

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСТЕТ
ІМЕНІ А.С.МАКАРЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА, ЕСТРАДИ
ТА МЕТОДИКИ РЕЖИСЕРУВАННЯ

**ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО
ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА:
АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ**

*МАТЕРІАЛИ
І МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ІНТЕРНЕТ-
КОНФЕРЕНЦІЇ*

15 – 16 червня 2023 року

СУМИ – 2023

УДК 792(100) (06)»2023

П78

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 3 від 30.10.2023 р.)*

Редакційна колегія:

Єременко О. В., доктор педагогічних наук, професор;

Зав'ялова О. К., доктор мистецтвознавства, професор;

Корякін О. О., кандидат педагогічних наук, доцент
(відповідальний редактор);

Ткаченко І.О., кандидат педагогічних наук, доцент;

Устименко-Косоріч О. А., доктор педагогічних наук, професор;

Фоломєєва Н.А., кандидат педагогічних наук, доцент.

П78 Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні дискурси: матеріали I Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Суми, 15-16 червня 2023 року. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. – 96 с.

Збірник містить матеріали Першої Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні дискурси». Автори висвітлюють питання теорії і методики сценічного та естрадного мистецтва, естрадознавства та історії сценічного мистецтва.

УДК 792(100) (06)»2023

Матеріали у збірнику викладено в авторській редакції з незначною коректурою. Відповідальність за вірогідність і коректність наукової інформації, викладеної у матеріалах конференції, а також дотримання принципів академічної доброчесності несуть автори тез доповідей та їх наукові керівники.

Висловлені у тезах доповідей судження та пропозиції не обов'язково збігаються з точкою зору членів редакційної колегії.

© Колектив авторів, 2023

© ФОП Цьома С. П., 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗІ СЦЕНІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА	8
Бірюкова Л. А., Чжань Тин'ян ПРОФЕСІЙНА КУЛЬТУРА ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	8
Тютюнник-Сулиценко Ю. В. ЕМОЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ.....	12
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ	16
Бірюкова Л. А. АЛГОРИТМІЗАЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ...	16
Гурба В.Т. МЕТОДОЛОГІЧНІ ВІДМІННОСТІ У СУЧАСНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВОКАЛІСТІВ.....	22
Карпенко Є.В. ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ» В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ	25
Фоломєєва Н.А. КОУЧІНГ У СИСТЕМІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ	28
РОЗДІЛ 3. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ	32
Дін Мензяо КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА.	32
РОЗДІЛ 4. РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ	38
Корякін О.О. ВНСОК ДЕНА ДАГАНА У ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН ТЕАТРАЛЬНОГО ДІЙСТВА	38
Юдова-Романова К.В. ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ	41

РОЗДІЛ 5. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА НАВЧАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН	44
Єременко О. В.	
ПЕДАГОГІЧНО-АРТИСТИЧНІ ВМІННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	44
Капран О.В.	
ВДОСКОНАЛЕННЯ КОЛОРИСТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН	47
Лю Сілян	
ТВОРЧИСТЬ ІТАЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА Б.МАРІНІ	50
Ма Веняна	
СТАНОВЛЕННЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ МУЗИКИ С ТЕКСТОМ: ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ	53
Сорокін П.О.	
ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ОБРОБКИ ЗВУКОВИХ СИГНАЛІВ ...	56
Юрко О.О.	
ДИДАКТИЧНІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	59
Яо Демінь	
МУЗИКОЗНАВЧА ДУМКА П'ЄРА БУЛЕЗА	62
РОЗДІЛ 6. ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У КОНТЕКСТІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ.....	65
Будянський Д.В.	
ВДОСКОНАЛЕННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	65
Гречаник Н.І.	
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: УПРАВЛІНСЬКИЙ АСПЕКТ	68
Коренева Н.Г.	
СТИЛІ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МОЛОДІ	71
Пань Кехань	
PRINCIPLES OF ARTISTIC ABILITIES FORMATION	74
Остапенко С.А.	
ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ	76

