поступово та доступно проводити удосконалення вокально-технічних навичок та прийомів. Тому можна сказати, що я у своїй роботі з учнями складаю своєрідні «музичні пазли» – використовую комплекс вправ з урахуванням індивідуальних особливостей, певної вікової групи, беру до уваги рівень підготовки маленького вокаліста. Так урок стає максимально ефективним та плідним.

З маленькими співаками, які тільки почали опановувати мистецтво вокалу, не доцільно починати одразу із складних професійних розспівок. Для того, щоб початок роботи був вдалим, легким та цікавим, у даній статті я презентую власні розспівки, які застосовуються на ***початковому*** етапі роботи в класі сольного співу. Ці вправи у доступній формі спрямовані на формування навичок чіткої дикції, чистоти інтонування, оволодіння різними штрихами, розвитку діапазону голосу маленького вокаліста. Щоб досягти поставленої мети, навчальний процес має відбуватися у формі гри – цікаво, весело, із задоволенням. Тематика розспівок близька та зрозуміла дітям – це шкільний дзвінок, урок вокалу, нотки, різні іграшки, герої мультфільмів. Викладач класу сольного співу має дотримуватися певних **правил**:

1. Розспівки треба починати із примарних (зручних для учня) звуків, не слід розпочинати із дуже низьких чи високих нот.

2. Діапазон початкових вправ повинен бути в межах двох – трьох нот.

3. Бажано знайти зручні звуки, залежно від якості звучання. Якщо голос тьмяний, глухий – доцільно застосовувати голосну «і». Якщо звук не вокальний, відкритий − починати краще з голосних «о», «у».

4. Розспівки не повинні бути стомлюючими, їх тривалість для учнів молодших класів має бути не більше десяти хвилин.

5. Транспонуємо розспівку вгору та вниз у зручні тональності.

6. Співаємо у повний голос, без шепотіння, але уникаємо різкого форсованого звуку, дуже твердої атаки.

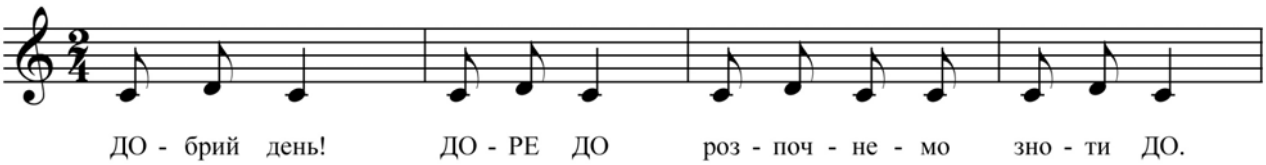
Використовуємо **методичні прийоми-асоціації**: «відлуння» – учень копіює голос вчителя, «змагання» – змагаємося, хто краще заспіває, «міняємось ролями» – учень стає вчителем і надає завдання чи навпаки, «поділись з другом» – два такти співає вчитель, два такти співає учень, «концерт» – співаємо старанно, без помилок, натхненно, як на концерті.

Уроки сольного співу – завжди творчий процес. Викладач навіть під час уроку може змінювати тактику, варіативність програми, темп та режисуру. Головне – зростання учня у навчальному процесі, можливість досягти хороших результатів на іспитах та конкурсах, вміння реально себе оцінювати, віра у власні можливості, радість у творчості. Далі – 10 вправ-розспівок, які використовуються в роботі з учнями-початківцями.

Розспівка № 1 «Привітання»
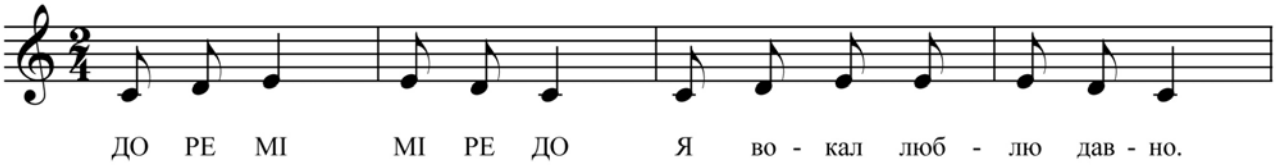


«Добрий день! До-ре-до. Розпочнемо з ноти "до"».



Розспівка № 2 *«До-ре-мі, мі-ре-до – я вокал люблю давно!».*

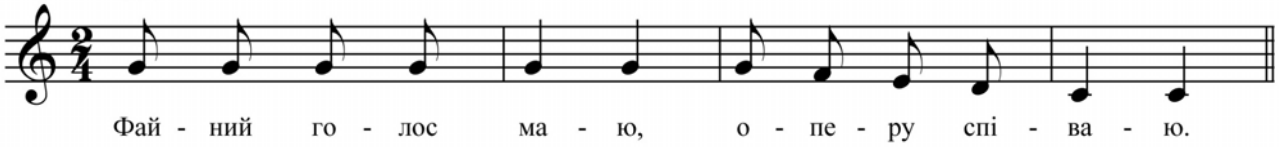
Зручну та нескладну мелодію учень зможе одразу повторити. Вправа корисна для роботи над стійким інтонуванням, відчуттям співочої опори звуку.

Транспонуємо вправу вгору та вниз, співаємо сольфеджіо.
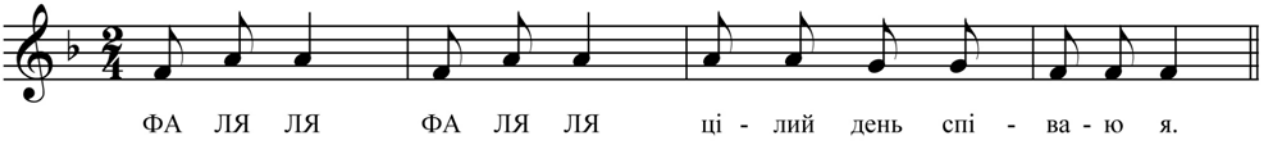


Розспівка № 3 *«Файний голос маю – оперу співаю». «Файний голос маю – ротик відкриваю».* У тексті цієї вправи постійно зустрічається голосна «О», що дуже зручно у роботі над вокальним об’ємним звуком.





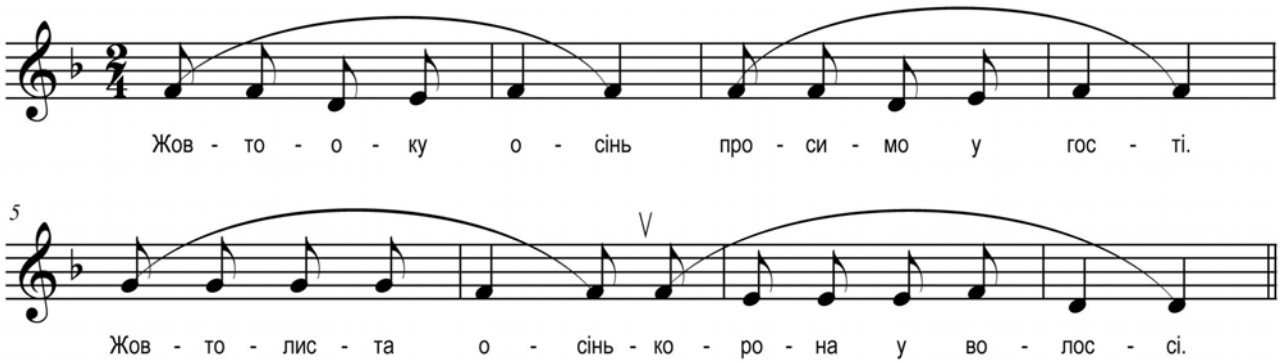
Розспівка № 4 *«Фа - ля - ля, фа - ля - ля – цілий день співаю я».* Мажорна нескладна вправа надає можливість зосередитись на роботі над стійкою інтонацією та артикуляцією.





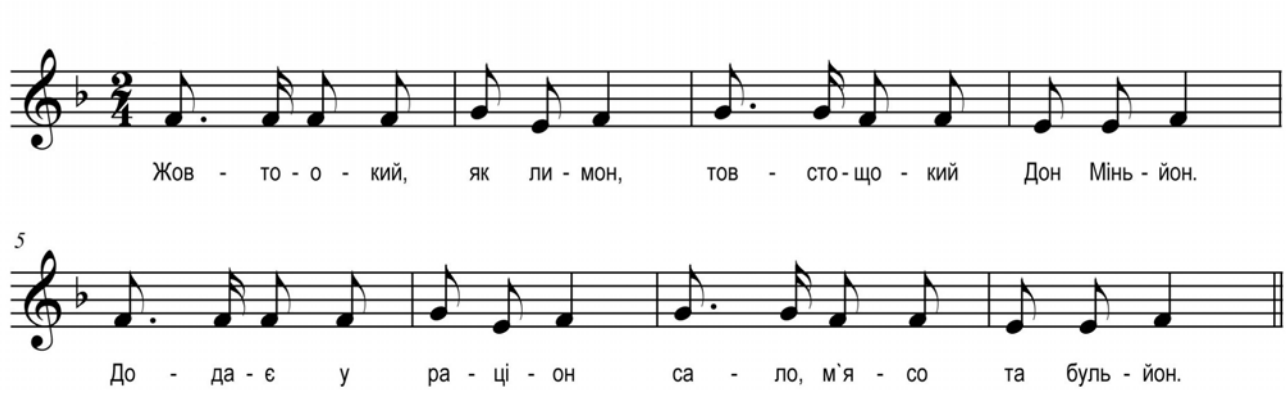
Розспівка №5 *«Жовтобоку осінь просимо у гості». «Жовтолиста осінь – корона у волоссі».* Вправа, де у тексті неодноразове зустрічається голосна «О». Розспівка чудово допомагає сконцентрувати увагу учня на округленому об’ємному вокальному звучанні, а також працювати над кантиленою та диханням по цезурах (V).
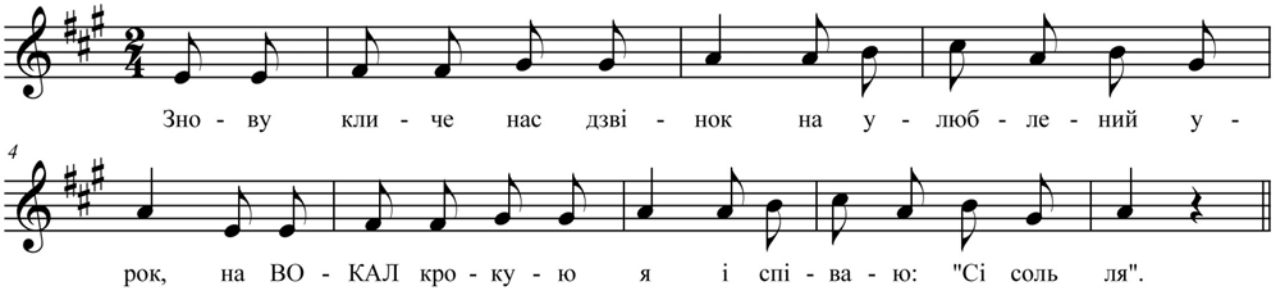






Розспівка № 6 *«Жовтоокий, як лимон, товстощокий Дон Міньйон. Додає у раціон сало, м'ясо та бульйон».* Вправа активує артикуляційний апарат (язик, губи), спонукає працювати над чіткою вимовою слів. Велика кількість у тексті голосної літери «О» визначає об'ємне вокальне звучання голосу. Жартівливий текст надає можливість проявити артистизм та інтелектуальні здібності юного співака.



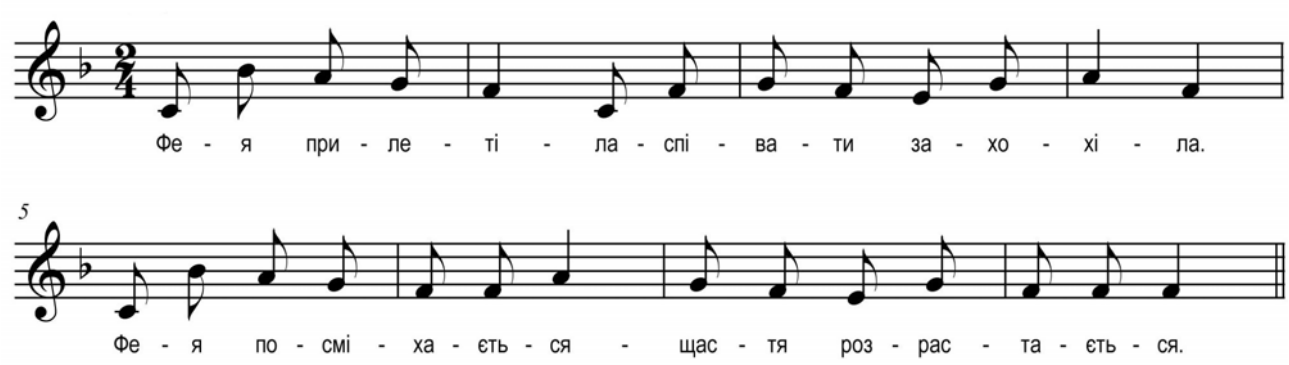
Розспівка № 7 *«Знову кличе нас дзвінок на улюблений урок – На вокал крокую я і співаю «сі-соль-ля».* Ця вправа надає відчуття високої співочої форманти.





Розспівка № 8 *«Фея прилетіла – співати захотіла. Фея посміхається – щастя розростається».* Працюємо над стрибками у мелодії.

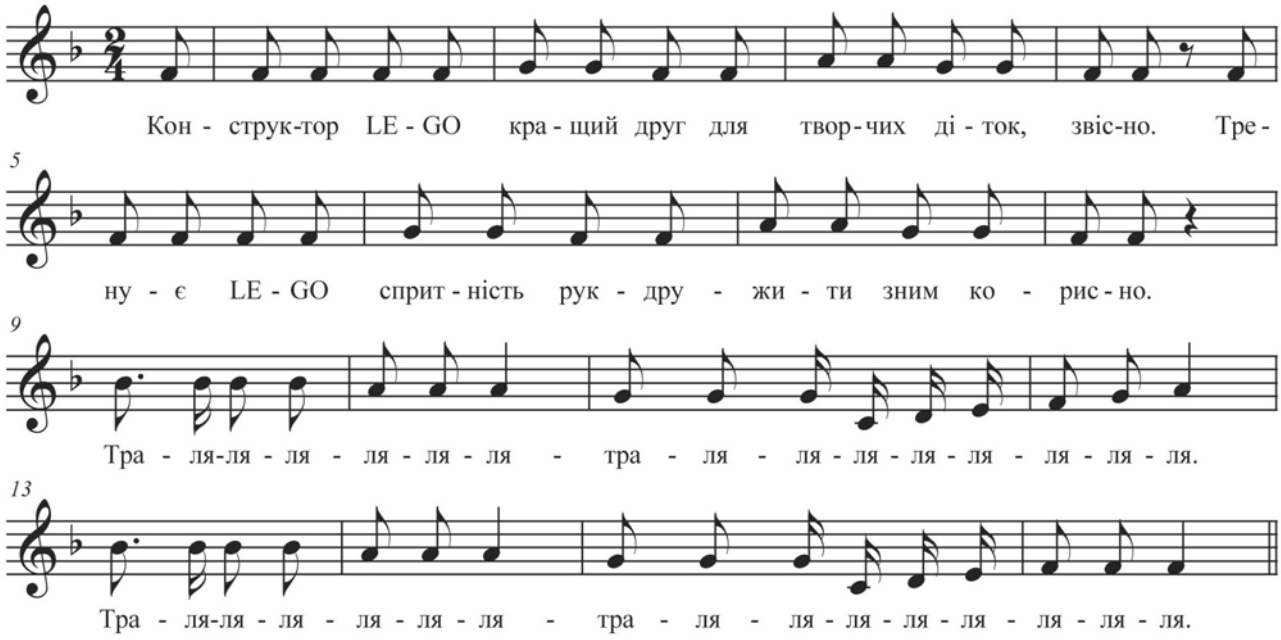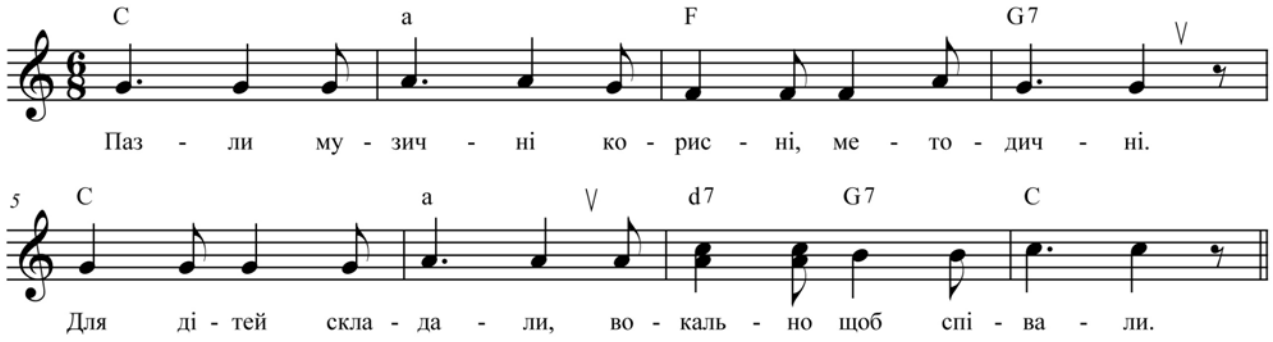




Розспівка № 9 *«Конструктор LEGO – кращий друг для творчих діток, звісно. Тренує LEGO спритність рук, дружити з ним корисно».*



Наступна вправа – це маленька пісенька, де грайлива приголосна «Р» у тексті повторюється більш за всіх літер, де її потрібно старанно і чітко вимовляти.



Розспівка № 10 «Музичні пазли» – заключний акорд роботи.



Висновок: Розспівування – необхідна та важлива частина постановки голосу. Вокальні вправи для початківців дають можливість засвоювати основні вокальні навички, сприяють послідовному розвитку вокальної техніки і стають найкращою формою для створення творчого тонусу та приведення голосового апарату юного вокаліста в робочий стан.

Педагогічні умови формування аксіологічного відношення до культури оперного співу в майбутніх викладачів музичного мистецтва

Гун Ханьшуан,

аспірантка УДУ імені Михайла Драгоманова

У сучасній педагогічній науці педагогічні умови розглядаються як упровадження різних педагогічних явищ, формування визначених характерних особливостей суб'єктів навчання, створення певної педагогічної системи або здійснення конкретної педагогічної технології.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови поняття «умова» розкривається в різних напрямах: 1) вимога, пропозиція, що висувається однією із сторін…; 2) необхідна обставина, яка уможливлює здійснення, створення, утворення чого-небудь…; 3) обставини, особливості реальної дійсності, за яких … здійснюється що-небудь; 4) правила, які існують … у тій чи іншій … діяльності, які забезпечують нормальну роботу чого-небудь та ін. [2, с. 1295].

Аналіз досліджень показав, що називаються наступні загальні умови організації сучасного навчального процесу: забезпечення комплексної системи взаємозв'язків у змісті, формах і методах педагогічного процесу, між його складовими за відповідними етапами здійснення; накопичення ними позитивного досвіду творчості в різних видах діяльності; створення «ситуації успіху»; врахування специфіки колективної діяльності, створення атмосфери довіри, доброзичливості, поваги до кожної особистості; створення сприятливого психологічного клімату, організація активної діяльності суб'єктів навчання; розробка змісту роботи, який забезпечував би її цілісність, систематичність, послідовність; використання комплексу відповідних методів і засобів навчання; застосування комплексу різних видів мистецтв; організацію макродіяльності на навчальних заняттях; адаптування навчального процесу до індивідуальних особливостей кожного; забезпечення інтегративних зв'язків.

Узагальнюючи досвід використання різних систем педагогічних умов зазначимо, що їх спрямованість підпорядковується зазвичай досліджуваній проблемі, її сенсу та змісту. У цих системах проглядаються й деякі загальні тенденції: взаємоповага між учасниками навчально-практичного процесу, набуття високого рівня професіоналізму в його здійсненні. Це пояснює концепцію застосування педагогічних умов, контент якої містить генеральні лінії формування аксіологічного відношення майбутніх фахівців до культури оперного співу під час вокального навчання.

Проаналізовані нами педагогічні умови різних дослідників складають цілісну систему, що здатна ефективно сприяти професійному становленню суб'єктів навчання у взаємозалежності і стати підґрунтям для створення власної системи педагогічних умов для формування у майбутніх фахівців вокальної культури, яка містить ціннісне відношення до оперної музики.

Отже, для ефективного вирішення проблем ми застосували в нашому дослідженні такий комплекс взаємокорелюючих педагогічних умов:

1. *Створення ситуації музично-комунікативної єдності учасників освітньо-виконавського процесу*. Ця педагогічна умова забезпечує набуття всього комплексу необхідних компетентностей майбутніх фахівців для продуктивного професійного музично-виконавського сольного та колективного вокального удосконалення.