Островський С.С.	
ІДЕЇ СПЕКТРАЛІЗМУ І ТВОРЧІСТЬ ДЖАЧІНТО ШЕЛСІ.....	78
РОЗДІЛ 7. НОВІ ВИМІРИ РОЗВИТКУ ЕСТРАДОЗНАВСТВА ...	84
Горошевська А.О.	
УКРАЇНСЬКІ ВІЙСЬКОВО-ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ У РЕПЕРТУАРНІЙ ПОЛІТИЦІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА	84
Касьянова О.В.	
СУЧАСНІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНІЧНОЇ МУЗИКИ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	87
Пилипенко О.С.	
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	90
Садовенко С.М.	
ЕСТРАДОЗНАВСТВО ЯК НАУКОВИЙ НАПРЯМ: НОВІ ВИМІРИ РОЗВИТКУ	93



ПЕРЕДМОВА

15–16 червня 2023 року у м. Суми на базі Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка відбулася Перша Міжнародна науково-практична інтернет-конференція **«Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні дискурси»**, яка стала першою конференцією, організованою та проведеною кафедрою сценічного мистецтва, естради та методики режисерування означеного закладу вищої освіти. Конференція проведена в межах виконання колективної теми науково-дослідних робіт кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування «Теоретико-методичні основи підготовки фахівців сценічно-естрадного спрямування у системі вітчизняної вищої освіти» (0123U101241) та програми заходів з відзначення 45-річчя заснування Навчально-наукового інституту культури і мистецтв та 30-річчя створення Народного театру-студії естрадного вокалу «Екстрім» Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка. Метою конференції є обмін досвідом з актуальних питань сценічного та естрадного мистецтва в дискурсі вивчення історичних, регіональних, теоретико-методологічних та практичних аспектів сценічно-виконавської, музично-виконавської діяльності майбутніх фахівців; вивчення шляхів художньо-естетичного виховання здобувачів освіти усіх рівнів. Серед тематичних напрямів роботи конференції: методологічні та теоретичні засади підготовки фахівців зі сценічного та естрадного мистецтва; методичні проблеми

професійної підготовки у сфері мистецького спрямування; історична ретроспектива розвитку мистецької та педагогічної освіти; регіональна специфіка розвитку сценічного та естрадного мистецтва та освіти; теорія і практика навчання мистецьких дисциплін; підготовка майбутніх викладачів мистецьких дисциплін у контексті євроінтеграційних процесів; нові виміри розвитку естрадознавства. Серед учасників конференції представники таких країн: Молдова, Угорщина, Бельгія, Швеція, Китайська Народна Республіка, Об'єднані Арабські Емірати, Марокко, які змогли долучитися до заходу виходячи з формату конференції.

Запропоноване видання є збірником матеріалів цієї міжнародної конференції, у якому міститься більшість тез наукових доповідей учасників конференції.

У збірнику вміщено напрацювання як знаних науковців та фахівців сфери сценічного та естрадного мистецтва, так і здобувачів освіти різних рівнів. У тезах доповідей авторами висвітлено різні аспекти теорії і методики сценічного та естрадного мистецтва, естрадознавства та історії сценічного мистецтва. Видання тез наукових доповідей учасників конференції може сприяти усвідомленню значення сценічного та естрадного мистецтва в умовах сьогодення для українського суспільства та кращого їх розуміння в дискурсі сучасного вітчизняного мистецтва та культури.

Цілком очевидно, що матеріали конференції не є вичерпними, в них не охоплюються всі проблеми сценічного та естрадного мистецтва, залишаються невисвітленими різні аспекти, що актуалізує проведення інших наукових заходів у окресленій царині та породжує сподівання на проведення другої міжнародної конференції з тією ж назвою наступного року.

Олексій Корякін

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗІ СЦЕНІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

**Бірюкова Л. А.,
Чжань Тин'ян**

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ПРОФЕСІЙНА КУЛЬТУРА ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Суспільний розвиток різних країн вказує на те, що одним з головних джерел соціального життя є наука, культура та освіта. Вхідження України у світовий простір потребує відповідних змін у сфері мистецької освіти, що зумовлює принципово нові вимоги до якості змістових основ удосконалення фахового навчання, виявлення технологічних засобів удосконалення вузівської підготовки, окреслення нових перспектив усебічного зростання професійної культури фахівця музичного мистецтва. Нажаль, наявність існуючих протиріч між можливостями професійного розвитку особистості та наявністю існуючих форм навчального процесу, односторонній перекіс вищої освіти у бік ускладнення освітнього змісту та обмеженість часу для усвідомлення наукової інформації заважає повноцінному вирішенню проблем модернізації фахової підготовки. Механізмом забезпечення змін мистецької освіти має виступати спрямування на мистецтво як чинника розширення особистісно-пізнавальних можливостей, чинника активізації власних потреб забезпечення професійної компе-

тентності у поліхудожньому просторі фахової підготовки. Звідси, провідний вид мистецької діяльності студентів має розвиватися у співдружності із іншими різновидами мистецтва, інтеграції музичного та педагогічного компонентів, особистісними інтересами студентів та викладача.