2. *Активізація аксіологічного відношення студентів до оперного співу*. За цієї педагогічної умови відбувається залучення вокалістів до зацікавлення отриманням нових знань, досвіду та застосуванням їх у власній практично-виконавській індивідуальній та колективній співацькій діяльності.

3. *Зацікавлення вивченням історіографії вокальної культури оперного співу*, методик опанування співацькими навичками та ціннісного відношення до оперного мистецтва. За цієї умови майбутні викладачі мистецтва отримають найкращі персоніфіковані та загальнокультурні орієнтири для виявлення методичних позицій корифеїв світових вокальних шкіл як умови становлення виконавської компетентності їх продовжувачів.

4. *Спонукання до самоусвідомлення у досягненні акме-професійної компетентності*, що відтворюється у творчому самовираженні «на основі педагогічного забезпечення інтеграції індивідуально-духовної, соціальної та технологічної складових навчального процесу і системи когнітивних, ціннісних та регулятивних координат особистості» [1, с. 119].

5. *Застосування методичних принципів корифеїв вітчизняної вокальної школи (українське bel canto) в системі професійних цінностей вокалістів*. Ця педагогічна умова без особливого обґрунтування є базовою у формуванні ціннісного відношення фахівців до вокальної культури.

Запропонована низка педагогічних умов створена для процесуально-методичного забезпечення виконавської культури майбутніх фахівців з музичного мистецтва у процесі вокального навчання та самостійної викладацької та виконавської діяльності.

Доповненням до усвідомлення цієї системи педагогічних умов та їх практичного значення природно слугуватиме розгляд специфіки методичних систем деяких видатних співаків та викладачів оперного жанру (О. Гребенюк, С. Магера, Є. Мирошніченко, О. Мишуга, Л. Монастирська, І. Паторжинський, А. Солов'яненко та ін.).

Підсумовуючи можемо назвати такі педагогічні умови, що здатні сприяти взаємозбагаченню української та світової культури оперного співу та засвоєнню основних положень традиційних і новітніх шляхів застосування методик опанування вокальним оперним мистецтвом; позитивний вплив навчання іноземних студентів у мистецькій вищій школі та підтримка власного шляху розвитку національного оперного співу.

Література:

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування : монографія. Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. 298 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. Київ; Ірпінь: «Перун», 2005. С. 1295.

Особливості адміністративної роботи для організації комфортного освітнього середовища в мистецькій школі

Зубріліна Ксенія Юріївна,

директор Кам'янської школи мистецтв №2 Дніпропетровської області

Згідно статистичних даних Міністерства освіти і науки України в закладах дошкільної освіти навчається 11285 вихованців з особливими освітніми потребами, а в закладах загальної середньої освіти – 40354 учнів. З метою визначення стану справ з питань забезпечення доступності до мистецької освіти ще у 2019 році Міністерством культури України було проведено опитування, в якому взяла участь 551 мистецька школа. Було виявлено, що в цих мистецьких школах навчається трохи більше одного відсотка (1,34 %) учнів з особливими освітніми потребами. В основному – це учні з порушенням зору та опорно-рухового апарату.

За останні п'ять років кількість учнів з особливими освітніми потребами збільшилася більш ніж удвічі. Мистецька школа повинна стати безбар'єрним освітнім середовищем для всіх учасників освітнього процесу. У місті Кам'янському Дніпропетровської області загалом функціонує 6 мистецьких шкіл та одна художня школа. Але по факту практичної роботи, тільки Кам'янська школа мистецтв №2 приймає на навчання дітей з особливими освітніми потребами, а педагогічний колектив закладу повністю готовий до викликів сьогодення.

У 2019 році Кам'янську школу мистецтв №2 відвідували діти з особливими освітніми потребами, але ці діти не включалися до контингенту закладу через те, що адміністрація не знала, як правильно організувати навчальний процес саме для цієї категорії дітей. Була проведена комунікативна робота з батьками, в результаті якої було виявлено, що існує великий попит та затребуваність від батьків та учнів щодо офіційного навчання особливих дітей

в мистецькій школі. Стало зрозумілим, що запровадження інклюзивної політики вимагає системних змін у суспільстві, включення у цю активну адміністративну роботу керівників мистецьких шкіл для формування загальної думки стосовно переваг залученості учнів з особливими потребами до навчання мистецтву та розкриття їх талантів у різних мистецьких напрямках.

У 2020 році Кам'янська школа мистецтв №2 пройшла відбірковий тур та стала учасником Всеукраїнського пілотного проєкту з реалізації Концепції інклюзивної мистецької освіти «Мистецька освіта без обмежень», організатором якого було Міністерство культури та інформаційної політики України у співпраці з Всеукраїнським громадським об'єднанням «Національна асамблея людей з інвалідністю України».

Адміністрацією закладу був ретельно підготовлений пакет документів з мотиваційним листом, листом підтримки від засновників та листом підтримки від батьків особливих учнів. Навчальний заклад успішно пройшов відбірковий тур серед інших мистецьких шкіл. Загалом з усієї України для участі у Пілотному проєкті були відібрані 17 мистецьких шкіл, і саме Кам'янська школа мистецтв №2 стала єдиним навчальним закладом з Дніпропетровської області. Метою пілотного проекту було підвищення рівня доступності мистецької освіти через впровадження інклюзивного навчання в мистецьких школах, допомога у створенні освітнього простору, дружнього для усіх, а також виявлення конкретних перешкод для інклюзивного навчання мистецтву та напрацювання рекомендацій для усунення таких перешкод.

Освітньо-тренінгова програма проєкту включала в себе 4 модулі: фізична доступність мистецьких шкіл, організація навчання учнів з особливими освітніми потребами, навчально-методичне забезпечення освітнього процесу та взаємодія з батьками учнів. Вони стали основою для розробки спільних мікропроєктів в галузі інклюзивного навчання у мистецьких школах.

З липня 2020 р. по червень 2021 р. мистецькі школи, які стали учасниками Пілотного проєкту, опановували організацію інклюзивного мистецького навчання, підвищували свій рівень знань та практичних навичок,

провели під керівництвом професіоналів аудит доступності у своїх мистецьких школах і стали експертами з фізичної доступності приміщень. Проаналізувавши показники аудиту доступності, Кам'янська школа мистецтв №2 почала впровадження Універсального дизайну в навчальному закладі.

Головною ознакою Універсального Дизайну є те, що все що проєктується і виробляється, має відповідати інклюзивним потребам, тобто бути таким, щоб учень міг повною мірою користуватися без необхідності адаптації.

В Україні термін «універсальний дизайн» вживається відповідно до статті 2 Конвенції ООН із прав осіб з інвалідністю, яка ратифікована Верховною Радою України. Згідно з нею, держава має забезпечити впровадження універсального дизайну в різних галузях і для всіх людей. Також Універсальний дизайн у сфері освіти – одне з понять, винесених у статтю 1 Закону про освіту. У 1997 році в Університеті Північної Кароліни США було розроблено сім принципів Універсального Дизайну, а саме: рівність та доступність використання; гнучкість використання; простота та зручність використання; доступно викладена інформація; терпимість до помилок; низький рівень фізичних зусиль; наявність необхідного простору.

У Кам'янській школі мистецтв №2 впровадження універсального дизайну розпочалося з кольорового маркування холів, що було пов'язано з достатньо великою кількістю навчальних аудиторій. Це було зумовлено тим, що учням складно орієнтуватися в розташуванні кабінетів. Тому холи другого поверху закладу були зафарбовані у різні кольори – салатовий, помаранчевий, фіолетовий. Для дітей з ООП це значно полегшило орієнтування в приміщенні навчального закладу та відповідно навчання у мистецькій школі.

У 2024 році з метою впровадження універсального дизайну в Кам'янській школі мистецтв №2 був створений Фонтан творчості. Це арт-об'єкт на подвір'ї школи, який був урочисто відкритий у жовтні 2024 року та присвячений Дню художника. Фонтан став візитівкою мистецької школи. Арт-об'єкт власноруч розписали 23 учні відділення образотворчого мистецтва під керівництвом викладача Галини Василевської. На цьому фонтані

відображені мистецькі напрямки, які можна опанувати в школі мистецтв – музичне відділення, хореографічне відділення та відділення образотворчого мистецтва. Тобто завдяки універсальному дизайну дитина та батьки, які вперше потрапляють на подвір'я закладу, мають уявлення про школу.

Важливим питанням адміністративної роботи керівника мистецької школи є Нормативна документація, яка регламентує роботу з учнями з ООП в мистецьких школах та особливості ведення навчальної документації у роботі з учнями. В Кам'янській школі мистецтв №2 розроблена Адаптована освітня програма для особливих учнів на основі Програми «Музичну освіту – дітям з особливими потребами» (Психолого-педагогічний супровід та основи інструментального виконання дітей з особливими потребами). Адаптована програма спрямована на корекцію навчально-пізнавальної діяльності, соціалізацію життєдіяльності, адаптування у сучасному світі дітей з ООП. Вона розроблена з урахуванням особливостей сучасного розвитку суспільства, інтересів і потреб учнів, передбачає освітні компоненти для вільного вибору здобувачів освіти. Програма відповідає змісту Концепції сучасної мистецької школи та розроблена відповідно до Методичних рекомендацій з розроблення освітніх програм початкової мистецької освіти.

Соціалізація та інтегрування особливих учнів в освітній процес мистецької школи – дуже делікатне питання, яке вимагає від адміністрації закладу проведення додаткової комунікативної роботи з усіма учасниками освітнього процесу. Адміністративна робота директора повинна спрямовуватися на розроблення безбар'єрного простору, універсального дизайну, сприяти соціалізації учнів з ООП.

Креативний проект для створення комфортного освітнього середовища для учнів з ООП був започаткований у Кам'янській школі мистецтв №2. Ця мистецька акція, яка має назву «Світ один для всіх», була присвячена Всесвітньому дню поширенню інформації про аутизм. Його відзначають у всьому світі 2 квітня. Інколи цю акцію називають «Блакитна акція», тому що учасники одягаються у блакитно-синіх тонах, які символізують підтримку

«Дітей дощу». Так називають дітей з аутизмом. Саме в цей день учні з ООП виступають на концерті і демонструють свої таланти. Адміністрація розміщує методичну літературу про проблеми аутизму в навчальному закладі, щоб кожен охочий мав можливість ознайомитися. У сценарій концерту вводиться спеціальна інформація, долучається преса та мешканці територіальної громади.

Адміністративна робота для організації комфортного освітнього середовища в мистецькій школі для учнів з ООП включає багато аспектів і є запорукою психологічної підтримки та максимальної ефективності навчального процесу розвитку молодого українського покоління.

Література:

1. Петраков Я., Кулініч М., Чмир О., Копил О., Остапенко П., Остапенко Д. Посібник «Центр культурних послуг у територіальній громаді». Проєкт «Центри культурних послуг як інструмент згуртованості громади», МКІП України, Київ: 2022 . 296 с.

2. Грушина А.І. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв. Київ: Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2018 р.

3. Панасюк В. Використання досвіду управління якості освіти. Підручник для директора. 2007. №8.С 42-51.С44.

4. Успенська Л. Г. Управлінський проект «Імідж навчального закладу». 2016. № 1/3. С. 12–17.

5. Колос Т. Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства. URL : http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245097479

6. Колупаєва А. Діти з особливими освітніми потребами та організація їх навчання : наук.-метод. Посібник. К.: Науковий Світ, 2010. 196 с.

7. Шевців З. Основи інклюзивної педагогіки : підручник. Київ : ЦУЛ, 2017. 248 с.

8. Перхун Л. Впровадження інклюзивної освіти в українському освітньому просторі. Київ, 2018. 120с.

Сутність емоційного інтелекту та його вплив на розвиток майбутнього вчителя музичного мистецтва

Кісюк Михайло Павлович,
аспірант УДУ імені Михайла Драгоманова

В умовах соціальної та культурної трансформації суттєвим емоційним перенавантаженням психіки людини у будь-якій сфері життєдіяльності стає здатність пристосовуватися до різних умов існування та їх змін, відповідно реагувати на складні процеси, що відбуваються в суспільстві. Тому, усвідомлення і розуміння особистістю прояву власних емоцій та емоцій інших людей набуває значної актуальності.

Досліджено, що ефективний результат діяльності людини залежить від вдало налагодженого спілкування, здатності керувати цим процесом, від досягання необхідних цілей через створення певного емоційного фону. Це зумовлює актуальність вивчення проблематики емоційного інтелекту саме в контексті діяльності вчителя. Тобто інтелект відображає інтеграцію емоційних, когнітивних, комунікативних та регуляційних властивостей особистості. Розвинутий емоційний інтелект учителя музичного мистецтва стає запорукою його професійної ефективності, засобом створення позитивної психологічної атмосфери, налагодження взаєморозуміння з учнями, запобігання виникнення стресових ситуацій.

На основі вивчення наукової літератури, інших інформаційних джерел та зіставлення поглядів і теоретичних висновків різних науковців досліджено когнітивну сутність інтелекту. Також встановлено, що емоційний інтелект є важливою складовою формування вмінь та навичок учнів.

Вивчення інтелекту в психології має давню історію. Існували різні підходи до визначення інтелекту, засновниками яких є теорії Гальтона, Біне, Векслера. Привертають також увагу дослідження Ч. Спічмена, Л. Терстоуна, Дж. Гілфорда, Ж. Піаже, Р. Кеттела.

У педагогічній науці все частіше висувається думка стосовно особистісної орієнтації освітнього процесу. За словами Г. Гарднера, існує безліч знаннєвих позицій і талановитих висновків, здатних збагатити наше життя й допомогти нам ефективно взаємодіяти з навколишнім світом. Він стверджує, що кожна людина володіє принаймні дев'ятьма типами інтелекту: вербально-лінгвістичним, логіко-математичним, візуально-просторовим, кінестатичним, музичним, міжособистісним, внутрішньо-особистісним, натуралістичним та екзистенціальним [1].

Висвітлення феномена когнітивної сутності емоційного інтелекту у розвитку особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва розкривається в процесі його формування та має велике професійне значення. Емоційний інтелект є результатом розвитку уявлень про природу когнітивних та афективних процесів людського мозку, збагачення уявлень про емоції як підсистему свідомості, розширення змісту про множинність їх проявів. Складне багатоаспектне явище емоційного інтелекту реалізується у різних взаємозв'язаних, іноді суперечливих для емпіричної фіксації формах [4].

Оскільки поняття «емоційний інтелект» поєднує афективні та інтелектуальні процеси, його визначення залежить від наявних у науці підходів до формулювання інтелекту та емоцій. Існують деякі відмінності між визначеннями поняття «емоційний інтелект», що залежать від наукових підходів до розуміння емоцій як особливого виду знання та інтелекту (сукупності пов'язаних між собою розумових здібностей).

За теоретичними висновками Л. Майстренко поняття емоційного інтелекту окреслюється низкою здібностей: здатністю власних особистих почуттів і бажань взаємодіяти з внутрішнім середовищем; здатністю розуміти та управляти відносинами особистості, що проявляються у емоціях на основі інтелектуального аналізу і синтезу; здатністю ефективно керувати емоціями та використовувати їх для поліпшення мислення; сукупністю емоційних, особистих та соціальних здатностей, які здійснюють вплив на загальну

здатність ефективно справлятися із вимогами й тиском оточуючого середовища; емоційно-інтелектуальна діяльність [2, с. 26].

Аналіз науково-методичної літератури уможливив з'ясування наступних вихідних положень. Музика та інтелект є незвичайним співвідношенням. Сучасні науковці, зокрема психологи визначають поняття «інтелект» як глобальну здатність діяти розумно, раціонально мислити та добре справлятися з життєвими обставинами [3].

Отже, можемо зробити висновок, що інтелект є пізнавальною сферою, яку потрібно постійно вдосконалювати. Для цього існує багато найрізноманітніших засобів. Таким чином, у музичному мистецтві, від правильної постановки голосового апарату, слухання музики, читання науково-методичної літератури з профільних дисциплін, тісного знайомства з іншими видами мистецтва (література, живопис, поезія) залежить розвиток як художньої, так і інтелектуальної сфери особистості. Учні, наділені емоційним інтелектом, навіть під час аналізу та оцінювання музичних творів починають «творити» – знаходять нові підходи до розуміння різних жанрів.

Сучасні загальні заклади середньої освіти мають ставати центрами плекання творчої особистості; музична діяльність у навчальних закладах має бути спрямована на накопичення музичних вражень учнів, які збагачують його особистість за рахунок формування емоційного інтелекту та подальшого його застосування у майбутньому житті.

Література:

1. Гарднер Г. Множинні інтелекти. Теорія у практиці. Хрестоматія. К.: Мегатайп, 2004. – 288 с.

2. Майстренко Л. В. Вплив біологічних факторів на розвиток емоційного інтелекту. Молодий вчений. 2017. № 4.1. с. 25-28.

3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Г. М. Падалка. К.: Освіта України, 2008. 274 с.

4. Карпенко Н.А. Психологія творчості: навч. посібник. Львів, 2016. 156 с.

Зміст концертно-просвітницької діяльності у розвитку духовності бакалаврів музичного мистецтва

Корняк Назар Миколайович,
аспірант УДУ імені Михайла Драгоманова

Формування духовності серед студентів завжди було ключовою задачею національної вищої освіти. Важливо, щоб майбутній спеціаліст не тільки володів глибокими знаннями своєї професії, але й мав розвинену духовну культуру, виявляв патріотизм та сприяв духовному розвитку своїх підопічних.

Музичне мистецтво має значний вплив на духовний світ людини. Відтворення образного змісту творів дозволяє музикантам впливати на формування емоційної сфери особистості, її моральні якості, ціннісні орієнтації та національну свідомість. Тому, для бакалаврів музичного мистецтва критично важливо оволодіти специфікою виконавської діяльності та методикою організації концертно-виконавської роботи, оскільки цілеспрямована музично-просвітницька діяльність сприяє духовному зростанню слухацької аудиторії і самих виконавців.

Ми звертаємось до категорії «духовна культура» оскільки вона тісно взаємопов'язана з поняттям духовності. На думку Г. Падалки, «духовну культуру доцільно розглядати як систему життєвих сенсів людини, пов'язану із внутрішнім психічним її життям і спрямовану на реалізацію гуманістичних цінностей в діяльності. Духовна культура викладача мистецьких дисциплін – це особистісно-професійне утворення, сутністю якого виступає здатність до усвідомлення і творення мистецтва з позицій гуманізму, а також розповсюдження, поширення цього підходу в учнівському середовищі» [4, с. 32].

Досліджуючи структуру духовної культури, науковці виокремлюють мотиваційні, когнітивні, емоційні, оцінні та діяльнісно-творчі складові. Як зазначає Б. Щербіна, «під духовним розвитком особистості розуміють процес

індивідуально-особистісного залучення до духовної культури суспільства, оволодіння загальнолюдськими, соціокультурними, національними цінностями й досвідом людства в процесі духовно-практичної діяльності та самостійного розвитку кожної особи» [7, с. 287].

Духовний розвиток особистості зосереджується на самопізнанні, саморозвитку та самовдосконаленні. Це неперервна праця над змінами свого «Я», докладені зусилля для здобуття нових знань, позитивне ставлення до світу та дружелюбне відношення до інших. Вчені визначають духовні потреби як ключові мотиватори духовного розвитку індивіда. Г. Груць указує, що вони «реалізуються у духовній діяльності, завдяки якій вищі загальнолюдські цінності стають особистісно значущими для людини. У цьому полягає взаємозв'язок потреб і цінностей, який у багато чому визначає розвиток духовної культури особистості» [1, с. 124].

Стало аксіоматичним фактом те, що взаємодія з природою та різними формами мистецтва сприяє гармонійному розвитку духу людини. Це обмін енергією та відчуття єдності з оточуючим світом, що підтримує баланс наших внутрішніх сил та надає нових джерел натхнення для особистого розвитку. Г. Груць (2013) стверджує, що саме в мистецтві «акумульований багатогранний соціокультурний духовний досвід людства й духовно-творчий потенціал, узагальнене вираження конкретно-історичного характеру світосприйняття й ставлення людини до світу» [1, с. 129].

Не лише задоволення особистих духовних потреб, але й участь у духовному розвитку суспільства є важливими напрямками буття особистості. Ми уважаємо, що шляхом організації концертів та виставок бакалаври мистецьких факультетів можуть залучати молодь та інших представників громадськості до цінностей духовної культури, виконуючи таким чином просвітницьку місію музичного мистецтва. Це також сприяє розвитку духовності самого студентського колективу, та збагачує мистецьке життя суспільства.

Т. Жигінас зауважує, що «концертно-освітня діяльність є різновидом музичного просвітництва, основою якого є безпосереднє звучання музики у виконавській інтерпретації та її словесне коментування, адресовані широкій слухацькій аудиторії дітей та юнацтва» [2, с. 43].