Отже, роздуми про те, що навчання мистецтву музичного виконавства повинно здійснюватися не тільки з позицій виховання музиканта а й професійної культури зустрічаємо у наукових дослідженнях В. Антонюк, Л. Василенко, О. Рудницької, О. Попенко, Г. Горбачова, Н. Овчаренко, О. Стахевич, яку вчені справедливо пов'язують із загальною культурою особистості, визначають архіпелагом національних культур, а процес її формування розглядають у загальному колі навчально-виховного процесу фахового зростання творчої особистості. Дослідник Б. Бодалев у своїх працях також висловлює думку про те, що «професійну культуру» можна структурувати, як комплекс таких елементів: соціальний, професійний та морально-мотиваційний [2, с. 366; 4].

В «Українському педагогічному словнику» надається визначення поняттю «культура», що розуміється, як рівень вихованості та освіченості особи, володіння необхідними знаннями у певній галузі чи сфері діяльності.

Культурологічний словник визначає «професійну культуру», як рівень якості професійної діяльності, сумлінність, наявність професійних навичок, і їх вміле використання. Розглядаючи професійну культуру особистості науковці О. Донець, Ю. Мішин, О. Шабалін та В. Кремень, О. Рудницька запропонували більш ширше тлумачення у Енциклопедії освіти. Вони вважають, що «професійна культура» є історично-сформованим синтезом принципів, методів та правил, що у єдності регулюють діяльнісний процес особи і додають, що основу професійної культури створюють знання певної галузі та моральні цінності, котрі історично відповідають існуючим традиціям свого часу [3, с. 175].

Цікавим доповненням є думки основоположника скрипкової школи Л. Ауера, який називав педагогічний фактор

найбільш важливим у музичній педагогіці, і стверджує, що якщо дана особа не здатна до важкої розумової праці і тривалій зосередженості, то складний шлях до оволодіння настільки музичним інструментом є простою втратою часу. Великий музикант свого часу Г. Нейгауз також справедливо зазначає, що правильно діяти – це перш за все правильно мислити, і що технічні та виконавські досягнення на сцені пов'язані з «церебральними властивостями артиста» і що «без безперервного духовного розвитку» неможливо навчити «добре грати», зміцнити і розвинути талановитість, і додає, що допомога педагога полягає у тому, щоб допомогти зробити його більш розумним, більш чуйним, більш чесним, більш справедливим, більш стійким тощо.

Разом з тим, принципове значення в оцінці поняття професійна культура мають роботи відомого психолога Б. Теплова, де наголошується думка про те, що музична обдарованість особистості, забезпечення її якісно-своєрідним поєднанням музичних здібностей виступає значущою умовою забезпечення успішних занять не обмежується тільки музичністю, а включає інші властивості такі як сила, ініціативність, уява, вольові особливості, емоційність, артистичність, тобто музикант високої професійної майстерності має бути людиною великої духовно-інтелектуальної культури.

Отже, вироблення власного особистісного, інтелектуального та професійно-культурного рівня, а також спостереження культуро-генетичного аналізу дозволяють виявити закономірності формування професійної культури фахівця музичного мистецтва і сформулювати наступні принципи:

- принцип історизму у підході до проблеми формування професійної культури музиканта у ЗВО сфери культури і мистецтв – принцип становлення та розвитку історії музики та вокально-виконавського мистецтва, музичних і виконавських стилів і жанрів;
- принцип взаємозв'язку вокального виконавства та педагогіки;