Як зазначає З. Стукаленко «Концертно-виконавська діяльність передбачає глибоке осягнення змісту та вираження власного ставлення до художніх образів у процесі публічної демонстрації, містить потужний потенціал впливу на розвиток особистості, реалізація якого залежить від її змісту, способів організації та методичного забезпечення» [6, с. 291].

Сучасне навчання суб'єктів освіти включає не тільки набуття вміння виконувати музичні твори, але й уміння вербально взаємодіяти з аудиторією. Для бакалавра важливими стає оволодіння словом. Лекторська компетентність, здатність створювати емоційно піднесену та захопливу розмову. Ці дії повинні відповідати музичному контенту і залучати слухачів до розуміння змісту творів, які не є професіоналами у цій галузі.

Просвітницька діяльність охоплює багато аспектів її здійснення, у тому числі стає частиною виконавської підготовки студентів. Вона дедалі частіше зустрічається у сфері музично-педагогічної освіти, де концепція стосовно «виконавської підготовки» бакалаврів набуває ширшого значення. Це поняття включає не лише розвиток спеціалізованих виконавських навичок, але й охоплює аспекти освітньої та лекційної діяльності. Є. Куришев розглядає цей процес як «виконавське спілкування музиканта із слухацькою аудиторією та передбачає здійснення виконавцем по відношенню до публіки ряду соціальних функцій – просвітництво публіки, її духовне збагачення, виховання у широкому розумінні слова, задоволення певних потреб слухачів» [3, с. 75]. Саме вдале поєднання професійного емоційного виконання музичного твору зі захопленою та цікавою розповіддю про нього на практиці призводить до найкращих результатів.

Зауважимо, що студенти можуть займатися концертно-просвітницькою роботою на різних рівнях суспільно-освітньої та навчальної діяльності: в межах

кафедри, факультету, університету, а також на місцевому, регіональному, національному або міжнародному рівнях. Ця діяльність включає сольні інструментальні та вокальні виступи, концертмейстерську роботу, участь в інструментальних та вокальних ансамблях, а також виступи як учасника або диригента оркестрових та хорових колективів. Форми такої діяльності можуть бути дуже різноманітними, включаючи тематичні лекційно-концертні заходи, музичні бесіди, музично-літературні композиції, музичні салони, музичні вікторини, а також різноманітні конкурси та фестивалі. М. Скуратовська наголошує, що «цей вид діяльності є складною системою знань, умінь, навичок, компетентностей, пов'язаних із пізнанням різних музичних явищ, внутрішніх закономірностей музики та її функціонування» [5, с. 62].

Отже, концертно-просвітницька діяльність має велике значення для формування духовності студентів. Вона сприяє розвитку духовної культури бакалаврів, розвиваючи їхні моральні якості, ціннісні орієнтації та національну свідомість. Музичне мистецтво через своє емоційне та образне наповнення відіграє ключову роль у цьому процесі, впливаючи на духовний розвиток як виконавців, так і їхньої слухацької аудиторії.

Глибоке осягнення виконавської майстерності та методики організації концертної діяльності є критично важливим для майбутніх спеціалістів. Це допомагає їм не тільки досягати професійного рівня виконання музичних творів, але й виконувати просвітницьку місію, безпосередньо та опосередковано збагачуючи духовний світ суспільства. Ми переконані, якщо студенти вміють не лише виконувати музичні твори, а й вербально взаємодіяти з аудиторією, це створюватиме особливу «емоційно піднесену» атмосферу.

Оскільки концертно-просвітницька діяльність студентів може здійснюватися на різних рівнях і в різних формах (сольні виступи, ансамблі, оркестри і хори, тематичні лекційно-концертні заходи, музичні бесіди, фестивалі тощо), це дозволятиме їм активно залучати молодь та загалом громадськість, далеких від високого музичного мистецтва, до цінностей духовної культури.

Таким чином, інтеграція професійного та емоційного насиченого виконання музичних творів із захоплюючими вербальними поясненнями набувають ознак переконливого просвітництва, дозволяє досягати найкращих результатів у формуванні духовно розвинених, патріотично налаштованих і культурно багатих особистостей студентської молоді.

Література:

1. Груць Г. М. Основи формування духовної культури студентської молоді. *Науковий вісник Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка. Серія: Педагогіка,* 2013. *Вип 1.* С. 124–129. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvkogpth_2013_1_25 (дата звернення: 03.06.2022).

2. Жигінас Т. В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності: навч.-метод. посіб. Київ: НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2014. с. 43

3. Куришев Є. В. Виконавська практика як форма професійної підготовки вчителя музики. К.: КДПІ, 1989. 75 с.

4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

5. Скуратовська М. О. Концертно-виконавська діяльність у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. *No5.* С. 62.

6. Стукаленко З. М. Художньо-педагогічна проблема музично-виконавської майстерності / З. М. Стукаленко // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. С. 291.

7. Щербіна С. М. Духовний розвиток та формування духовної культури особистості – найважливіші завдання сучасної освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітніх школах*. Запоріжжя: КПУ, 2016. *Вип. 50.* С. 287.

Український фольклор – джерело життя та натхнення народу

Лисич Олександр Олександрович,
аспірант УДУ імені Михайла Драгоманова

Українці – нація дуже старовинна. Свою духовну культуру наші пращури почали творити задовго до християнського періоду на Україні. Звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це – втілене в рухи та дії світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. Саме тому вони безпосередньо впливають на духовне культуру даного народу, що в свою чергу відбивається на народній творчості, пов'язаної зі звичаями народу.

Зауважимо, що звичаї народу – це ті прикмети, за якими розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його історичному минулому; це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і в найбільших загально національних справах; це ті найміцніші елементи, що об’єднують окремих людей в один народ, одну націю. Вони охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Саме звичаї є тим цементуючим матеріалом, що перемагає своєю міццю всі інші сили, якщо навіть вони працюють на руйнування єдності народу.

Класичним прикладом єдності між всіма українськими землями слугує усна народна творчість. Народна творчість – це джерело життя , прагнень, боротьби, мистецтва, мудрості, культури нації, це праісторія народу. У народній творчості України традиція досить яскраво відбита поряд з історією раннього періоду. Наші традиції, звичаї та фольклор зберегли те, що могло бути втрачено, чого не має в історичних джерелах про нашу первісну культуру, про світогляд наших пращурів; про вірування тощо.

Ми маємо багату спадщину наших далеких пращурів — це українські традиції, пісні, колядки, щедрівки, гаївки, купальські пісні, думи, билини, епопея світового значення «Слово о полку Ігоревім», казки, оповідання, легенди, прислів’я тощо.

Український фольклор – це складова художньої культури народу. Термін «фольклор» увів англійський історик та бібліограф Вільгельм Томе у 1846 році. В перекладі з англійської мови він означає «народна мудрість, народне знання, народна творчість». Фольклор охоплює: поетичну, музичну, драматичну, хореографічну, пісенну творчість народу. Водночас за своїм змістом і характером розповсюдження та функціонування усна народна творчість тісно пов'язана з побутом, є складовою народної традиційно-побутової культури.

Регулярні записи творів усної народної словесності почались лише з XIX ст. Тому зрозуміло, що багато з архаїчних верств фольклорної традиції втрачено. Але збережені матеріали, що були записані пізніше, багаті чисельними змістовими, образними елементами глибокої давнини. У різних жанрах українського фольклору, особливо обрядового і казкового, простежується відгомін побутово-звичаєвих відносин родового ладу, реалій укладу життя, суспільного устрою, історичних подій часів Київської Русі, татаро-монгольського лихоліття, пізнього середньовіччя, епохи польсько-литовського поневолення України, козаччини, багатовікової боротьби українського народу за свободу і незалежність.

Фольклору властиві усна форма поширення і передача між людьми засобом безпосередньої комунікації. Його функціонування пов'язане з традиційними обрядами, звичаями, трудовими заняттями, дозвіллям. Він існує як вираз естетичної потреби і певних переживань та настроїв.

Характерними особливостями усної народної творчості, що відрізняють її від інших сегментів народної культури, є усність і значимість пам'яті у творенні, побутуванні й передачі фольклорних творів (в науці навіть існує думка, що фольклор є мистецтвом пам'яті); колективний характер народної творчості, а отже, й невизначеність індивідуального авторства — анонімність; зв'язок між побутуванням і розвитком з певними народними традиціями, усталеними стереотипами тощо. Тож традиційність у поєднанні з поповненням у процесі виконання додатковими елементами — імпровізаційністю, чим, у

свою чергу, зумовлюється і така специфічна риса як різноманітність текстів, мелодій у більшості фольклорних творів, тобто їх варіантність.

Залежно від розмаїття змісту і формальних ознак багатогранний фольклор класифікується за типами, родами і видами. Український фольклор складається з двох великих підрозділів: музично-поетичного, що найяскравіше виражений у пісенності та інструментальній музиці; та прозового, що об'єднує різні оповідні види художньої народної творчості (казки, легенди, перекази, усні оповідання).

Музична культура кожного народу має специфічні риси, які найяскравіше виявляються у народній музиці, фольклорі. Важлива роль у музичній культурі належить саме пісні. Ідейно-художня цілісність музики і пісні спричиняє глибокий вплив на людину, що особливо характерно для народних пісень.

Протягом багатьох століть внаслідок тривалого відбору найвиразніших і життєво цінних інтонацій, поспівок, зворотів складалась пісенна творчість кожного народу – своєрідний музично-поетичний літопис його історії. Найважливіші етапи народного життя знайшли в пісні яскраве і правдиве відображення. Яке ж значення має пісня в житті нашого українського народу?

Видатний вчений І. Огієнко писав: «Скрізь, на всьому поклав цей народ свою ознаку багатої культури й яскравої талановитості. Візьмемо його пісню: її утворив народ наш такою, як ніхто з інших народів, і хіба тільки серби мають таку ж саму пісню. Наші пісні — це такий рай, це привабливі чари, ті чари, що всім світом признано за ними...І такою є солодкою, чарівною та привабливою зосталась пісня наша ще й досі» [3].

Відомий композитор і етнограф Ф.Колеса так охарактеризував значення пісні для українців: «... У прекрасних піснях виспівував народ журбу матері над колискою дитини, тугу відданиці, жаль батька-матері, що дають свою дитину в чужі руки на непевну долю, горювання жінки, яку її чоловік-нелюб зневажає або недобра свекруха поневіряє, бідування вдови, що «дрібненькими слізоньками ріллю намочила», плач сироти на гробі матері — усе-усе життя

людське від колиски до гробової дошки зо всіма турботами й радощами, мов у дзеркалі відбилося у наших народних піснях...» [2].

Ф. Боденштедт, перекладач наших дум на німецьку мову, так пише про українську пісню: «... Нема в світі такої країни, де б дерево народної поезії такий розкішний дало плід, ніде дух народний так живуче, так добре себе не виявляв у своїх піснях, як в українців. Яке глибоке, справді людяне чуття, яка туга, що всю душу захоплює, одбилася в тих піснях! Які пестощі могутньою силою спаровані пробиваються в піснях кохання! Та разом проступають і такт, і щирість почуття, що панує в них усюди... До того ж українська мова до поезії з-поміж усіх слов'янських найпридатніша...» [1].

У створенні кожної народної пісні бере участь не одне покоління. Часом співець виконує її, додаючи нові слова, по-своєму змінюючи і прикрашаючи мелодію. Одна й та ж пісня іноді побутує в народі в кількох варіантах, а найкращі з них живуть цілі століття, зберігаються у особливостях фольклору.

Література:

1. Боденштедт Фрідріх. [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К.: Вид-во «Наукова думка», 2003. 688 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Bodenshtedt_F (останній перегляд: 16.05.2024).

2. Колесса, Ф. М. Мелодії українських народних дум. АН Української РСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ: Наук. думка,1969. – 586 с .

3. Огієнко І. Українська культура : Коротка історія культурного життя українського народу. Вінніпег: Товариство «Волинь» 1970, 272 с.

Розвиток навичок кантиленного звучання фортепіано в учнів-початківців дитячих музичних шкіл

Маніва Наталія Дмитрівна,

КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв ім. М. Вериківського»

У переважній більшості музичних творів мелодія є найважливішим музичним засобом виразності. Гра мелодичної лінії, як осмисленої думки, вимагає від піаністів не тільки використання особливих технічних прийомів для подолання «ударності» звуку фортепіано, а й розвитку емоційного інтелекту – запоруки прочитання і створення музичного образу кожного твору. Учню необхідно уявити мелодію як певну послідовність звуків, зрозуміти логіку її розвитку, відчути рух енергії інтонаційного тяжіння, досягнення кульмінації, зміну періодів емоційного напруження і розслаблення.

Співставлення особливостей виховання початківців у грі на струнно-смичкових або духових інструментах і початківців-піаністів переконливо свідчать про специфіку розвитку піаністичного слуху. Вже з перших уроків навчання на струнних або духових інструментах саме складність процесу звуковидобування стимулює активну слухову настройку учня на чисте і виразне інтонування мелодичної лінії.

Натомість піаніст-початківець знаходиться у більш вигідній позиції. Його настроєний інструмент не потребує слухових зусиль при першому утворенні мелодії. Однак ця уявна доступність має свої специфічні проблеми слухового порядку. На відміну від «протяжного» звуку флейти, або скрипки, звук фортепіано швидко згасає, що ускладнює цілісне виконання мелодії. Крім цього, подолання природної ударності фортепіанного звуку потребує посиленої слухової уваги у напрямку вокалізації, кантиленності.

З перших кроків навчання необхідно приділяти увагу наспівності мелодії. Мелодії такого типу прилучають до мистецтва «співу» на фортепіано: реальне наспівування мелодії зі словами допомагає розкрити зміст і емоційне забарвлення нотного тексту. Це найкращий матеріал для розвитку навички гри

legato. Робота над мелодією провадиться з першого періоду навчання. Коли дитина співає пісеньку, треба звернути увагу, що мелодія – це об'єднані між собою ноти, вони складають осмислену музичну фразу (завершену думку-речення). Період гри окремих нот поза об'єднанням їх в осмислене ціле, так само як читання по складах, потрібно подолати в найкоротші строки.

Вправи на *legato* починаємо з об'єднання двох нот з обов'язковим акцентом (опорою) на першу долю і м'яким переходом (перетіканням) в другу ноту. Можна використовувати вправу з трьох цілих нот, з яких перша – *f*, друга – *mf*, третя – *p*. За порадою Г. Нейгауза, такий спосіб гри, коли наступна нота підхоплює звук, що «лишився» від попередньої ноти, гарно розвиває слух і формує наспівний звук. Вправа наочно доводить можливість на «ударному» інструменті фортепіано грати наспівно. Навички наспівної гри переносимо з вправ у п'єски та пісеньки з елементами кантилени. Великий вибір музичного матеріалу є у збірнику «Маленькому піаністу» (редакція Б. Міліча). Я віддаю перевагу ансамблевим творам.

Виконання впродовж 1-2 місяців одноголосих мелодій виправдано не технічною доступністю ігрового процесу, а головне – необхідністю слухового сприйняття учнем виразної суті мелодики. Щоб краще навчити відчувати мелодичну лінію, учню потрібно пояснити: звуки мелодії, як і слова, мають різні значення, можуть бути як головними, так і другорядними. В мелодії є звуки більш значущі, до яких рухається решта звуків. Чим ближче учню інтонація мелодії, тим швидше просувається засвоєння музичного тексту. Не випадково виконання нової мелодії без попередньої підготовки слуху до її сприйняття у багатьох дітей перетворюється в механічну гру нотних послідовностей, позбавлених будь-якого музичного сенсу.

Основою музичного змісту є мелодична інтонація. Навіть в найкоротшій двозвучній ритмо-інтонації (музичному слові) відчувається її образний смисл. Наприклад, у низхідній інтонації терції (мі-до, до-ля) чуємо голос «Сіренької зозуленьки» Ю. Щуровського. Секундна інтонація і вгору, і вниз створює сумний, «дощовий» настрій-позіхання у п'єсі Ю. Абелєва «Осіння пісенька».

Великі інтервали зазвичай створюють відчуття повноти і широти почуттів, малі – відчуття спокою, ніжності, лагідності (І. Філіпп «Колискова»).

Більш складні мелодичні побудови вимагають від виконавця не тільки чути об'єднання окремих звуків один з одним, але й розвиток мелодії до її кульмінації. Як подолати труднощі в кантиленних п'єсах з довгими нотами в мелодії розглянемо на прикладі п'єси «Горе ляльки» А. Рюігрока. Половинні ноти в мелодії потребують від учня фіксувати момент появи довгого звуку, його поступове згасання і пластичний перехід в наступний звук. Природне мелодичне дихання перед початком двох вступних фраз асоціюється в учня з вокальним вдихом і дозволяє плавно виконати лінію затактових восьмих, спрямованих до яскравої мелодичної вершини з подальшою розрядкою напруження і завершенням фрази. В «Чеській пісні» М. Любарського глибоке мелодичне дихання, набране перед початком п'єси, розповсюджується на виконання всієї 4-тактової фрази, в межах якої на поступовому динамічному згасанні потрібно підкреслити перші звуки трьох коротких мотивів (мі, ре, до).

Досить багато розбіжностей викликає прочитання ліг – з перших кроків навчання слід уникати формального підходу. Слід пояснити учню змістовну сторону фразувальних ліг і деяку умовність їх написання в нотному тексті. Наприклад, короткі ліги в «Чеській пісні» М. Любарського, або «На узліссі» І. Берковича, а також в багатьох інших кантиленних п'єсах не повинні трактуватися як перерва в звучанні, а навпаки – вказати учню на відчуття «великої ліги», яка поєднує маленькі мотиви єдиним мелодичним диханням.

Складніше почути інтонаційну єдність мелодії при її розмежуванні паузами, або ритмічними зупинками в межах великої побудови, наприклад, у п’єсі «На узліссі» І. Берковича. Довгі акорди у лівій руці створюють картину лісу, а окремі короткі ліги в правій руці – образи зозулі (фа#-ре), пташок (форшлаг сі-ля) та інших мешканців лісу.

Досить складно зберегти зв'язність мелодії при повторних звуках legato. В такому разі потрібно, щоб учень відчув в кожному конкретному випадку характер мелодичного розвитку – це підйом або спад динамічної хвилі.

Наприклад, в кінці першої і другої фрази п’єс «Образили» Ю. Геворкяна при повторенні «до» фраза затихає, а в «Адажіо» Д. Штейбельта – починається розвиток з подальшим підйомом. Отже, краса і наспівність мелодії залежить не тільки від абсолютної сили, з якою вона виконується, а, скоріше, від співвідношення звучання всіх елементів музичного полотна.

З дитинства учню потрібно вміти дослухати довгі ноти і заграти наступні короткі звуки приблизно з однаковою силою звуку. Інакше не досягнути зв'язності звучання мелодії. Коли в кантилені зустрічаємо стрибки на великі інтервали, виконавцю треба їх відчути наче вокально, на диханні. Це допоможе підкреслити підйом мелодії, енергію напруженості звучання.

Зазвичай, при обранні нового репертуару, я граю весь твір, або окремі фрази для того, щоб учень краще відчув і зрозумів динаміку розвитку твору.

Г. Нейгауз у книзі «Про мистецтво фортепіанної гри» писав: «...через мої руки за 44 роки педагогічної роботи пройшли сотні і сотні учнів різного ступеня обдарованості – від музично майже дефективних до геніальних – з усіма проміжними ланками. Навіть музично дефективні, тобто з абсолютно відсутнім слухом, а таких не так багато, можуть отримати теоретичне поняття про музику, яке, безумовно, стане у нагоді в їх духовному житті».

Зі своїм понад 50-річним досвідом роботи в початкових митецьких закладах – абсолютно впевнена в необхідності для кожної дитини занять музикою. Це розвиває, гармонізує, настроює, захищає, допомагає дитині стати людиною. Щасливою людиною – і учню, і вчителю.

Література:

1. Гильберт К., Кун Г. История эстетики. 2-е изд. – М.: «Прогресс», 2000
2. Найдич Н. М. Мне дорог Бах. Житомир: Вид. О.О. Євенок, 2019
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. 5-е изд. – М., Музыка, 1988.
4. Сильвестров В. В. Дождаться музыки. К.: Дух і Літера, 2010
5. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998.

Формування академічної вокально-виконавської культури здобувачів першого рівня закладів вищої освіти мистецького спрямування

Мольдерф Тетяна Михайлівна,
доктор філософії, старший викладач кафедри вокального виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
УДУ імені Михайла Драгоманова

Мистецька освіта XXI ст. у контексті нової моделі сучасного суспільства спрямовує кроки до глибоких перетворень і модернізацію змісту й структури підготовки фахівців, знаходить нові шляхи й освітні моделі для набуття ними конкурентоздатних якостей на основі ціннісного мистецького досвіду, академічної традиції, здобутків професійних шкіл, визнаних у світовому мистецькому середовищі. Освітня парадигма висуває посилені вимоги до підготовки майбутніх фахівців мистецького профілю, що зумовлює необхідність суттєвого вдосконалення змісту, форм, методів вивчення фахових дисциплін, спрямованих на формування готовності до професійної діяльності.