- принцип становлення та розвитку різних «вокально-педагогічних» та «виконавських» шкіл
- принцип спадкоємності у передачі вокально-педагогічного досвіду;
- принцип інтегруючого змісту і методів індивідуального вокального навчання та розвитку на основі єдності музично-виразних і виконавських засобів, історичних знань;
- принцип взаємодії теорії і методики вокального виконавства, як основи формування професійної культури студента-вокаліста, його співочого розвитку і виховання при умовах;
- принцип застосування раціональної організації вокально-педагогічного процесу диференціації та інтеграції, як методологічно значимих методів пізнання і творчого перетворення;
- принцип визначення емпірики як найбільш значимого способу передачі професійного досвіду;
- принцип застосування діалектики наукового та емпіричного змісту;
- принцип «єдності технічного і художнього»;
- принцип психолого-педагогічної обумовленості процесу формування професійної культури вокаліста [3, с. 175].

Отже, характеристика професійної культури фахівця музичного мистецтва, його активно-творча позиція, готовність до виконавської діяльності, творча захопленість являється фактором високого рівня професійної підготовки, що формується під впливом соціального середовища та ціннісних установок світоглядних орієнтирів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірюкова, Л. А. Підготовка вчителя музики в умовах індивідуалізації навчально-виховного процесу Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. № 8. С.363–370.
2. Василенко Л. М. Підготовка студентів музично-педагогічних факультетів до професійно-педагогічної діяльності в контексті їх вокально-методичного навчання Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2010. № 10. С. 363–367.

3. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посібник. К: ІЗИН, 1998. С. 172–173.
4. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Курс лекцій : навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу. Харків: ХДАК; 2002. 92 с.

Тютюнник-Сулиценко Ю. В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ЕМОЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

У сучасній вітчизняній і зарубіжній педагогіці та психології відзначається значний інтерес до вивчення емоційної сфери людини. Ці дослідження мають значимість для розвитку теорії та практики професійної підготовки естрадних співаків.

На наш погляд, успіх на естраді залежить лише від вокального рівня, зовнішності співака, але й від сформованості такої професійно-необхідної якості як артистизм, однією зі складових якого є емоційна культура [2].

На основі аналізу змісту емоційної культури [1] ми визначаємо це поняття як високий рівень психічного розвитку, який забезпечує здатність особистості адекватно виявляти власні емоції і реагувати на емоції інших, керувати власним емоційним станом й емоційними реакціями на зовнішні і внутрішні дії, регулювати процеси витрати нервової енергії.

Очевидно, що ці якості необхідні в будь-яких сферах діяльності, але особливого значення вони набувають для людей творчих професій, для яких притаманна підвищена активність нервової системи.

В естрадному співі емоційна сфера має надзвичайно велике значення. Фахівцями з вокальної педагогіки доведено, що глибока музичність співака і здатність до емоційно-образного проникнення у зміст твору збагачують голос виконавця унікальними виразними засобами. Голосовий апарат, володіючи дивовижною гнучкістю, працює під впливом

імпульсів, що надходять до нього з відповідних нервових центрів. Чим більш чіткими, зрозумілими й інтенсивними є імпульси, тим більш яскраво та ефектно голос виконавця передає зміст і характер композиції [4].

Кожен естрадний співак є неповторною індивідуальністю. Унікальність його визначається не лише особливостями анатомічної будови голосового апарату та рис зовнішності, але й психологічними якостями. Психологічна стійкість, емоційна культура потрібні йому не лише як тимчасові якості, що виявляються лише у професійній діяльності (під час репетицій та виступів на сцені), але як необхідна складова повсякденного життя.

Емоційна культура естрадних співаків базується на відповідному психофізіологічному стані, знанні партії та обґрунтованій впевненості у власній вокально-виконавській та сценічній майстерності. Можна аргументовано стверджувати, що психологічні якості співака, в тому числі емоційна культура, відіграють вирішальну роль в естрадному виконавстві.

Непоодинокими є випадки, коли за наявності хороших музичних здібностей, волі, наполегливості, цілеспрямованості та харизми співак із середніми вокальними даними досягає більшого успіху, ніж високопрофесійний артист-вокаліст із низьким рівнем психологічної підготовки та емоційної культури. Слабка в психологічному плані, малоемоційна, низькомотивована людина мало ймовірно може розраховувати на успіх в естрадному мистецтві.