В межах висвітлення означеної проблематики нами *актуалізовано* потребу суспільства у підвищенні освітньо-культурного рівня молодого покоління, формування нової генерації духовно багатої й високоосвіченої спільноти та *акцентовано* увагу на набутті особою комплексу професійних, у тому числі й виконавських компетентностей, спрямованості на професійну художньо-творчу самореалізацію, отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва та включає підготовку педагогічних кадрів закладів мистецької освіти.

У контексті вищезазначеного відбувається оновлення змісту сучасної мистецької освіти, яку ми корелюємо з історично складеною європейською культурною традицією академічної вокальної школи як ресурсу для галузі вокальної педагогіки. Згідно із Законом України «Про культуру» [4] поняття «культура» відображає рівень розвитку певної спільноти, нації; сукупність

матеріального й духовного їх надбання, що збагачується і передається від покоління до покоління, де майбутній фахівець виступає носієм цієї культурної цінності й культурної традиції.

Вивчення реалій сучасного вокального мистецтва спрямовує до підкреслення збереження духовної культури нації. Оновлені концепції, зміна художніх принципів у змісті вокального мистецтва демонструють не тільки якісні перетворення, а й втрату духовності, логіки, краси, академічності, що порушує психологічне русло у сприйнятті елітарної культури, про що й наголошують Т. Каблова і В. Тетеря. Науковці вказують на більшу зрозумілість людиною природи співу та вважають, що «музичне мистецтво, зокрема мистецтво академічного вокалу, дає можливість проаналізувати, зрозуміти і відчути глибинні прошарки культури, тим самим осмислити процеси, що відбуваються в соціумі, на новому рівні» [5, с. 77].

При обґрунтуванні змісту поняття *академічної вокально-виконавської культури здобувачів першого рівня закладів вищої освіти мистецького спрямування* нами враховано його міждисциплінарний зміст. Питання філософського, культурологічного, психологічного змісту мистецтва, його інтеграційних процесів, збереження культурних, моральних, духовних, етичних і естетичних цінностей музичного, включно й вокального мистецтва як духовної цінності людства досліджувались С. Аверинцевим, А. Авдієвським, В. Антонюк, О. Береговою, І. Бехом, А. Бородіною та ін., що підтверджує глибинні міждисциплінарні засади вокального мистецтва і педагогіки.

Разом із тим маємо відмітити, що низка наукових пошуків дослідників звернена до визначення поняття елітарної культури, зокрема її спрямованості до витонченої й інтелектуальної частини суспільства, яка розуміє та високо оцінює професіоналізм та майстерність її створювачів [2, с. 97], прагнення до духовного вдосконалення, активізації художнього життя, створення високих зразків для наслідування, спрямування до змагальності талантів, що надає евентуальності у визначенні її статусності як високої, елітарної. Включно Г. Дворецька інтерпретує елітарну культуру як «сукупність артефактів, які

завдяки своїй вишуканості розраховані і доступні в основному вузькому колу людей, культурній еліті. До елітарної чи високої культури належить класична музика, високоінтелектуальна література, витончене мистецтво, що розраховані на високоосвічену частину суспільства. Створюється вона фахівцями високого класу для еліти» [3, с. 124]. В. Скуратівський розкриває даний феномен у його напрямах, конвенції, поетиці, художніх техніках та зазначає, який внаслідок складності змісту не знаходить масового інтересу, що є резонансним у сучасності [7]. Такі визначення набувають рис ціннісно-смислового контексту у свідомій, вільній, творчій діяльності самодостатньої особистості митця, зокрема академічного співака як носія цієї культури та є надпотужним чинником опанування змісту академічної вокально-виконавської культури.

Аспекти мистецької педагогіки та освітніх технологій висвітлено Л. Аристовою, А. Козир, Л. Масол, М. Михаськовою, О. Олексюк, Г. Падалкою, О. Ростовським, О. Рудницькою, В. Черкасовим, О. Щолоковою та ін. Питання теорії та історії вокального мистецтва, становлення виконавських шкіл досліджено В. Антонюк, О. Баланко, О. Береговою, Б. Гнидем, Н. Гребенюк, Н. Жайворонок, B. Adams, X. Chen, C. Morris, J. Hey та ін. Напрями методології, методики, вокальних технологій вивчали В. Бєлікова, Л. Василенко, В. Вотріна, Н. Гребенюк, М. Жишкович, В. Кузьмічова та ін.

Проблему вокальної культури розв'язували Л. Гавриленко, Вей Лімін, Т. Осадча, Пан На, О. Сбітнєва; виконавської – О. Андрейко, А. Михалюк, Т. Жуковська, Л. Тарасюк; вокально-виконавської – Ван Цзяншу, Е. Макарова, К. Марченко, Н. Стефіна, І. Швець; сценічно-образної – Н. Косінська; сценічної – Ген Цзінхен; сценічної мови – Н. Грицан; інтерпретаційної – М. Демір; емоційної – Т. Дорошенко, І. Могилей; елітарної – Д. Дворецька, В. Скуратівський. Широке понятійне коло, пов'язане з різними видами культури виконавця й педагога, вплинуло в нашому дослідженні на розуміння феномена академічної вокально-виконавської культури майбутніх фахівців.

Поняття *академічної манери співу*, *академічного тону*, *академічності* ми пов'язуємо з поняттям академізму як настанови у дотриманні регламентованих правил італійської вокальної школи *bel canto* та академії – закладу вищої освіти, в якому формуються майстерність і професіоналізм академічного співака на основі цих законів. У нашій попередній публікації було зазначено, що «ментальність академізму з його спрямованістю на збереження традицій, суворе резервування правил тільки підкреслює накопичення законів краси, логіки й неперевершеності в академічному мистецтві» [6, с. 63]. Явище академізму яскраво виявилось у вокальному мистецтві, зокрема в академічному співі, який розвивався у багатовіковій практиці європейської музичної культури та утворив еталонну традицію в оперному й камерному виконавстві.

Концептуальні положення загальної, мистецької, зокрема вокальної педагогіки обговорювали у своїх дослідженнях: В. Антонюк, О. Благовидова, С. Максимюк, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалка та ін. Нами обґрунтовано проблему збереження академічних традицій вокального мистецтва у процесі розвитку вокальної культури, яку обговорює А. Бородіна. Наукиня знаходить аргументацію в особливій «шкільній» підготовці співака, набутті еталонного співочого тону, наданні естетичної оцінки та виявляє соціальну значущість професійного виконавця [1, с. 46].

Дослідження академічної вокально-виконавської культури майбутніх фахівців вимагає врахування зазначеного та увиразнення вокальної школи у зв'язку з науковим осмисленням традицій стилістики *bel canto* у виконавстві різних історичних епох як процесів школотворення. Поняття «школа» ми пов'язуємо з виконавською та педагогічною традицією та категоріями академічного вокального мистецтва, технологіями академічного співу, методикою викладання академічного співу. Академічне вокальне мистецтво зберігається в культурній пам'яті людства, поширюється в суспільстві через феномен вокальних шкіл та передбачає формування вокально-технічної майстерності співаків, їх академічних вокально-виконавських навичок,

отриманих під час навчання у майстрів вокального мистецтва – носіїв та ретрансляторів традиції власної вокальної школи.

Отже, вивчення проблеми формування академічної вокально-виконавської культури здобувачів першого рівня закладів вищої освіти виявило безпосередній зв'язок її з вокальною школою, яка виступає виразником академічних настанов стильових напрямів *bel canto*, віддзеркалює культуру, епоху, менталітет певних країн, впливає на створення непересічних естетичних цінностей людства та являє собою ґрунтовний ресурс для підготовки фахівців мистецького спрямування.

Література:

1. Бородіна, А. В. (2017). Проблема збереження академічного вокального мистецтва в умовах глобалізації культури. *Теоретичні та практичні аспекти управлінської діяльності у сфері культури і мистецтв.* Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих національної академії педагогічних наук України, 45-47.

2. Герчанівська, П. Є. (2015). *Культурологія: термінологічний словник.* НАКККіМ.

3. Дворецька, Г. В. (2001). *Соціологія.* КНЕУ.

4. Закон України «Про культуру». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text

5. Каблова, Т. Б., Тетеря, В. М. (2018). Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Культура і сучасність*, 1, 73-77.

6. Мольдерф, Т. (2022). Академічність у контексті європейських вокально-виконавських традицій. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (21-22 квітня 2021 р.). Полтава, 62-65. URL: http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/9099/2022 - 1.pdf

7. Скуратівський, В. Л. Елітарна культура. *Енциклопедія Сучасної України*. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (Ред.). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: https://esu.com.ua/article-51454.

Деякі аспекти перекладу вокальних творів та сучасні ІТ-технології

Переверзєва Оксана Євгеніївна,

викладачка Дитячої школи мистецтв №2, м. Запоріжжя

Репертуар має величезний вплив на розвиток музичних здібностей молодого виконавця. Правильно підібрані твори сприяють формуванню художнього смаку, слухової культури та емоційної виразності. Особливе місце у навчанні займають твори композиторів-класиків, однак доступність їхніх вокальних мініатюр в українському перекладі залишається серйозною проблемою. Більшість доступних перекладів орієнтовані на професійних вокалістів, а знайти адаптовані твори для початківців – майже неможливо. Таким чином, викладач вокалу змушений обирати між виконанням твору мовою оригіналу (що створює складнощі для молодших учнів) або пошуком якісних українських адаптацій, яких поки що бракує.

Основною проблемою перекладу вокальних текстів для учнів молодших класів є нестача фахівців, які б займалися їхньою адаптацією. У вирішенні цього питання могли б допомогти викладачі мистецьких шкіл та аматори, які мають поетичний талант і бажання створювати пісенні переклади. Але недостатнє знання іноземної мови, необхідне для глибокого розуміння змісту та художнього образу тексту, створює непереборні перепони.

Метою роботи є аналіз переваг і недоліків використання цифрових технологій у пісенному перекладі.

Основою пісенного перекладу є поетичний текст. На відміну від інших видів перекладу поетичний переклад має додаткові виклики: збереження рими, ритму, строфічної структури і водночас глибини змісту. Щодо перекладу вокальних творів, то тут додається ще один важливий аспект – музичний. Перекладач мусить не лише кваліфіковано перекласти текст, а й враховувати специфіку мелодії, вокальної техніки та загальну художню концепцію твору.

Перекладацький метод залежить:

1) від того, що саме перекладається (зміст, жанр, стиль оригіналу);

2) від мети перекладу, а це означає, що можуть бути різні за призначенням переклади одного твору;

3) від того, кому адресується переклад, тобто від читацької аудиторії – дітей чи дорослих, фахівців чи загалу тощо.

Метод перекладу змінюється:

4) історично – з плином часу і перебігом умов;

5) від народу до народу, завдяки розмаїттю національних мов;

6) особистісно від перекладача до перекладача.

Так, Ю. Франзон описує п’ять основних стратегій перекладу пісень:

1) не перекладати текст зовсім;

2) зробити переклад без урахування мелодії;

3) створити абсолютно новий текст;

4) адаптувати мелодію до перекладу;

5) адаптувати переклад під мелодію.

Натомість П. Лоу у власній концепції пропонує збереження чотирьох аспектів: співучості (єдність тексту з мелодією), рими, ритму та природності, при цьому намагаючись максимально наблизити зміст перекладу до оригінального тексту.

Однак у класичних вокальних мініатюрах перші два варіанти Ю. Франзона не можуть бути застосовані. Найкращим підходом у пісенному перекладі буде еквіритмічний переклад (збереження ритмічної структури: кількості складів і наголосів) та еквілінеарний (відповідність рядків та строф оригіналу). Це складне завдання, яке не завжди можна виконати без певних компромісів.

Існують приклади значних змін змісту вокальних текстів, здійснених для адаптації нової аудиторії. Наприклад, Пісня Л. Бетховена «Чарівна квітка» на слова Г. Бюргера (op. 52), широко відома серед початківців як «Малинівка». У

цьому випадку зміна змісту була спрямована на дитяче сприйняття та виховну функцію твору.

Варіант адаптації мелодії під переклад у класичних вокальних мініатюрах може бути використаний лише частково і з великою обережністю. Це може бути викликано особливостями синтаксису, відмінностями в наголосі, морфологічними особливостями слів, що потребує змін у розспівуванні слів, метро-ритмічних змін в мелодії внаслідок різниці складів між мовою перекладу та мовою оригіналу.

Класичні твори зазвичай належать до минулих епох, тому в них нерідко зустрічаються архаїчні терміни та фразеологічні конструкції, які можуть бути складними для сприйняття сучасною аудиторією, особливо дітьми. Тому в окремих випадках перекладачі прагнуть осучаснити певні поняття та образи, водночас зберігаючи художню концепцію автора.

Отже, переклад вокальних творів – це складний процес, що вимагає тонкого балансу між збереженням музичної структури, поетичною майстерністю та адаптацією змісту до нової культури та мовних особливостей.

Сьогодення відкриває перед перекладачами нові можливості: завдяки сучасним інтернет-платформам для перекладу можна отримати доступ до текстів з різних мов, що значно полегшує роботу над адаптацією вокальних творів.

Серед найбільш уживаних – Googl Translate та DeepL Translate.

На відміну від Googl Translate, розробники поєднали DeepL зі штучним інтелектом, що значно розширило можливості цієї перекладацької платформи. Ці платформи добре підходять для підрядкового перекладу, якщо твір виконується мовою оригіналу.

Чат GPT може запропонувати декілька варіантів, пояснити значення слів та сталих мовних зворотів і навіть зробити римований переклад. Але це поки ще недосконалі переклади, не говорячи вже про відповідність музичному тексту твору. Тому для поетичного перекладу перекладацькі платформи – це лише засіб для розуміння змісту твору.

Спираючись на підрядковий переклад та професійну виконавську інтерпретацію на мові оригіналу, а головне, орієнтуючись на музичне втілення поезії, є можливість створити віршований текст українською мовою. У складних випадках, коли використання фразеологічних зворотів потребує уточнення, корисною буде допомога фахівців.

Один із методів перевірки творчих і поетичних знахідок – звернення до перекладів поезії іншими мовами. За допомогою перекладацьких платформ перекладач може порівняти та проаналізувати художні концепції, створені професійними перекладачами. Пріоритетність образного складника перекладеного тексту, за думкою Кухаренко В.А., визначається тим беззаперечним фактом, що «саме в образі сконцентрована смислова та естетична інформація художнього тексту».

Пісенний переклад не може бути абсолютним лексичним та граматичним відповідником оригіналу. Однак збереження рими та чіткої метричної структури вірша перекладу є обов'язковим. Крім того, перекладач має право на творчі знахідки, але вони не повинні спотворювати зміст чи порушувати мовні норми. Це складний і трудомісткий процес, що потребує від перекладача не тільки знань, а й вміння створювати вірші та адаптувати художній образ оригіналу у поетичній формі іншої мови, а у випадку пісенного перекладу – специфічних знань музичної мови та особливостей вокального виконання.

Література:

1. Гольтер І. Складність та особливості перекладу в поетичних творах: майстерність перекладача. Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство), №9, 2018, ст. 56-60, режим доступу: http://nbuv.gov.ua/ujrn/nvddpufm_2018_9_15

2. Кикоть В. Поетична форма й переклад. Том 1, № 54 (2023): Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія doi: https://doi.org/10.17721/if.54.23

3. Ляшко Я. М. Поетичний переклад як особливий вид творчої діяльності (на матеріалі перекладів Р. М. Рільке). Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер. : Філологічні науки. 2014, кн. 4. С. 133-136. – режим доступу: http://nbuv.gov.ua/ujrn/nzfn_2014_4_28

4. Пефтієва О. Ф., Ходарєва В. О., Хоровець В. Є. Пісні та особливості їх перекладу у контексті міжкультурної комунікації (на матеріалі української народної пісні «Щедрик» та англомовної пісні «Soon May the Wellerman Come»), 2022 р. Електронний репозитарій Маріупольського державного університету http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/5965

5. Радчук В. Перекладацький метод Миколи Лукаша. Наукові записки [Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка]. Сер. Філологічні науки, 2010, режим доступу: http://nbuv.gov.ua/ujrn/nzs_2010_89%281%29__25

6. Цибулько В.О. Поетичний переклад як прояв діалогу культур. Культура і сучасність № 1, 2014, ст. 207-213. https://journals.uran.ua/kis/issue/view/3150

7. Чернишенко І., Гречихіна Н. Переклад сучасної поезії: можливий чи ні?. Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка. Наукові записки, випуск 187, Серія: філологічні науки, ст.582-593 doi: https://cusu.edu.ua/images/nauk_zapiski/filology/Issue_187_FN.pdf

8. Шпилевий Д., Вілкова О., Салаухіна О. До питання поетичного перекладу. Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського: лінгвістичні науки. 2022, №35, С. 139-153, doi: http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/16835

Особливості втілення принципу концертності у музичних творах сучасних українських композиторів для фагота

Пташник Іван Якович,
аспірант УДУ імені Михайла Драгоманова

Розпочинаючи розгляд історичного становлення принципу концертності, необхідно окреслити ряд питань, які в сумі формують особливості сучасного бачення цього феномену. Привертає увагу співвідношення принципу концертності із явищем концерту. Однак саме слово «концерт» має два основних тлумачення – жанр і публічний виступ. Проте, хоч ці концерти і перебувають, так би мовити, у різних системах координат, вони мають спільну природу і спільні типологічні риси. Зрозуміло, що саме ці риси і складають фундамент принципу концертності. Але деякі відмінні ознаки жанру і виступу у процесі їхнього історичного функціонування теж стали невід'ємними складовими принципу концертності.

Друге співвідношення стосується пари «концертність» та «концертний»: походження прикметника від обох семантичних типів концерту також створює подвійний зв'язок між ознакою і принципом. В обох випадках виникає питання щодо порядку виникнення та логіки впливу одного явища на інше. Крім того, існування і використання пар слів з одним коренем є доволі розповсюдженим у музикознавстві, але спільний алгоритм їхнього формотворення аж ніяк не веде до виникнення спільного принципу тлумачень. Аналіз кількох таких прикладів створить потрібний контекст для розгляду і розуміння принципу концертності.

Третє питання стосується різноманітних варіантів функціонування «концерту» та «концертного» у системі жанрів – в авторських класифікаціях.

Четвертою є процесуальна проблема: розвиток жанру концерту (класицизм як час становлення жанру; романтизм як доба формування національних шкіл, децентралізації інтонаційного словника епохи і, відповідно,

перетворення жанру; елемент анахронізму у сучасному зверненні до жанру без його принципового оновлення); розвиток концерту як публічного виступу (сьогоднішні стосунки автора, виконавця та аудиторії) суттєво змінили ставлення до принципу концертності у композиторській практиці. Іншими словами, розглядаючи твори сучасних українських композиторів, необхідно враховувати «час і місце» – тобто естетику сьогодення і хронологічні та якісні особливості формування національної композиторської школи [1, с. 13].

Отже, концерт і концертність: що виникло першим? Зазначимо, що на цьому етапі концертність розглядається не як принцип (що стало значно більш пізнім досягненням наукового підходу), а як властивість, а концерт – як явище (незалежно від варіантів тлумачення).

На перший погляд, саме властивість як сукупність характерних ознак є первинною у розглядуваній парі: дійсно, хіба міг виникнути концерт, коли б не були сформовані ті естетичні ідеї і практичні навички їхнього втілення, які в сумі стали визначенням концерту? Але треба враховувати й інше: навіть вичерпна сукупність ознак концерту не могли сприйматися як концертність аж поки не сформувався єдиний і цілісний зразок власне концерту.

Те ж саме відбувається і в інших парах слів з одним коренем. Наприклад, двохдольний метр, темп 120 ударів на хвилину, акордовий виклад, що наслідує парадний рух, пунктирний ритм, ямбічна квартова інтонація – все це не могло розумітися як маршевість до виникнення жанру маршу, не дивлячись на те, що поява та практичне використання кожного з цих виразових засобів і навіть спроба їхнього поєднання передували формуванню власне маршу як жанру. Або, скажімо, симфонія і симфонізм (більш складне співвідношення, аніж симфонія і симфонічність). Хоча симфонізм як принцип інтонаційної драматургії сформувався на теренах оперного жанру, він почав розумітися як такий лише після переселення в жанр симфонії – тобто після того, як зумів реалізуватися виключно інструментальними засобами.

Тому співвідношення концерту і концертності можна умовно розглядати як симетричну тріаду *концертність – концерт – концертний,* але необхідно

враховувати деякі особливості першої зі складових: її слід розуміти лише як сукупність ознак, що стануть характерними для концерту і власне концертності; її назва, аналогічна до назви третьої складової, має завдячувати сучасності; не дивлячись на хронологічну першість, вона не має того семантичного навантаження, що є характерними для другої та третьої складових.

Оскільки смисловий ряд зазначеної тріади починається лише у другій її складовій, розгляд характерних ознак концерту і концертності необхідно починати з походження і визначення саме концерту. Традиційно зазначаються дві мови у походженні інтернаціонального слова «концерт» – італійську та латину. Зрозуміло, що італійський варіант є більш пізнім. Це очевидно і з того, що італійське слово *concerto* перекладається, окрім «гармонії» та «згоди», як «концерт» – так само двозначне слово (жанр і публічний виступ), як і в українській мові. Тому італійська версія не додає нічого нового до розгляду етимології слова «концерт».

Зовсім іншим виявляється латинський переклад слова *concerto*, до якого традиційно звертаються під час розгляду концерту як жанру, – «змагаюсь». Саме змагання стало основним принципом для формування концертного жанру, що реалізувався як діалог сольного інструмента (або групи інструментів) і оркестру. Так складається ще одна тріада: *концертування – концерт – концертність,* тобто *дія – жанр/публічний виступ – принцип.* Розглянемо основні етапи формування і класичні риси жанру концерту для виявлення їхнього зв’язку із розумінням принципу концертності.

Перші твори у жанрі концерту з’явилися в кінці XVI століття в Італії. Однак тлумачення цього жанру суттєво відрізнялося від того, що відоме нам сьогодні. Тоді під концертом розумілися поліфонічні п’єси, у виконанні яких нерідко брали участь інструменти. Трохи пізніше концертом стали називати вокальні твори для голосу з інструментальним супроводом. Характерно, що в обох випадках «змагання» було основним принципом розгортання і розвитку

музичного матеріалу. Поступово за тим самим принципом почали будуватися і суто інструментальні композиції.

Аналіз висунутих у роботі властивостей принципу концертності донині відбувався на «класичному» матеріалі – у творі концертної жанрової номінації. Однак принципи змагання, індивідуалізації, лапідарності та ефектності як складові принципу концертності можуть реалізовуватися і в інших формах та жанрах.

Так, «Фаготина» Олександра Жилінського є яскравим прикладом концертної мініатюри, популярним твором сучасного фаготного репертуару (зазначимо, що «мініатюра» у даному разі не є власним визначенням, оскільки цей твір написано у середній формі; мова йде про природу концертних ознак, про алгоритм їхнього втілення, про вихідний жанровий і комунікативний матеріал). Аналіз цього твору є цікавим з огляду на творчий доробок композитора. Окрім симфонічної та камерної музики, О. Жилінський є автором ораторій, мюзиклів, музики до театральних вистав, телевізійних постановок та кінофільмів, а також режисером-постановником різноманітних концертів, свят та урочистостей – отже, відчуття сцени, оперування просторовими уявленнями, елемент персоніфікації (все це має пряме відношення до ефектності) властиві його творчому почерку (пригадаємо, що за першою освітою О. Жилінський – актор, випускник КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого). Окрім того, у доробку композитора понад 200 естрадних пісень, що постійно звучать зі сцени – тобто робота у малій формі є для нього привабливою та результативною. Поєднання цих творчих особливостей у сфері академічного мистецтва (в якій О. Жилінський, зрозуміло, також має школу і композиторський досвід) відбулося, зокрема, у «Фаготині», яку розглянемо як концертне перевтілення мініатюри або як жанрове (у мініатюрі) втілення принципу концертності.

«**Фаготина**» О. Жилінського (незвичну назву розшифровує сам автор: п’єса для фагота з фортепіано) – твір оригінальної будови, що поєднує в собі складність формотворчої ідеї та її втілення і простоту сприйняття. Можна припустити, що саме особливості тематизму та алгоритму його розвитку (тобто

форма) стали основним фактором у класифікації «Фаготини» як концертного твору. Схематичне зображення твору (див. Таблицю 1) вказує на можливе розмаїття прочитання його форми при чіткому структуруванні; нижній поверх таблиці вказує на тематичну спорідненість усіх розділів, окрім *C*.

Таблиця 1.

T (2)		A	B	C	A	B	T (2)	
A	b	t_1	t_2	c	t_1	t_2	a	B

Проаналізуємо докладно кожен з варіантів тлумачення форми «Фаготини». Двічі застосований виклад розділів *A* та *B* поспіль дозволяє розглядати їх як єдину структуру форми – *(AB)*, – що складається з двох тем; тоді загальна схема набуває такого вигляду: *T(AB)C(AB)T*. Тривале розгортання розділів *(AB)*, із включенням варіантного викладу теми *A*, вказує на їхню вагомість та першочерговість. Таким чином, менш тривалі розділи *T*, з урахуванням їхнього темпового контрасту до всього іншого тематичного матеріалу, мають тлумачитися як вступ та кода. Щодо центрального розділу *C*, за рахунок фактурної прозорості він асоціюється із типовим для тричастинної форми *trio*. Отже, перший варіант прочитання форми «Фаготини» – тричастинна зі вступом та кодою.

Однак тематична значущість крайніх розділів вимагає особливої до них уваги з осмисленням їхньої ролі у формотворчому процесі твору. Як видно зі схеми, ці розділи включають експозиційний виклад матеріалу, з якого виростуть подальші розділи *(AB)*. Але найцікавішим тут є не сама наявність основного тематизму твору, а спосіб його презентації: після самостійного проведення теми *a*, два тематичні утворення *a* і *b* проходять у контрапункті. Застосування в експозиції поліфонічного прийому, котрий зазвичай з'являється як результат потужного розвитку матеріалу, говорить про питому вагу ввідного розділу. Крім того, стретне (буквально – стисле) проведення двох тем дозволяє весь розділ тлумачити як Тему – тому у схемі його і позначено буквою *T* з уточнюючою цифрою (2), а різна робота з одним матеріалом – сумісне або розведене проведення двох тем – вказує на драматургічну рівнозначність

розділів *T* та *(AB)*. Таким чином, другою версією тлумачення форми «Фаготини» є три-п’ятичастинна або концентрична форма.

Ще один варіант розуміння будови «Фаготини» є похідним від варіаційного принципу: це подвійні варіації з епізодом у вигляді розділу *C*. Щойно описана особливість роботи з матеріалом вносить корективи до звичного прочитання цієї форми: експозиція та остання (третя) варіація представляють теми у сумісному викладі, а перша та друга варіації – у розведеному. Остання версія є особливо привабливою з огляду на те, що весь твір (незалежно від вибору тлумачення його форми) виявляється просякнутим варіаційним принципом – це свого роду варіації на варіації (іншими словами, сам варіаційний принцип стає «темою» варіацій).

Таким чином, усі виведені у роботі ознаки принципу концертності знаходять своє відображення у творах концертного фаготного репертуару. Індивідуальна реалізація окремих принципів – складових концертності – часом призводить до їхніх значних змін, що дозволяє впізнати похідний елемент лише аналітичним шляхом. Такі перевтілення концертних принципів поступово стають традиційними (оскільки схожі методи їхнього новаторського прочитання спостерігаються у творах різних авторів). Це означає, що принцип концертності продовжує свій розвиток в умовах сучасної композиторської творчості (зокрема, у сфері збагачення українського фаготного репертуару), що може спричинитися до оновлення його сталих ознак.

Література:

1. Апатський В. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах / В. М. Апатський // Українське музикознавство. Вип. 4. К., 1969.

2. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу / Ю. Чекан. К. : Логос, 2009. 226 с.

3. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія / В. Богданов. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.

Класифікація музично-творчих здібностей: основні аспекти та визначення

П'явка Катерина Миколаївна
https://orcid.org/0000-0003-3011-6015
аспірантка УДУ імені Михайла Драгоманова

Здібності – це індивідуальні особливості особистості, які є суб'єктивними умовами успішного здійснення певного роду діяльності, що не зводяться до знань, умінь, навичок, виявляються у швидкості, глибині, міцності оволодіння способами і прийомами діяльності. Найважливішим аспектом в теорії здібностей є проблема їхнього розвитку. Ще С. Рубінштейн писав, що питання здібностей повинно співвідноситись з питанням розвитку. Розвиток людини, на відміну від накопичення певного досвіду, володіння знаннями, вміннями та навичками – це є те, що, на відміну від накопичення знань і умінь, виявляє розвиток як щось нове.

Для того, щоб почати навчання на будь-якому музичному інструменті, не потрібно мати особливих здібностей, крім здатності чути та відчувати ритм. Заняття музикою спрямовані на те, щоб розвивати в учнів дошкільного, шкільного студентського віку, здатність відчувати, любити, оцінювати явища мистецтва, створювати в міру своїх сил і творчих можливостей музично-художні цінності. Творчість допомагає особистості розкрити її здібності та музикальність. Г. Гегель писав: «Людина повинна народитися двічі, один раз природно, а потім духовно». В основі формування духовності, морального аспекту лежить прагнення до краси, добра, до того, що підносить людину. Основна діяльність педагога – музиканта підпорядкована вихованню людини насамперед, а потім і формуванню її здібностей. Загалом здібності можна класифікувати: музичні; лінгвістичні; інтелектуальні; творчі.

Музика – це універсальна мова, що об'єднує людей по всьому світу, викликаючи емоції, надихаючи та даруючи радість. В основі успіху в галузі музичній діяльності лежать певні здібності творчого характеру, які дозволяють людині створювати, інтерпретувати та оцінювати музичні твори. Класифікація музично-творчих здібностей є важливим інструментом для розуміння різноманітності талантів та їхніх проявів, а також для виявлення сильних і слабких сторін музикантів, що сприяє їхньому розвитку. Музичні здібності в існуючій загальній психологічної класифікації відносяться до спеціальних, тобто таким, які необхідні для успішних занять і визначаються самою природою музики. Педагоги-музиканти прийшли до певного висновку, що задатки музичної діяльності (тобто фізичні особливості будови організму, наприклад, органу слуху або голосового апарату) є у кожного. Саме вони складають основу розвитку музично-творчих здібностей.

Однією з найважливіших складових музично-творчих здібностей є здатність до музичного виконання. Вони включають інструментальні, вокальні та ансамблеві здібності.

Інструментальні здібності характеризуються вмінням грати на музичних інструментах. Вони вимагають технічної майстерності, координації рухів та музичної чутливості.

Вокальні здібності визначаються здатністю контролювати голос, інтонацію та передавати емоції через спів. Це вміння включає не лише фізичну здатність до співу, але й артистичну виразність.

Ансамблеві здібності вимагають уміння грати або співати в колективі, синхронізуючи свою діяльність з іншими музикантами. Це важливо для успішного виконання складних музичних творів, де точність інтонації та злагодженість набувають особливого значення.

Творчість у музиці часто асоціюється з композицією і передбачає створення, аранжування та імпровізацію. Творчі здібності дозволяють створювати нові музичні твори, генерувати оригінальні ідеї та втілювати їх у життя.; аранжувальні здібності полягають у вмінні підібрати інструментовку та

структуру композицій, роблячи їх унікальними та цікавими. Важливою умовою розвитку імпровізаційних здібностей є здатність до спонтанного створення музики під час виконання, що вимагає високого рівня майстерності та інтуїції. Імпровізація дозволяє музикантам експериментувати з музичними ідеями та створювати унікальні музичні моменти.

Ключовим компонентом музично-творчих здібностей є музичне сприйняття, яке складається з декількох компонентів. Виокремимо деякі з них:

– слухові здібності: дозволяють точно розрізняти висоту, тембр, ритм та інші характеристики звуку;

– аналітичні здібності – допомагають аналізувати музичні твори, розуміти їхню структуру, стиль та зміст.

– емоційні здібності. Саме ці здібності дозволяють відчувати і передавати емоційний зміст музики, роблячи її більш виразною та зрозумілою для слухача. Емоційний аспект музики є важливим для створення зв’язку між виконавцем і аудиторією.

Музично-творчі здібності також можна класифікувати за рівнем розвитку:

1. Базовий рівень. Цей рівень включає початкові навички і вміння у певній сфері музичної діяльності. До нього відносимо музикантів-початківців, які мають музичні здібності, але не достатньо розвинені на цьому етапі.

2. Професійний рівень. Характеризується високим рівнем майстерності, що дозволяє виконувати музику на професійному рівні. Музиканти цього рівня здатні виступати перед публікою та брати участь у професійних проектах, конкурсних прослуховуваннях тощо.

3. Високий рівень – це етап володіння уже розвинених музичних здібностей, що дозволяють досягати значних успіхів у музичній кар'єрі та впливати на розвиток музичної культури в цілому. Це рівень, на якому музиканти стають відомими та впливовими у своїй сфері, впевнені та максимально якісно володіють і теоретичними, і виконавськими навичками.

Отже, класифікація музично-творчих здібностей дозволяє краще розуміти різноманітність музичних талантів та їхніх проявів. Вона є важливим інструментом для педагогів, виконавців та композиторів, оскільки допомагає визначити сильні та слабкі сторони музичних здібностей кожної особистості і сприяти їхньому розвитку.

Успішна музична діяльність вимагає комплексного розвитку різних здібностей, що разом сприяють створенню, виконанню та сприйняттю музики на високому рівні. Розуміння та розвиток цих здібностей є ключем до багатого і успішного музичного життя.

Література:

1. Андрющенко В.П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів до музично-естетичної діяльності. *Автореф. дис....канд.пед. наук: 13.00.04.* Одеса, 2000. 20 с.

2. Реброва О. Є. Методологія і методи досліджень педагогіки мистецтва. *навч.-метод. посіб. для студ. і магістрантів ін.-тів мистецтв. пед. ун-тів. Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського*. Київ, 2011. 84 с.

3. Ніколаєнко Л. Діагностика музично-творчих здібностей дітей 6-7 років у позашкільних освітніх закладах. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2018. № 7 (81). С. 149–160.

Формування навичок комплексної діяльності та розвиток музичної творчості учнів у молодшому хорі

Свириденко Вероніка Володимирівна,

Київська дитяча школа мистецтв № 1

Власний багаторічний досвід роботи з дитячим хором доводить, що вдало підібрана система вокальних вправ при роботі над розвитком вокально-хорових навичок (поділяються на індивідуальні та групові) – відіграє важливу роль у їх розвитку. Унікальними для кожного окремого хориста є індивідуальні навички: співоча поза, постановка голосу, дихання, звукоутворення, дикція та артикуляція. Колективними навичками є ансамбль та стрій. Зокрема систематичні заняття співом сприяють розвитку голосового апарату та дихальної системи, сприяючи зміцненню здоров'я дітей загалом.

Виховуючи навички одноголосого співу, я навчаю дітей слухати себе та однолітків для оцінки якості власного звучання. При цьому, для підвищення активності та зацікавленості дітей в процесі заняття запроваджую ігрові елементи. Учнів розподілюю на окремі невеличкі групи, ставлю їм завдання та запрошую співати групи дітей по черзі. Після закінчення співу діти мають висловити свої зауваження стосовно правильності звучання кожної окремої групи співаків. За найкраще виконання групі-переможцю пропоную виконати пісню повторно.

Процес розвитку гармонічного слуху з поступовим переходом до двоголосого співу – є досить складним і важливим моментом. При цьому дуже корисним є спів канонічних творів, що дозволяють за правильної їх вокалізації отримати інтонаційно-чистий унісон – основу багатоголосого співу.

Специфіка вокально-хорової роботи у дитячому хорі зумовлена особливістю психічного та особистісного розвитку дітей молодшого шкільного віку, у яких навчання в школі є основною діяльністю цього вікового проміжку – новою соціальнною позицією дитини з її пізнавальними інтересами.

Опановуючи навчання як новий вид діяльності, школярі багато часу приділяють іграм, під час яких формуються їх стосунки з дорослими та однолітками. При цьому йде розумовий розвиток, формуються нові психічні новоутворення, які виводять учнів на нові рівні самопізнання з новими перспективами та можливостями.

Видатним німецьким педагогом, музикантом і композитором К. Орфом було створено новітню систему музичного виховання, яка отримада назву «Елементарне музикування» [1, с. 202]. У даному випадку слово «елементарне» означає найпростіше, початкове, первісне, головне. Запроваджений композитором термін «елементарне музикування» насправді є процесом, що вміщує в собі: спів, імпровізацію, рухи, гру на музичних інструментах. Методику К. Орфа я використовую на заняттях молодшого хору. Процес «елементарного музикування» на заняттях хору створює радісну атмосферу ігрового спілкування, за якої кожна дитина взмозі проявляти власну індивідуальність на рівні з музичним керівником.

Враховуючи складність вивчення техніки музикування на стандартних музичних інструментах , що відволікатиме дітей від імпровізації, за методикою К. Орфа ми використовуємо *прості музичні інструменти*, *які не вимагають багато уваги*, а саме: мелодичні ударні інструменти (металофони, ксилофони, глокеншпигель та ін.), прості духові інструменти (типу народних сопілок), блокфлейти різного звукового діапазону, смичкові інструменти з грою на відкритих струнах. Саме за допомогою простих музичних інструментів діти із задоволенням відтворюють ритмічний супровід пісень хорового репертуару.

З причини недостатнього розвитку нейрофізіологічних механізмів у школірів 6-7 річного віку рівень уваги має недостатній об’єм та пагано розподілений. В учнів 7-8 років одночасно з розвитком довільної уваги йде активний розвиток мимовільної уваги, яка пов’язана вже не з яскравістю та привабливістю об’єкта уваги, а напряму з інтересами та потребами, які виникаючими під час навчальної діяльності, розвитком особистості учня – коли почуття, інтереси, мотивації та потреби формують увагу.

Урізноманітнюючи процес необхідного повтору фрагменту твору під час опрацювання вокально-технічних прийомів виконання та усунення неточностей з шліфовкою засобів музичної виразності, я пропоную виконавцям молодшого хору використовувати на вибір для імпровізації твору прості інструменти. В результаті учні із задоволенням почергово імпровізують твір на різноманітних музичних інструментах по черзі, раз-у-раз опрацьовуючи той чи інший фвагмент музичного твору, заданого хормейстром.

Для забезпечення дитячого акомпанементу хорових пісень немає потреби у великій різноманітності музичних інструментів. Залежно від характеру виконуваного хорового твору я використовую наступні дитячі інструменти: трикутники, брязкальця, дзвіночки, металофони, барабани, бубни, коробочки, ксилофони, пташечки-свистульки. Головне – правильно підібрати інструменти для акомпанування, які підкреслюють художний образ виконуємого твору.

Після закінчення творчого аранжування дитячого музичного супроводу хорового твору я проводжу активну вокально-хорову роботу над обробкою програми, даючи одному з учасників роль диригента. Особу «керівника» кожного разу змінюю, що дає можливість зробити кожному учаснику власний внесок у творчий процес програми. Таким методом підвищується інтерес учнів до колективного музикування, викликається бажання фантазувати.

Під час роботи над творами учні висловлюють багато власних пропозицій щодо підвищення музичної виразності, підкреслення національного колориту, урізноманітнення деригентських жестів та відбору дитячих інструментів для зорового супроводу. Учні беруть активну участь в процесі обговорення різних питань, наприклад: «Давайте спробуємо зробити». «Може, краще змінити…». При цьому учні самотужки стежать за діями інших учасників хору, висловлюють думки та зауваження щодо процесу, навчаються колективним спрямованим діям.

Завдяки такої співтворчої роботи хормейстра з співаками хору та розвитку гри на музичних інструментах забезпечується підтримка інтересу учнів до хорових занять з одночасним розвивитком їх музичної творчості.

Разом з тим зауважимо, що твори, які виконуються з дитячим музичним супроводом на простих музичних інструментах повинні мати чіткий музичний ритм, бути контрастними за характером із підкресленням різноманітних динамічних відтінків.

Хормейстер дитячого хору має попередньо опрацювати музичний твір, виявивши окремі фрагменти. В одних співаки будуть грати на дитячих музичних інструментах, у других фрагментах просто співатимуть, у третіх фрагментах відбуватиметься одночасна гра та спів хористів. Навчання гри з паузами за точної витримки останніх навчає дітей бути уважними, прораховуючи моменти початку гри та формуючи у дітей відчуття ритму.

Висновок: переваги використання музично-педагогічної концепції К. Орфа «елементарне музикування» з учнями в молодшому хорі базуються на тому, що навіть найпростіша творчість з власними дитячими ідеями та відкриттями створює радісний настрій, формує особистість, виховує людяність та розвиває творчі здібност учнів, закладаючи міцну основу їх музикальності, включаючи музичний слух та музично-ритмічні відчуття. Вони розвивають вміння у молодших школярів розуміти та переживати музику, вільно орієнтуючись в ній під час особистої творчості.

Література:

1. Аристова Л. Методика музичного навчання та виховання : навч.-метод. посібник. Миколаїв: Іліон, 2018.404 с.

ISBN 978-617-534-468-2.

2. Видра О.Г. Вікова та педагогічна психологія Навчальний посібник, Київ, «Центр учбової літератури» 2011.