Виконавець-співак переживає різні емоції у процесі творчості: психофізичне напруження, іноді страх перед виступом, який змінюється задоволенням, радістю, піднесенням після успішного виконання, почуття, які викликає сама музика та втілені образи та інше. Емоційна культура сприяє контролю над емоційним станом співака. Це особливо важливо під час виступу, коли можуть виникнути стресові ситуації або неврівноваженість. Здатність регулювати свої емоції допомагає співаку зберігати стабільність та якість виконання.

Будь-яке дійство на естраді – це, перш за все, обмін

емоціями. Виконавець повинен добре володіти заданістю передавати власні емоції глядачеві, щоб отримати відповідну зворотну реакцію. Емоційна культура допомагає співакові створити міцний зв'язок із глядацькою аудиторією і відповідну атмосферу у залі, що є запорукою успішного проведення концертного заходу.

Багатий внутрішній світ художника-виконавця, розвинена емоційна пам'ять і вироблені навички допоможуть висловити найтонші переживання голосовими засобами. Вони повинні становити той матеріал, з якого виконавець творчо відбирає все необхідне для відображення у художній формі різних психологічних станів та переживань персонажа вокального твору.

Емоційна культура сприяє розвитку творчого потенціалу співака. Вона допомагає відкрити нові можливості для вираження себе, експериментувати з вокальними прийомами та стилями виконання. Це дозволяє співакові створити оригінальний сценічний образ.

Такими, чином, для того, щоб естрадний співак оволодів виконавським майстерністю на професійному рівні, крім вокально-технічного аспекту, необхідно розвивати як раціональну, так і емоційну сферу його особистості.

Різноманітність виразних засобів голосу естрадного співака досягається не лише за рахунок можливостей, тренуваності та особливостей голосового апарату, але й завдяки психологічному стану та емоційній культурі.

Рівень виконавства естрадного співака залежить від розвитку спостережливості, пам'яті, інтелектуальних здібностей, емоційної культури, багатства переживань, що неможливо розвинути без систематичної сценічної практики, а також читання фахової та художньої літератури, знання різних видів мистецтва тощо.

У зв'язку з цим навчальний процес закладів освіти мистецького профілю має включати різноманітні методики та технології (психологічні тренінги, методи театральної педагогіки, акторські етюди, драматизації, розігрування

драматичних уривків, ігри, пластичні вправи тощо) [2;3], спрямовані на формування емоційної культури майбутніх естрадних співаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анненкова І. П. Емоційна культура вчителя // Морально-духовний розвиток особистості в сучасних умовах (Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді). – К., 2000. – С. 318–323.
2. Будянський Д.В. Формування педагогічного артистизму майбутнього вчителя. – Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2005. – 164 с.
3. Могилей І.В. Тренінги, як засіб емоційного виховання майбутніх вчителів музики // Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. – Київ: НПУ, 1999. – С. 253–258
4. Рибалка В.В. Психологія розвитку творчої особистості. – К., 1996. – 159 с.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Бірюкова Л. А.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

АЛГОРИТМІЗАЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

На сучасному етапі підготовка фахівця музичного мистецтва у вищих закладах мистецької освіти може бути успішною на тлі глибокого розуміння сучасних напрямів освітньої сфери, серед яких значне місце посідає алгоритмізація фахової підготовки студентів.

Процес вокальної підготовки фахівця музичного мистецтва стимулює зацікавленість студентів у набутті музично-теоретичних знань, виконавських вмінь, забезпечує творчий характер сприйняття вокальної музики, стимулює творчу активність в усіх формах навчальної діяльності [1, с. 10].

Пропонуючи вокальне мистецтво як засіб індивідуального розвитку студента, для нас важливим є формування його професійної компетентності через різні форми вокальної підготовки серед яких особливе місце посідає алгоритмізація.

Отже, оскільки поняття алгоритм для нас є ключовим, звернемося до історії. Поняття «алгоритмізація» (алгоритм) походить від арабського імені математика Аль-Хорезмі, що означає *сукупність точно заданих правил* або набір інструкцій, які описують порядок дій виконавця. У старому трактуванні замість слова «порядок» використовувалося слово «послідовність», але в міру розвитку паралельності в роботі комп'ютерів слово «послідовність» стали замінювати більш загальним словом «порядок».

Є декілька визначень алгоритму, які вчені вважають найбільш точними.