3. Кононова Н.Г. Навчаємо грі на дитячих музичних інструментах. 1990.

4. Токарева Н.М. Основи вікової психології: навчально-методичний посібник. Кривий Ріг, 2013.

Історичні передумови розвитку сучасної мистецької освіти в Україні

Сіжук Інна Володимирівна,
аспірантка УДУ імені Михайла Драгоманова

На сьогоднішній час мистецька освіта відіграє надважливу роль у державотворчих процесах та є невід'ємною складовою всебічної освіти для повноцінного розвитку особистості. Формування естетичної культури особистості та збереження вітчизняної духовної спадщини реалізується в усій повноті через мистецьку освіту. Естетичні та моральні цінності, які пропагує мистецька освіта є, як ніколи, життєво необхідними та першочерговими.

Проведемо історичний екскурс у розвиток українського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. В соціально-культурній ситуації цього періоду яскраво виявилися найкращі риси – ідейність, народність, реалізм, провідниками яких були діячі українського театру М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, композитори М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий та ін. Український театр цього періоду перетворився на справжню громадську трибуну в боротьбі за утвердження демократичної вітчизняної культури. Поразка революції 1905-1907 рр., реакція з боку царизму загострили ідеологічну боротьбу в культурницьких і просвітницьких угрупованнях. Активізується діяльність гуртків і товариств, хорового руху, відкриваються народні будинки (Київ, Одеса), у Києві – Літературно-артистичне товариство, хор товариства любителів музики.

У пропаганді української музики велику роль відіграли видатні українські виконавці, зокрема оперні співаки І. Алчевський, Є. Гушалевич, С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцінський та ін. Продовжує розвиватися домашнє музикування, що охоплює широкі верстви населення. Товариствами друкуються збірки та окремі твори, працюють музичні школи, приватні

музичні курси. Особливе місце серед цих закладів належало Музично-драматичній школі, відкритою у 1904 році в Києві завдяки коштам, зібраним громадою з нагоди ювілею композитора. На її основі було відкрито Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка та Вищий музичний інститут імені М. Лисенка, засновником та першим директором якого був політик, громадський діяч та композитор Анатоль Вахнянин. Отже, українська музика в цей період розвивалася в тісному зв'язку з життям народу, його боротьбою за соціальне й національне визволення. Своїм корінням вона сягала невичерпних джерел народної творчості.

Аналіз історичних документів допомагає дізнатися про відкриття в цей період великої кількості шкіл широкого спрямування для учнів різних вікових категорій та верств населення (народні початкові школи, школи при монастирях і сільських церквах, гімназії, ліцеї, приватні пансіони братські школи тощо). «Висуваючи на перший план вивчення наук, педагогія братських шкіл не залишила без уваги й естетичну сторону і вводила до вжитку різні засоби для розвитку й шляхетного смаку в дітях, такими засобами були артистичні мистецтва – спів, музика й малювання» [4, с.7-9].

Ще на початку XIX ст. розвивалася тенденція поглибленого естетичного домашнього виховання дітей та юнацтва, яке складалося з вміння танцювати, грати на фортепіано або гітарі, співати, говорити французькою або малювати. Даний вид музичної освіти здобув значне поширення і на межі XIX-XX ст. Він передбачав переважно побутове музикування: спів романсів, арій з популярних опер під особистий акомпанемент. У містах аматори грали на фортепіано, скрипці, віолончелі, флейті; в сільській місцевості співали народні та церковні пісні, грали на бандурі, сопілці.

За статистичними даними 1850 року в Україні було відкрито 1151 народну школу, де навчались 58 262 учня. Початкова елементарна освіта була доступна лише для селян-кріпаків і найбіднішої частини міського населення у парафіяльних школах, в яких навчання проводили паламарі та диякони. Церковно-парафіяльна освіта найнижчих верств населення мала велике

значення для підвищення рівня загальнокультурного розвитку населення України тих часів. Мережа привілейованих навчальних закладів чекала на дворянську молодь – це гімназії, інститути шляхетних дівчат, кадетські корпуси, пансіони.

Якщо ми детально розглянемо проблеми періодизації становлення вітчизняної музичної освіти, то можемо встановити часові межі, в яких музична освіта стає на шлях системного розвитку. Це нижня межа – кінець XIX ст., коли відкривались музичні школи та училища, та верхня – досягнення конкурентоздатності серед інших країн на початку XXI століття. Стисло окреслимо основні періоди розвитку сучасної мистецької освіти в Україні в означених часових межах.

Перший період (кінець XIX ст. – початок XX ст., до 1912 р.) – характеризується відкриттям музичних шкіл та училищ, що, в свою чергу, стало фундаментом для розвитку вітчизняної початкової музичної освіти. Саме в цей період, разом з поширенням виконавства народних музикантів, створюються відповідні умови для їх викладання в приватних музичних школах. Провідні викладачі цих шкіл, такі як М. Лисенко, Я. Степовий, С. Воробкевич, попередньо отримали музичну освіту за кордоном.

Другий період (1913 – 1938 рр.) – відрізняється становленням вищої музичної освіти, оскільки саме в цей час відкриваються консерваторії та філармонії, а разом з ними активізується діяльність оперних театрів. Значний крок у розвитку композиторської школи здійснив Б. Лятошинський, який разом із іншими професорами консерваторії запустив процес еволюції академічної музики в Україні. Відмічаємо важливий внесок у початкову музичну освіту талановитого піаніста, композитора та педагога Б. Яворського, який розробив власну теорію ладового ритму та зумів втілити її в життя зі своїми учнями [1, с.24].

Третій період (1939 – 1961 рр.) вважається найскладнішим часом в розвитку музичної освіти, оскільки характеризується зміною місця проживання провідних митців, яка пов’язана з евакуацією під час Другої світової війни, та

звільненням з роботи або репресіями інакомислячих у повоєнні роки. Предмет «Музика» в 1941 р. в школі викладався лише в I – IV класах, часто не фахівцями, що, в свою чергу, негативно відображалося на якості викладання та на майбутньому розвитку музичної освіти. в цілому. В 1956 р. музику було включено до навчальних планів V – VI класів, але недоліки в якості викладання виявилися взнаки – уроки продовжували проводити формально, як неважливі [2, с. 25.].

Створюються музично-педагогічні факультети в педагогічних вузах країни, що стало стимулом для розвитку музично-педагогічній освіті, в тому числі й початкової. Публікуються перші навчальні посібники на допомогу вчителям та студентам, авторами яких є Л. Височинська, О. Пастушенко, Р. Скалецький, В. Уманець та інші [3, с. 109].

Розглянемо четвертий період (1991 р. – початок XXI століття), який характеризується поверненням до національного музичного коріння та пошуками шляхів у поглиблення міжнародного співробітництва. З набуттям Україною незалежності навчально-виховний процес був спрямований на вивчення багатої музичної спадщини, яку доволі часто ігнорували в радянський період. Робота науковців велась у напрямку адаптації радянських освітніх програм до реалій нового часу. Паралельно створюються нові програми, зокрема групою авторів А. Авдієвського, А. Болгарського, І. Гадалової, які створили програму з музичного виховання на основі українського фольклору [2, с.129.].

Набувають значного поширення міжнародні конференції, фестивалі та конкурси, де талановиті науковці та митці мають змогу обмінятися кращими здобутками в сфері музичної педагогіки та продемонструвати свій професіоналізм на міжнародній арені. Стверджується спеціалізована музична освіта – музичні школи, училища, академії та консерваторії, які готують фахівців високого рівня, про що свідчить затребуваність спеціалістів в якості виконавців та педагогів за кордоном.

Саме за час четвертого періоду розвиток музичної освіти в незалежній Україні повернувся у русло формування національної свідомості. Навчальні програми з музики в загальноосвітніх школах та спеціалізованих музичних навчальних закладах збагатилися творами українських композиторів, знайшов своє місце узагальнений досвід інших країн. Перспективи міжнародного співробітництва та вільної конкуренції з іншими країнами значно розширили можливість митців та провідних викладачів, науковці отримали змогу реалізовувати спільні наукові проєкти.

Спираючись на вищезазначене, можемо стверджувати, що українська музична освіта, пройшовши непростий шлях становлення від відкриття приватних музичних шкіл наприкінці ХІХ ст. до розбудови цілісної системи виконавства, розвитку музичної педагогіки та наукових досліджень на початку ХХІ ст., загартувалася від нав'язування чужорідних ідей та висміювання деяких митців, які не враховували національну свідомість. Співуча нація, багата на музичні таланти, гідно вистояла в кризові часи і продовжує розвиватися в руслі високої духовності та культури.

Література:

1. Антропова Т. А. (2013) Болеслав Яворський та Київська консерваторія: культуротворчий, просвітницький, естетико-виховний аспекти / Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Історія в особистостях / ред.-упоряд. М. М. Скорик. К., Вип. 86. С. 22 – 40

2. Гуральник Н. П. (2008) Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти: дис. … д-ра пед. наук : К.,– 503 с.

3. Дорошенко Т. В. (2014) Розвиток музично-педагогічної думки в Україні (60-70-ті рр. ХХ ст.) / Вісник ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка : Педагогічні науки. Чернігів, Вип. 120, С. 108

4. Шамаєва К. І. (1996) Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст.: навч. посіб., К.: ІЗМН, 112 с.

УДК:786.2:374

Змістова наповненість інтерпретаційної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі вокального навчання

Сінь Лу,

аспірантка УДУ імені Михайла Драгоманова

У формуванні інтерпретаційної культури вчителя музичного мистецтва в галузі вокальної діяльності особистісні якості характеризують фахову підготовку і майбутню професійну діяльність. У процесі навчання ці якості можуть проявлятися у таких сферах наукового пізнання:

- *мотиваційна* (бажання постійно оволодівати новими знаннями та уміннями у сфері вокального мистецтва, спрямованість на подолання різних труднощів на шляху їх отримання;
- *когнітивна* (намагання отримувати різноманітні знання у мистецькій галузі; обізнаність у різних жанрах вокального мистецтва, в контексті яких відбувається знайомство з конкретним вокальним твором; урахування психологічних та емоційно-естетичних основ сприймання вокальних творів, що виявляється у їх цілісному аналізі та художньо-педагогічній інтерпретації;
- *аксіологічна* (здатність сприймати та емоційно переживати художні образи вокальних творів, сформованість ціннісних орієнтацій у різних стилях і жанрах вокального мистецтва; розуміння важливості їх використання під час власного співу і подальшій педагогічній діяльності);
- *праксеологічна* (уміння застосовувати у вокальній, інтерпретаційній та педагогічній діяльності власний творчий потенціал).

Відповідно інтерпретаційна культура ґрунтується на таких педагогічних умовах і методичних засадах:

- *аксіологічна спрямованість фахової самореалізації майбутніх учителів музики в процесі вокальної підготовки*, яка зумовлює усвідомлення

студентами важливості інтерпретаційної діяльності як музично-педагогічної цінності;

- *використання синергетичного потенціалу в процесі інтерпретації вокального твору і опанування різними формами музично-просвітницької діяльності*, що передбачає опосередковану творчу взаємодію майбутніх фахівців з оточуючим освітнім середовищем, учнями-слухачами через застосування різних форм виконавської діяльності (концерту, лекторію, конференції га музикознавчу тему.).

- *стимулювання студентів до створення власної вокально-виконавської концепції на засадах семантичного аналізу музичного твору та інтерпретаційної діалектики*, що спонукає їх до активних пошуків і комунікативних дій, творчо-евристичного пошуку власних трактовок.

- *спонукання студентів на виявлення особистісно-фахових можливостей через оцінку власних виконавсько-творчих досягнень з метою корекції та самовдосконалення*, що спонукає їх до усвідомленого оволодіння вокально-інтерпретаційними знаннями, уміннями і навичками, а також їх порівняння з попередніми результатами для визначення власних шляхів самовдосконалення.

Загально визнано, що успішність вокального навчання студентів залежить від обраних виконавських еталонів, які стають орієнтирами для наслідування. У зв'язку з цим надзвичайно важливою є думка сучасних психологів, що самореалізація внутрішнього творчого потенціалу особистості здійснюється шляхом розв'язання гострих суперечностей між Я-ідеалом і Я-реальністю. Це дозволяє виокремити деякі сутнісні характеристики самореалізації особистості: по-перше, вона є живим та безкорисливим переживанням, у процесі якого індивід реалізує себе; по-друге, самореалізація відбувається шляхом вибору, якому притаманні напруження волі, подолання страху тощо; по-третє, вона проявляється у дії, узгоджені з власною мотивацією. Отже, оптимальна самореалізація студентів можлива за умов інтеграції внутрішніх психічних механізмів (мотивації, саморегуляції,

аутотренінгу, вольових зусиль, творчого натхнення) і зовнішніх, підкріплюючих, засобів зі сторони вчителів, батьків, засобів масової інформації тощо.

На думку І. Беха, відкриття феномену самореалізації підростаючої особистості – це нова сторінка психологічної та педагогічної науки насамперед тому, що людині у процесі її формування і виховання надається новий статус – незалежної, з високим творчим потенціалом особистості, яка, перш за все, має сподіватися на власні сили, розум, енергію [16]. Така педагогічна позиція особливо важлива в процесі фортепіанного навчання, спрямованого на виховання здібних і обдарованих учнів.

Характерною ознакою художньо-творчої самореалізації, на думку О. Щолокової, є «уміння здійснювати художньо-творчу діяльність з метою спілкування через світ художніх образів». За таких умов творче сприймання творів мистецтва, їх самостійне виконання та художньо-творча інтерпретація набувають катарсичного характеру, стають джерелом щирих переживань і дають насолоду, активізують творчі потенції школярів [7, с. 21].

Під час навчально-виконавської діяльності студента-вокаліста для його самореалізації можуть використовуватися такі методи:

- художніх асоціацій (візуалізації) з різними видами мистецтва;
- порівняння творів за допомогою музичних колекцій;
- ескізне опрацювання вокального твору;
- емоційної драматургії;
- створення ситуації успіху;
- проєктування виконавської діяльності;
- метод художньо-педагогічного аналізу;
- метод цілеспрямованого педагогічного впливу.

З цього переліку розкриємо ті методи, які найбільше сприяють формуванню інтерпретаційної культури майбутнього вчителя-вокаліста.

Метод інтерпретаційного аналізу дає можливість сприйняти вокальний твір як творчий процес осмислення твору (його тексту, контексту і

підтексту) і свого ставлення до нього. Орієнтація на інтерпретаційний аналіз стає альтернативою традиційному підходу до аналізу музичного твору, який існує у педагогічній практиці. У застосуванні цього методу базовими положеннями виступає організація особистісно орієнтованого навчання, зокрема пріоритетності застосування суб'єктивного досвіду студентів, а також прийомів творчої уяви.

Метод порівняльного аналізу. Порівнюючи різні зразки звучання голосу, вокаліст навчається розуміти і диференційовано сприймати окремі компоненти виконання, відрізняти правильне звукоутворення від неправильного.

Даний метод застосовують для формування сенсорної культури вокаліста, яку визначають як взаємопов’язаний комплекс компонентів (вокально-слухові, м’язові, рухові). В першу чергу культура виконавця визначається вокальним слухом, який відрізняється від музикального тим, що відображає не тільки звуковий еталон голосу співака, а і його здатність розуміти та оцінювати спів за допомогою голосових рецепторів (вони бувають: віброцентивні, барорецептивні, пропріорециптивні), роботи м’язів та спеціальних резонаторів.

Тому формуючи технічний апарат вокаліста, педагог має озброїти студента необхідними сенсорними зразками-еталонами, навчити відрізняти найдрібніші відхилення від них, аналізувати і визначати найменші градації відчуттів, що отримуються від виконання твору. Ефективним засобом підвищення сенсорних уявлень є прослуховування і аналіз записів як власного голосу, так і чужого виконання творів. Набутий досвід у цьому напрямку визначає високу результативність занять, а також можливість знайти ту грань, з якої починається мистецтво інтерпретації.

Метод виконавської варіативності використовується з метою розширення музичних уявлень студентів. Дослідники різних аспектів вокально-педагогічного процесу сходяться на думці, що порівняння різних варіантів виконавських інтерпретацій, створених видатними співаками під час виконання одного і того ж музичного твору сприяє формуванню музичного мислення студентів. Тому для підвищення кваліфікації педагога-вокаліста

вміння важливо постійно розвивати художньо-образне мислення й спрямовувати його в річище загально музичних і теоретично-методичних знань та умінь. Доповнюється цей метод застосуванням комплексу вокальних навичок, експертною оцінкою чужого виконання, безперервною роботою над власною виконавською майстерністю, вмінням сприймати музику через осягнення її смислу й наступного його втілення в конкретному звучанні.

Метод формування уявного музичного образу передбачає звернення до таких аспектів навчання:

1) за можливістю у процесі опанування вокального твору здобувати з нотного тексту найповнішу інформацію. Для цього важливо почути мелодичну лінію твору (за допомогою внутрішнього слуху або програвання твору на інструменті); проаналізувати жанр твору і смислове значення його авторської назви, визначити проставлені у творі позначки і вказівки; усвідомити форму твору, а також особливості гармонійного, ладового, інтонаційного аспекту музичної мови.

2) актуалізувати попередні знання, уявлення і образи, що зберігаються у пам'яті студента для зіставлення їх з новою інформацією з метою пошуку його аналогів;

3) постійно поповнювати власні знання і уявлення для створення нових художніх образів. Джерелами поповнення можуть бути мистецтвознавча і методична література, відвідування концертів і прослуховування записів музичних творів; інформація, отримана під час спілкування з іншими людьми і природою.

Метод уявного проспівування. Цей метод виконує роль активізації слухової уваги, спрямованої на сприйняття і запам’ятовування звукового еталону. Уявний спів допомагає внутрішньо зосередитися і за необхідністю оберігає голос від перевтоми. Такий спосіб повторювання вокального тексту з метою його заучування розвиває творчу уяву, необхідну для інтерпретації вокального твору.

Метод показу та імітації. Імітація вважається найкоротшим шляхом при засвоєнні рухових й особливо речових вокальних навичок під час показу

викладачем. Викладання ведеться з голосу, тому воно важко піддається опису та втрачається разом з втратою його носія.

Усі названі методи історично склалися у вокальній практиці та доповнюють один одного. Стимулювання студентів-вокалістів до створення власної виконавської концепції на засадах семантичного аналізу музичного твору та інтерпретаційної діалектичності спонукає їх до активних фахово-особистісних комунікативних дій через художнє генерування вокально-виконавських концепцій як усвідомленого індивідуального вибору в результаті творчо-евристичного пошуку власних трактовок.

Література:

1. Бєлікова В. В.(2011) Інтерпретація як основа музично-виконавської творчості. Мистецтвознавчі записки, № 2. С. 77–83.
2. Корзун В. В. (2014) Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер. Педагогічні та історичні науки. Вип. 120, . С. 74-79.
3. Кун Цзівей. (2020) Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, № 3. С. 250-254
4. Москаленко В. Г. (1994) Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): К. : Изд.- во Киев. гос. конс., 111с.
5. Рябуха Н. (2009) Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. Вісн. Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, ХДАДМ, № 16. С. 135– 142.
6. Тянь Лінь. (2021) Уміння інтерпретаційного опрацювання вокальних творів: основні фази та методи формування. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, № 4 (108), С. 449-457.
7. Щолокова О. П. (2006) Професійна компетентність як стратегічний напрямок модернізації мистецької освіти в Україні // Вісн. Глухівського держ. пед. ун-ту. Вип. 8, С. 20–23.

Огляд труднощів, з якими стикаються учні-початківці при ознайомленні з технікою 'staccato' на кларнеті в середній і старшій школі

Mehdi Eyyubov,
Bolu Abant Izzet Baysal University (Туреччина)
Інститут освіти після бакалавра,
кафедра музичного виховання (докторантура)

An overview of the difficulties faced by students at the initial stage of learning to play the clarinet, within getting acquainted with the ‘staccato’ technique in the middle and high school.

The aim of the research. Current topic reveals students' technical skills at a qualitative level, within getting acquainted with the clarinet technique. When students study the ‘staccato’ on their clarinets, they face some difficulties. The conscious execution of the 'staccato' makes a great contribution to the development in teaching to play the clarinet technique exercises performed at a moving pace. The staccato requires concentration and patience. The mobility of the tongue and the fingers' fluency, on the other hand, occurs in two interconnected ways. This problem affects the execution of the ‘staccato’ if no simultaneous movement decoupled between them.

Features of working on the exercises from the methodical studies by prof. B. A. Dikov. In the various methodical studies, we can find proposes for certain working methods and exercises that we are applying now. As time has passed, the quality of instruments has changed, mouthpieces and reeds have improved, clarinet recordings have increased, and the practical experiences of performers have accumulated; we share them in various scientific methodological and practical conferences, combining basic methods with the findings and suggestions of experienced and young clarinetists.

In modern music education, exercises are recognizing as the most effective tool for the technical development of students. Various types of work are used by all wind instrument players. They form the basis of courses for beginners, professional artists and soloists of leading orchestras.

The characteristics of working on an exercise in practice are indicated below:

1. Performed at a slow pace at first,
2. Perception of the practice in which the student will work,
3. Checking the sound and technical aspects of the study.

The methods of the study consisting of 3 items written above are given below: long sounds, gamma, arpeggio, finger, rhythmic and articulation studies, trills, melismas (multiplication, mordent, gruppetto, trill, etc.).

When working on a study, the student's attention is drawn to the technical formula it should be directed to coordinate the performance movements, which means that many times when repeated, the skill acquired by the student in memory and motor sensations it allows him to consolidate and automate.
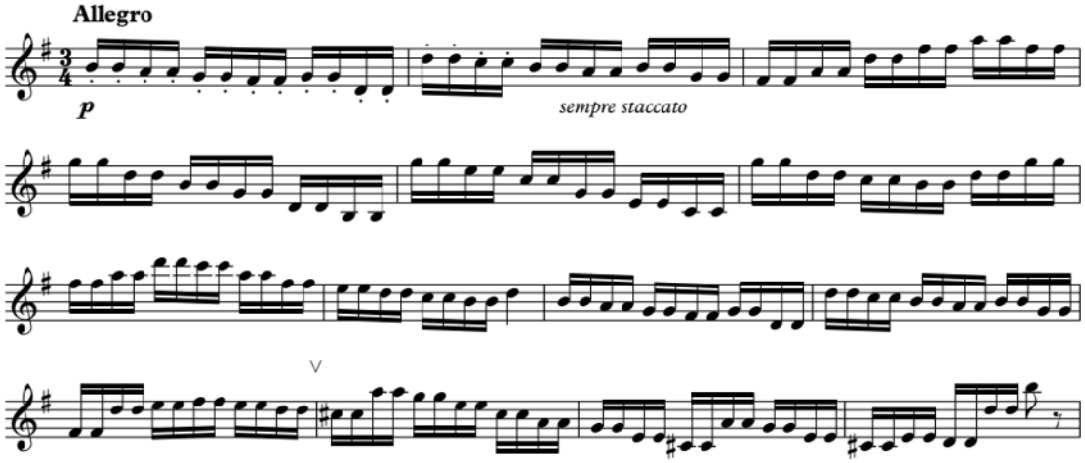
I will talk in detail about the three clarinet difficulties that are the most common among them. These are articulation and tongue mobility along with finger fluency. Next positions are taken from the methodical studies written by prof. B.A.Dikov (Dikov B. A. "O rabote nad gammami, arpedzhio, shtrikhami i dinamikoy pri igre na dukhovykh instrumentakh", 1959; Dikov B.A. "Problems of theory and practice of performing on the clarinet of the T. Boehm system" : dis. ... doct. art critic, 1985).

The ‘Staccato’ articulation.

It is impossible to imagine a modern professional clarinetist who has not mastered this executive articulation. However, as practice shows, many students have difficulty with this articulation when playing musical pieces and scales.

Famous clarinetist, Prof. I. F. Olenchik in the textbook "Clarinet performance practice" studies for ‘staccato’ mastery are presented, which demonstrate the effectiveness of their practice in studies with students.

While working on "Staccato", 2. and 3. problems begin to appear when pronouncing the syllable "ta" in octaves. We recommend that you start staccato lessons on the "Left" sound of the first octave, gradually increase the tempo and add the "ta" syllable to the end.
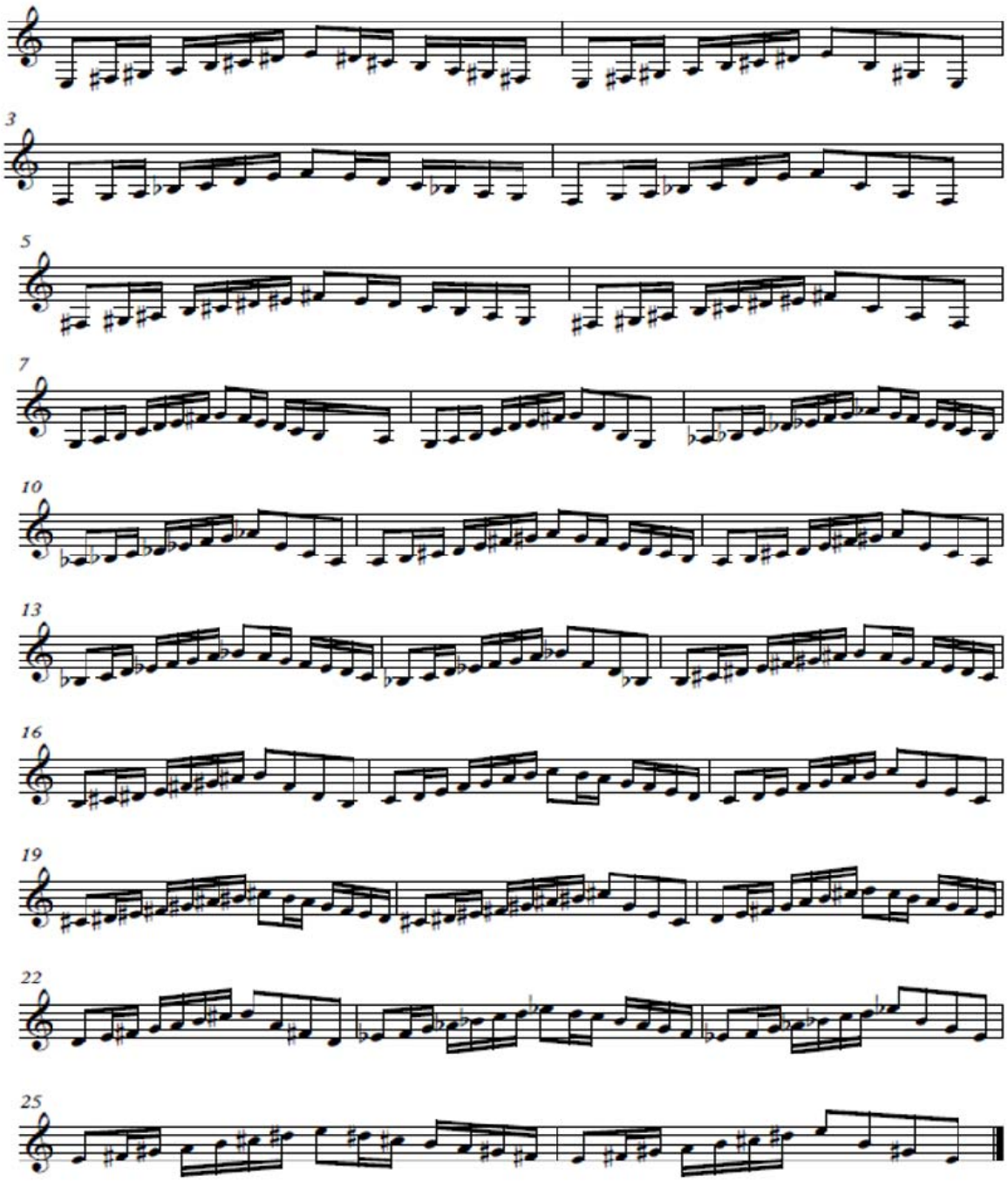


Example 1. Study to master of "staccato" articulation.
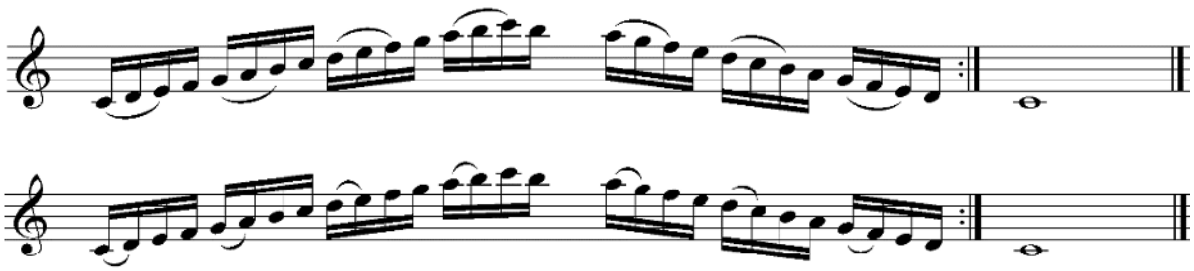
Articulation has a significant impact on the regulatory function of the lips, the attack, as a result, the accuracy and quality of articulation. In this process, the muscle memory of the lip is synchronized with the ear to provide the desired timbre, intonation and dynamics of the sounds produced by the clarinetist (I.F. Olenchik – Sbornik '16 virtuosnyh etiudov', educational book / I.F.Olenchik – M., 2003. – Page. 24).

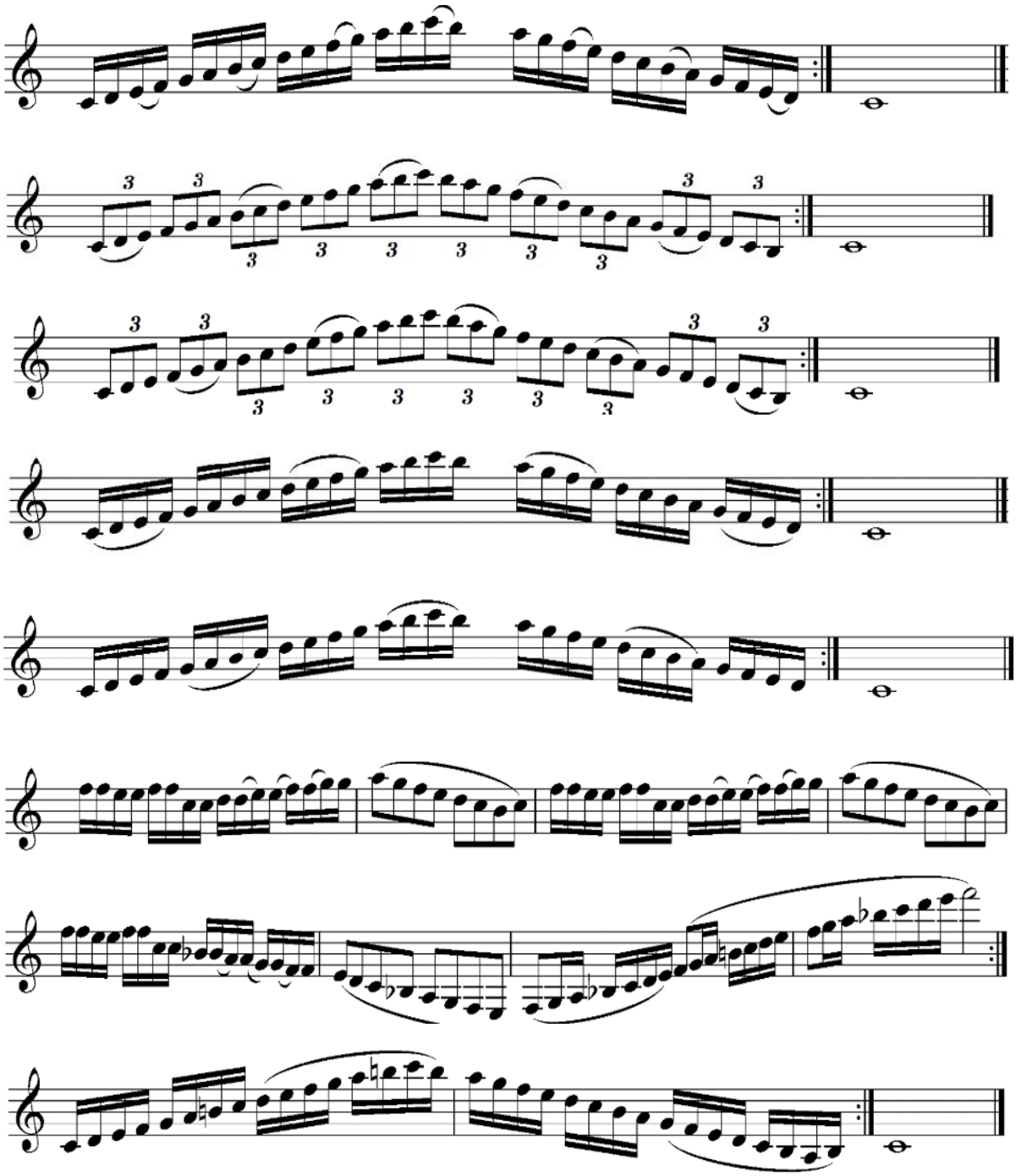
Increase in mobility of the tongue and of the fingers' fluency.

First of all, studies with alternative articulations at a tempo from slow to fast, preferably in comfortable tonalities, scales are played so that the artist does not encounter finger difficulties. There is no exact time limit for lessons, just until you get tired of the tongue first. But why do we change the articulations? The tongue should rest after a few movements, the "legato" articulation provides this opportunity.
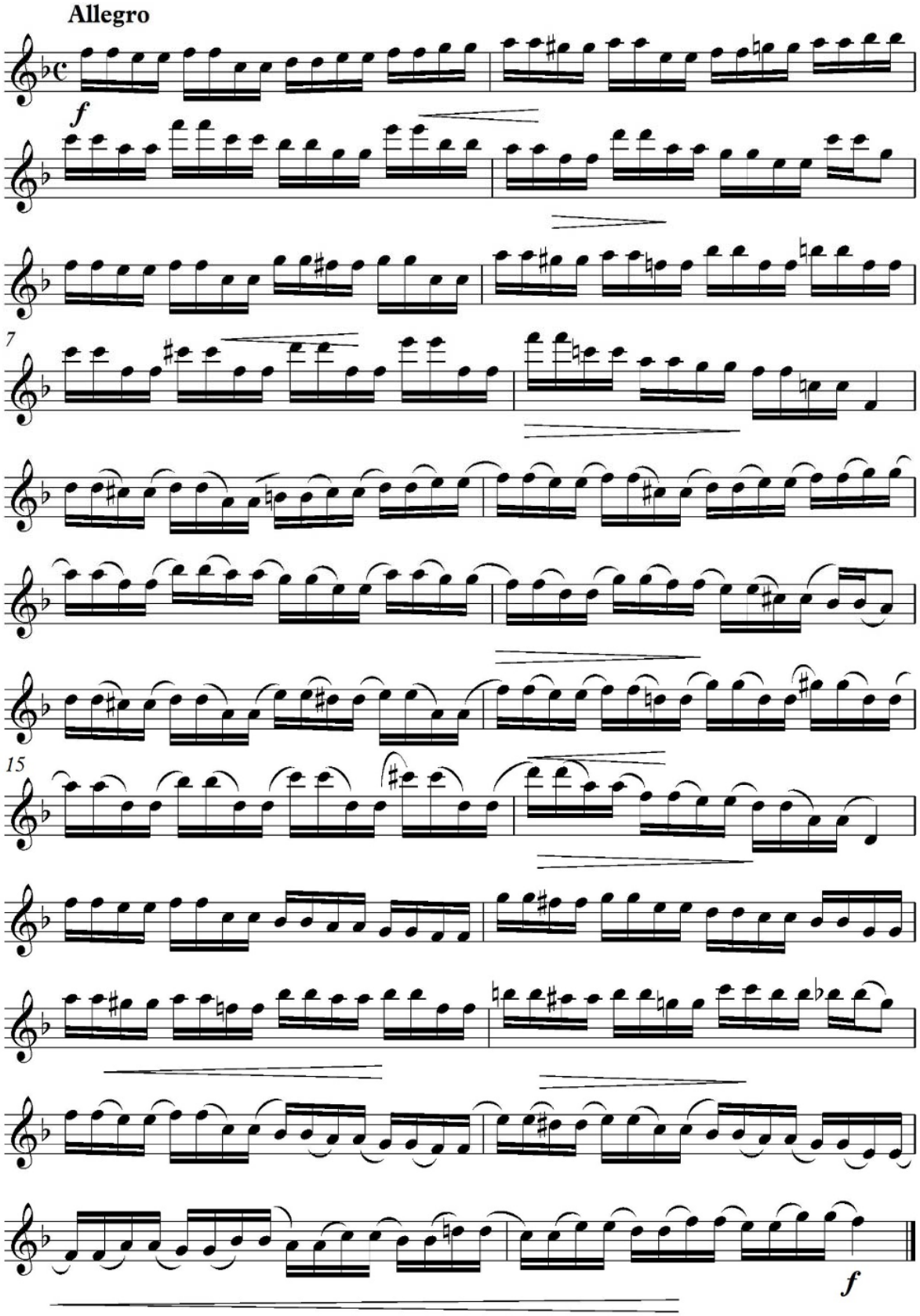


Example 2. When performing this work with staccato articulation at a fast pace, the tongue and finger muscles are released.





Example 3.

The artist must masterfully feel the moment to stop these works due to tongue fatigue. You can repeat the cycle or part of it for a few minutes, hours, or even the next day. As practice shows, the first positive result (increased mobility of the language) is achieved in about a month. The proposed works should always be played, regardless of the form of execution, and should be performed only in the order indicated. The number of repetitions is optional, taking into account the fatigue of the tongue muscles. Do not aim to steal everything at the first stage.


Allegro
f
7
15
f

And then it is necessary to increase the volume of musical material related to tongue movement alternately with *legato* articulation. Such works can be found in many etude collections for the clarinet school. For example: Excerpt from study No. 5 (I.Olenchik – Sbornik ‘16 virtuosnyh etiudov’).

Conclusions and recommendations

In this research, the leading clarinet artists B.A. Dikov and I.F. Olenchik clarinet training methods have been used. The 'staccato' technique is usually used by middle school students who are just starting the clarinet, and it is evaluated as the difficulty faced by high school students. The tongue and finger need to move at the same time, and for this there is plenty it is recommended to practice ‘staccato’ technique constantly. For example; scales, studies, etc. educational methods should be used. The 2 precursors mentioned in this research are famous clarinets. The clarinet training methods of them should be suggested for students.

References:

1. Dikov B.A. "O rabote nad gammami, arpedzhio, shtrikhami i dinamikoy pri igre na dukhovykh instrumentakh", M., 1959. p. 16.

2. Dikov B.A. "Problems of theory and practice of performing on the clarinet of the T. Boehm system" : dis. ... doct. art critic. / B. Dikov. – M., 1985. – p. 283.

3. Olenchik I.F. Sbornik ‘16 virtuosnyh etiudov’, educational book / I. Olenchik – M., 2003. – p. 24, [sheet music].

Grigorij Hodorovskij and Mykola Lysenko in Leipzig (German studies of the history of Kyiv pianism education in the archives of the Institute of Musicology of the University of Leipzig)

Maksym Zabara *(Kyiv),*
Ph.D. (Studies of Arts; Musicology; Music and Performing Arts),
Ukrainian State University named by M. Dragomanov
Helmut Loos *(Leipzig),*
Prof., Dr., Institute of Musicology of the University of Leipzig
(Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig)

Григорій Ходоровський і Микола Лисенко у Лейпцигу (німецькі дослідження історії київської піаністичної освіти в архівах Інституту музикології Лейпцизького університету)

Забара Максим Володимирович *(Київ),*
доцент, кандидат мистецтвознавства, УДУ імені М.Драгоманова
(кафедра фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва)
Лоос Гельмут *(Лейпциг),*
професор, доктор музикознавства, Інститут музикології Лейпцизького університету (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig)

Одним із напрямків інтернаціональної міждисциплінарної роботи *Інституту музикології при Лейпцизькому університеті (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig)* є прагнення об'єктивно досліджувати музичну історію за достовірними джерелами. Підсиленням мистецтвознавчої уваги до біографічних робіт пояснюється спільна зацікавленість українських і німецьких учених у перевиданні епістолярної спадщини майстрів минулого, з оновленими і розширеними науковими коментарями, з розшифровкою раніше незадіяних відомостей із архівних документів. Так, знаковою подією до

60-річчя співдружності міст Лейпцига і Києва назвемо появу збірника наукових розвідок міжнародної Асоціації музикознавців Центральної та Східної Європи при Лейпцизькому університеті, зі спеціально окресленою українською тематикою у заголовку фахового німецького періодичного видання (випуск 24, 2022 р.) – *"Musik in der Ukraine" (Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig, Heft 24, Leipzig 2022)*.

У різні роки до цієї міжнародної інституції у Лейпцигу долучилися українські вчені (Київ, Львів, Харків, Донецьк) – Н. О. Герасимова-Персидська, К. М. Берденникова, О. А. Дьячкова, І. С. Драч, М. В. Забара, О. С. Зінькевич, В. П. Качмарчик, Л. О. Кияновська, О. В. Кононова, М. Д. Копиця, Л. С. Мазепа, Л. О. Мельник, О. І. Самойленко, М. Б. Степаненко, М. Р. Черкашина-Губаренко, К. І. Шамаєва, І. М. Юдкін-Рипун.

Згадаємо більш ранні, не менш значущі конференції: «Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення» – 1997 р. у Києві, «Національна музика у XX ст. Композиційні та соціально-культурні аспекти» (*«Nationale Musik im 20 Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte», Leipzig 2002*). Масштабним був проєкт Національної спілки композиторів України 2006 р. «*Українська музика. Ідея та історія музичної національного руху в європейському контексті*» (нім. – «*Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext», Leipzig*, 2006), збірник матеріалів опубліковано у 2013 році.

Перспективною виглядає робота з архівами, це сприяє розвитку німецької музичної україністики. Цікаві фонди у Лейпцизькій консерваторії. Так, серед молодших колег Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912) знаходимо іншого цікавого піаніста (майбутнього професора Київської консерваторії) – Григорія Костянтиновича Мороз-Ходоровського (1853-1927). Про цього митця до останнього часу небагато сказано в українській музичній історіографії, з цим і пов'язана *актуальність* дослідження.

Пропонуються результати опрацювання лейпцизьких матеріалів у межах німецько-українського наукового проєкту спільно з міжнародною Асоціацією

музикознавців Центральної та Східної Європи при Лейпцизькому університеті (*Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig*). Подається англійською мовою.

Leipzig, Kyiv, and the music historiography in Ukraine between Eastern and Western Europe. The musical national movement in Ukraine has been little researched and is almost unknown in Germany. After the conference "*Ukrainian Music. Idea and History of a National Musical Movement in its European Context*" and scattered contributions in the series "*Music History in Central and Eastern Europe. [Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig]*", comparative studies on the musical-bridge function of Ukraine between Eastern and Western Europe were continued on the occasion of the 60th anniversary of the town twinning between Leipzig and Kyiv (2022).

The national composer of Ukraine, *Mykola Lysenko (1842-1912)*, studied in Leipzig and developed his work in Kyiv, which is entirely in keeping with the ideas of the bourgeois nation-state. He was thus not an isolated case but rather symptomatic of a broader movement of German-Ukrainian musical contacts. If M. Lysenko continued his studies in St. Petersburg after his studies in Leipzig, this shows the special cultural relations of Ukraine with Germany. However, at that time the German-Russian connections in music were so close that even here there is not necessarily a contrast to be seen. The musical national movements in Europe were very similar in many respects; for example, parallel structures in musical life are quite conspicuous, as a glance from the neighbouring countries was showing.

The List of Ukrainian graduates of the Leipzig Conservatoire. In general, much can be said about musicians who directly joined musical and educational traditions while studying at the Leipzig Conservatoire. We have the documents about the *Ukrainian graduates* of this German institution. *Mykola Shpakovsky* from Kharkiv opens the "*List of Ukrainian Graduates of the Leipzig Conservatoire"*. His admission to the Institution dates back to the opening year. His registration number is 58 (in 1843). The List of Ukrainian graduates is of about two thousand registered names. Among the most famous Ukrainian graduates of the top ten from the first

twenty-five-year period of the institution we find two interesting persons, Mykola Lysenko and Hryhory Khodorovsky.

This includes two important aspects: the detail decoding of these data could be incredibly of information. This Ukrainian cultural Heritage of the music history is very open for next researches. The list is extremely valuable because it opens the access to German archives, allows imagining the list of the little-known Ukrainian musicians starting from the first years of the Leipzig Conservatoire existing. This concept has not been completed yet. Nevertheless, there are isolated deep studies and some attempts to construct biographical commentaries.

Grigorìj Hodorovs'kij (Hryhoriy Moroz-Khodorovsky) in Leipzig. Among Mykola Lysenko's colleagues, with whom he had supportively spoken in Leipzig and had collaborated in Kyiv, we find another alumnus, *Hryhoriy Khodorovsky (1853-1927)* [ISO 9 ukr. – *Grigorìj Hodorovs'kij*, the alternative Cyrillic-to-Latin transliteration: Hryhorii Khodorovskyi, Hrihoriy Kostyantynovych Khodorovsky, Grigory Konstantinovich Khodorovsky-Moroz, Gregory Moroz-Khodorovsky, Grirori Konstantinowitsch Moroz-Chodorowski, Grigory Khodorovskyi, Grigorìj Kostântinovič Hodorovs'kij, Grigorìj Kostântinovič Hodorovskij, Grégoire Chodorowski, Grzegorz Chodorowski, Grigory Khodorovsky].

He is especially remarkable because he is eleven years younger than M. Lysenko, but he had started studying in Leipzig two years earlier. Later professor of the Kyiv Conservatoire, pianist H. Khodorovsky was brought to Leipzig by his father in 1865 to enter the higher institute of music (Conservatoire). The musicological interest in their friendship is caused by a desire to analyze the specific consequences of the piano studies of these Ukrainian pianists as graduates from the Leipzig Conservatoire. It is important to keep in mind that both musicians completed full courses of piano training in Leipzig, and then, with good experience, going to St. Petersburg, they were able to compare the German and younger educational form of conservatories in Russia. After their return to Ukraine, both of them began their pedagogical and piano stage activities in Kyiv. But each of them had different

characteristics in Ukrainian musical history. Mykola Lysenko is well known as a composer, while the life and work of his younger colleague, pianist Hryhoriy Khodorovsky, have been studied a little.

The friendship of Mykola Lysenko with the family of H. Khodorovsky united them before Leipzig. In Lysenko's Leipzig letters, we can read about his visits to concerts. We also learn about supportive contacts with the father of fifteen-year-old Hryhory. Kostyantyn Khodorovsky took an active part in the community events of Ukrainian national associations.

Several quotations with mentions about Hryhory Khodorovsky are contained in the following documents taken from M. Lysenko's "Leipzig letters" (1867-69) to his relatives. Here are 8 fragments (from 6 letters) about studying and about joint leisure vacation: – 15. /3. Dezember 1867 (Leipzig). – 26. /14. Januar 1868 (Leipzig). – 11. Februar /29. Januar 1868 (Leipzig). – 1. März /18. Februar 1868 (Leipzig). – 28. /16. März 1868 (Leipzig). – 20. /8. Oktober 1868 (Leipzig).

The quotes of the letters are taken from the edition: *Mykola Lysenko, Lysty [Korrespondenz], hrsg. v. R. Skorulska*, Kyiv (Muzychna Ukraina), 2004, S. 680. [in Ukrainian].

15. /3. Dezember 1867, Leipzig:

Ich verbrachte den Tag bei Chodorowski. Unser Neujahr, das übermorgen kommt, beabsichtigten wir mit Chodorowskij und Razmadze irgendwo zusammen im Hotel mit wenigen Getränken und Speisen zu feiern.

26. /14. Januar 1868, Leipzig:

Vor kurzem besuchte ich mit Chodorowskij die Oper von Beethoven „Fidelio" oder „Leonora". Was für eine göttliche Musik!

11. Februar /29. Januar 1868, Leipzig:

Ich langweile immer, und manchmal stark, die einzige Unterhaltung gibt es, wenn ich zu Chodorowski gehe oder Razmadze treffe, aber dieses Vergnügen passiert selten. Wenn man mit Mühe für den Brief die Zeit findet, so gibt es keine Möglichkeit, absichtlich zu den Bekannten zu gehen, ich habe keine Zeit sogar für

Lesen. Wir abonnierten auf halbpart mit Chodorowskij für ein Halbjahr auf „L'vovskoje slovo".

1. März /18. Februar 1868, Leipzig:

Wir standen zusammen mit dem kleinen Chodorowskij an der Balustrade vor den Nasen von Tausing und Davidhoff. Den zweiten Teil des Konzertes bildete die mächtige Symphonie von Berlioz „Garold in Italien", von der ich einfach entzückt war. Einen solchen ergreifenden Eindruck macht diese bewunderswerte Originalität, diese Kolossalität der Orchestrierung und ihre Bildhaftigkeit.

28. /16. März 1868, Leipzig:

Von den Slawen wurden ich und Chodorowskij gewählt, beide Hetmanzi [d. h. Ukrainer – Je. S.] in den deutschen comité! Solch ein Wunder! Das wäre nichts, solche comité sind nützlich und notwendig für die Arbeitsverteilung bei der Aufnahme der ausländischen Gäste-Artisten.

20. /8. Oktober 1868, Leipzig:

Aber sofort am nächsten Tag begab ich mich zu Chodorowskij, und da sie aus ihrer Wohnung in eine neue umgezogen sind, so nahmen wir ihre Wohnung aus zwei Zimmern ein, sie steht selbsverständlich weit hinter meiner ehemaligen großartigen Wohnung bei Drechsel, aber trotzdem ist sie gemütlich, warm und, man soll denken, nicht weit vom Konservatorium.

20. /8. Oktober 1868, Leipzig:

August nach dem hiesigen Stil von Röder selbst mit irgendwelchem Kommissionär in Lwiw geschickt. Aber sie werden ziemlich lange unterwegs sein – zwei Monate sagt Chodorowskij. Er verließ mir dummerweise auch keine 25 Exemplare, und für sich nur eins. Der Notendruck und die Texte sind sehr gut; die Fehler im Text gibt es, aber nicht bedeutende. […]

20. /8. Oktober 1868, Leipzig:

5 Tage vor meiner Ankunft fuhr Razmadze nach Russland ab, die Chodorowskis haben eine Absicht nurbis Mai hier zu sein. Hryzko vollendet schon den Studiengang im Konservatorium. Ich beabsichtige bis jetzt, die privaten Theoriestunden bei Richter fortzusetzen, aber ich habe meine liebe Not mit der

Orchestrierung: Reinecke verzichtet wahrscheinlich, die Stunden zu geben, weil er keine Zeit hat. Seine zweite Ehefrau ist gestorben und er blieb mit 7 Kindern.

Translated to German-language and published
by ***Prof. Dr. Jelena Sinkevich*** (Kyiv-Leipzig, 2005, 2013).

So why do we need to take into account the Leipzig Pianism achievements of Hryhoriy Khodorovsky and of Mykola Lysenko?

1) The history of pianism is specified in Kyiv.

2) It expands the idea of finding a model of higher education in Kyiv.

3) It explains the half-truths of the positions of neglecting the achievements of all Kyiv pianists and teachers.

4) It shows the rethinking of the linearity concept of pianism, emphasizing the complementary (pluralistic) approach.

5) Hryhory Khodorovsky and Mykola Lysenko became the developers of the “Leipzig music-educational tradition” in Kyiv pianism history.

6) It is noticeable how the “Leipzig music-educational tradition” can be enriched for a long time, can spread in other countries, including in Ukraine.

7) Thus, the creative views of M. Lysenko and H. Khodorovsky were comprehensively formed, including under the influence of the art of prominent European musicians of the second half of the XIX century. These Ukrainian pianists directly joined the musical and educational traditions of the Leipzig Conservatoire. They witnessed the trend of internal renewal and mutual enrichment of the leading ideas of European pianism from Leipzig, Vienna, and London.

8) It discarded two existing stereotypes. The author denies the negative value of the "Leipzig School" in the total European music movement and in German education. There is a declined in the backwardness of piano professors of different generations; the argument is named in favour of the international model of the Higher Music Education School (Conservatoire), created with Felix Mendelssohn in Leipzig.

9) It relates to the fact that exploring the "Leipzig music-educational component" in the genesis of Kyiv pianism history we can expand the idea of variety in shaping origin traditions in the history, of higher music education (Conservatoire)

in the Ukrainian city of Kyiv (as opposed to the "equal linearity" concept). The most fruitful pianism ideas were associated with *synthesizing trends*.



Photo 1. *Hryhory Khodorovsky (the archival picture), 1901*.

Conclusions. The Leipzig's musical-education traditions are shown as a component of Ukrainian pianism culture in Kyiv. It must be shown in detail the learning of the features of pianism experienced by Mykola Lysenko (1842-1912) and Grigorìj Hodorovs'kij (1853-1927) in aspects of following the precepts of their

Leipzig mentors. On the other side, it must be investigated the versatile performing and music-pedagogical activities of these pianists having unfolded in Kyiv in the period of emergence of higher music education in Ukraine. Thus, musicology had the task of proving the demarcation, greatness, and significance of its own national music, and the most adventurous theories were invented for this purpose. If, in many aspects, special national art is thus an intentional construction of thought, then the concrete national ideas must again be analytically traced with critical awareness for European commonalities and national peculiarities. A whole series of methodological ways of approaching the subject in international cooperation are thus opening up.



11.10.2021. *Prof., Dr. Olena Dyachkova, Elena Zinkevych, Maryna Cherkashina-Hubarenko, Mykola Lysenko, and Maksym Zabara. During the Musicology Conference in Leipzig. Staying near the Memorial Plaque for Ukrainian composer Mykola Lysenko (Leipzig, Nürnberger Straße 16).* The places where M. Lysenko and H. Khodorovskiy were in 1867-1869th.

царѣ Салтанѣ,—все это извѣстно, и частью уже, за исключеніемъ сюиты, довольно-таки примелькалось. Какъ и всегда, г. *Сафоновъ* толково дирижировалъ. О пѣвшемъ въ концертѣ г. *Фишеръ* нахожу лишнимъ и говорить: его опытность пѣть романсы слишкомъ хорошо знакома. Остается сказать о г. *П. Метнеръ*, молодомъ піанистѣ съ громадными задатками. Въ высшей степени трудный, длинный, прелестный лишь въ средней части, пятый концертъ Рубинштейна г. Метнеръ воспроизвелъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Невольно пришлось пожалѣть, что свои недюжинныя силы піанистъ потратилъ на это удивительно неуклюжее дѣтище *Рубинштейна*. Впрочемъ, оно дало ему возможность развернуть все разнообразіе артистическихъ средствъ: силу, блескъ, мягкость, порывистость, выносливость, музыкальность, цѣльность стремленій. Съ такими качествами г. Метнеру можно надѣяться на отличную будущность, чего и нельзя не пожелать ему отъ всей души.

Одновременно съ симфоническимъ 21 октября на сценѣ частной оперы театра Солодовникова шла первый разъ дивная „Сказка о царѣ Салтанѣ“ *Н. Римскаго-Корсакова*. Новую оперу несравненнаго художника по нѣкоторымъ обстоятельствамъ мнѣ не удалось слышать въ день перваго ея представленія, когда, говорятъ, овація Р-Корсакову приняли характеръ рѣдкаго по грандіозности чествованія. Я былъ въ числѣ приглашенныхъ на генеральную репетицію, ничѣмъ не отличавшуюся отъ представленія. Тысячная толпа была захвачена и увлечена „Сказкой“, и не только ея музыкальными перлами, а и всей сценической обстановкой, картинной и находчивой. Распредѣленіе партій не оставляло желать лучшаго. Немудрено, поэтому, если первый спектакль заставилъ дрогнуть отъ восторга всѣхъ присутствовавшихъ. Подробности откладываю до слѣдующаго письма.

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

25-лѣтн. юбилей Г. К. Морозъ-Ходоровскаго.

1-го октября въ Кіевѣ отпраздновалъ 25-тилѣтіе своей плодотворной педагогической дѣятельности преподаватель (піанистъ) мѣстнаго музык. училища г. *Г. К Морозъ-Ходоровскій*. Заимствуемъ изъ „К. Газ.“ біографическія свѣдѣнія о почтенномъ юбилярѣ.

Уроженецъ полтавской губ. (Г. К. род. 20 ноября 1853 г.) г. Морозъ-Ходоровскій съ 6-лѣтняго возраста занимался музыкою подъ руководствомъ капельмейстера одного изъ помѣщичьихъ оркестровъ. На седьмомъ году жизни Г. К. игралъ въ Кіевѣ въ присутствіи извѣстнаго на югѣ педагога и композитора І. Витвицкаго, инспектора музык. классовъ кіевскаго института благородныхъ дѣвицъ. Нѣсколько пьесъ и этюдъ F-moll Шопена, исп. молодымъ піанистомъ на память, заставили стараго педагога настоятельно совѣтовать роднымъ Г. К. посвятить его музыкальной дѣятельности. Съ 1863 г. Г. К. занимается музыкою, для чего его отправляютъ въ Лейпцигъ, гдѣ преподавателемъ его былъ въ теченіе двухъ лѣтъ извѣстный педагогъ Шледи, авторъ знаменитыхъ „техническихъ упражненій“ для фортепіано. Въ 1865 г. Г. К. поступаетъ въ лейпцигскую консерваторію, гдѣ учился у Мошелеса и Рейнеке, теорію-же проходилъ у Гауптмана и Рихтера. По окончаніи лейпцигской консерваторіи съ наградою въ 1869 г. Г. К. Морозъ-Ходоровскій съ осени 1869 по 1870 г. занимался въ Москвѣ у извѣстнаго изслѣдователя произведеній Шопена проф. Клиндворта, послѣ чего въ 1870 году поступилъ въ СПБ., въ классъ проф. Лешетицкаго, который окончилъ въ 1872 году съ большою серебряною медалью и званіемъ свободнаго художника. Лѣтомъ 1873 г. юбиляръ посѣтилъ Веймаръ, гдѣ игралъ въ присутствіи Листа и въ томъ-же году былъ приглашенъ на должность хормейстера Всеобщаго нѣм. муз. собр. въ Лейпцигѣ, гдѣ оставался два года, принимая одновременно участіе въ симфоническихъ собраніяхъ въ Магдебургѣ и многихъ городахъ Германіи и Россіи. 1 октября 1875 г. юбиляру была предложена должность постояннаго преподавателя кіевскаго музык. училища, каковую онъ занимаетъ до настоящаго времени, состоя также съ 1894 г. старшимъ преподавателемъ и инспекторомъ музыкальныхъ классовъ въ кіевскомъ институтѣ благородныхъ дѣвицъ и принимая дѣятельное участіе въ концертахъ и симфоническихъ собраніяхъ. Изъ музык. произведеній Г. К. Морозовъ-Худоровскаго, изданныхъ въ Кіевѣ, отмѣтимъ: „Rhapsodie Ukrainienne“, „Barcarolle“, „Valse Caprise de Salon“, „Valse caprise de Concert“, „La fileuse“. „Les Marins“. Большою популярностью пользуются „14 малорусскихъ пѣсенъ“, аранжированныхъ для фортепіано. „Лисни, думки и шумки“, „Весеннія грезы“, (вальсъ) „Я счастливъ былъ“ (романсъ). Юбилярамъ составленъ „repertoire moderne“, выборъ пьесъ для фортепіано современныхъ композиторовъ. Въ заключеніе нельзя не отмѣтить, что юбиляръ — авторъ многихъ весьма популярныхъ танцевъ, которые писалъ въ свободное отъ занятій время и издавалъ подъ фамиліей г. Константинова.



Г. К. Морозъ-Ходоровскій.

The archival page from the press with the biography of Grigorij Hodorovs'kij.

Організаційний комітет міжнародної науково-практичної конференції «Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті» (25 квітня 2025 р., м. Київ)

Оргкомітет XV Міжнародного фестивалю-конкурсу «Пролісок» (22-26 квітня 2025 р.)

Андрущенко Віктор Петрович – ректор Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, доктор філософських наук, професор, академік Національної Академії педагогічних наук України, член-кореспондент Національної академії наук України, заслужений діяч науки і техніки України.

Федоришин Василь Ілліч – декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України. ***Голова оргкомітету.***

Щолокова Ольга Пилипівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фортепіанного виконавства і педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, заступник президента Європейської Асоціації педагогів-піаністів (*"ЕРТА"*) в Україні. ***Автор ідеї, засновник і художній керівник фестивалю-конкурсу, голова конференції.***

Завадська Тетяна Миколаївна – заступник декана факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, кандидат педагогічних наук, професор.

Заболотня Ніна Миколаївна – заслужений працівник культури України, викладач-методист, заступник директора з навчально-методичної роботи Київської дитячої музичної школи №5 ім. Л. Ревуцького.

Скопич Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, лауреат міжнародних конкурсів, доцент кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Азарова Дар'я Олександрівна – секретар деканату факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Забара Максим Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент. Дійсний член Київського Р. Вагнерівського Товариства / Kyiv RWV / стипендіат 2012 р. (Київ–Байройт) Richard-Wagner-Verband-International. Викладач-піаніст, концертмейстер. Доцент кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Науково-методичне видання

Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті

збірник матеріалів науково-практичної конференції
25 квітня 2025 р.,
м. Київ

XV Міжнародний фестиваль-конкурс "Пролісок" (22-26 квітня 2025 р.)
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського
УДУ імені Михайла Драгоманова

Упорядкування та загальне редагування: Щолокова Ольга Пилипівна
Відповідальний за випуск: Забара Максим Володимирович

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів

Редколегія не завжди поділяє погляди авторів статей.
Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей.

Матеріали подано мовою оригіналу.



Підписано до друку 29.06.2025 р. Формат 60x84/16
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умов.друк.арк. 5,58. Облік.видав.арк. 4,09
Зам. № 050
Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова.
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію ДК 7896 від 25.07.2023.
(044) 239-30-26.


ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені М. П. Драгоманова