Алгоритмізація – (*algorithmization*) програмоване, удосконалення і планування процесу навчання, це метод описування шляхом створення алгоритмів їх функціонування з метою і підвищення ефективності управління пізнавальною діяльністю студентів, виявлення, конструювання та використання в навчанні алгоритмів, тобто правил або приписів щодо послідовного виконання поставлених завдань. Основу алгоритмізації створює кібернетичний підхід, що полягає в організації цілеспрямованих дій шляхом перероблення закладеної інформації.

Алгоритмічний процес – це система дій (операції з об'єктом, він є не що інше, як послідовне і впорядковане виділення в тому чи іншому об'єкті певних елементів. Алгоритмізація є програмне навчання з якісно нової дидактичної системою на стику кібернетики та педагогіки, використовує кібернетичні принципи для **управління педагогічним процесом**.

Алгоритм – це система обчислень, що виконуються за чітко визначеними правилами, яка після певної кількості кроків заздалегідь приводить до розв'язання поставленої задачі (В. Руденко) [3, с. 205].

Алгоритм – це точний припис, що визначає обчислювальний процес, що йде від варійованих вихідних даних до шуканого результату, то як виглядає це питання з позиції вокального мистецтва (А. Марков).

Алгоритм – це правило (зворотне твердження неправомірно), що пропонує послідовність елементарних дій (операцій), які в силу їх простоти однозначно розуміються, виконуються самостійно, це система вказівок (приписів) про ці дії, як треба робити.

Взагалі, поняття «алгоритм» уперше з'явилося у Еміля Бореля 1912 року у статті про інтеграл де він написав, що алгоритм є обчисленням, які можна реально здійснити, при цьому уточнюючи: «Я навмисно залишаю осторонь більшу чи

меншу практичну діяльність; суть тут та, що кожна з цих операцій здійсненна в кінцевий час за допомогою достовірного і недвозначного методу» [2].

Визначаючи ступінь значущості алгоритму абсолютно в усіх сферах життєдіяльності, наукова думка виокремлює таку грань як **властивість алгоритму**, що в явній чи неявній формі містить певну низку загальних вимог:

- **дискретність** – у процесі індивідуального навчання алгоритм представляє собою *послідовне* виконання деяких простих кроків;
- **детермінованість** (визначеність). У кожен момент індивідуального навчання наступний крок роботи визначається станом раніше вивченого музичного матеріалу;
- **зрозумілість** – алгоритм включає команди викладача, які зрозумілі та доступні студенту для виконання;
- **завершуваність** (скінченність) – у вузькому розумінні алгоритм має завершувати роботу з вивчення твору. За Дональдом Кнутом тут має місце метод обчислення;
- **масовість** універсальність. Алгоритм може бути використано у вивченні інших творів за фахом;
- **результативність** – завершення алгоритму за певними результатами [1; 3].

Як же діє алгоритм? Система роботи з алгоритмами передбачає насамперед оволодіння алгоритмами *пошуку*: алгоритм всього курсу, алгоритм загальної теми заняття, алгоритм окремої навчальної функції тощо. Кожен пункт цього алгоритму у свою чергу може розгортатися у самостійний алгоритм з очікуваним результатом.

У сфері музичного мистецтва ці питання не стоять так гостро – скоріше обговорюється, чи повинен музикант або художник «працювати за чіткою послідовністю, механічно». У науково-методичній літературі не зустрічаємо конкретної відповіді, однак, як свідчить практика, поділ навчальної діяльності на продуктивну та репродуктивну ми зустрічаємо постійно, де репродуктивна діяльність є певним результатом, а

продуктивна – якісним і новим результатом професійної діяльності. Вища музична освіта також пов'язана з алгоритмізацією. Всі мистецькі предмети так чи інакше пов'язані з творчістю і музичною діяльністю в учбовому процесі проходить різні етапи свого становлення: від найнижчої фази пасивної участі до найвищої фази, коли всебічно розкривається потенціал студента через активне сприйняття

Як же працює алгоритм у системі індивідуальної підготовки майбутнього вокаліста? Відповідь проста – завдяки загальному правилу побудови алгоритму. По-перше, алгоритм має мету – *пізнавальна діяльність та ряд питань*. У кожний момент навчання наступний крок роботи визначається станом вивченого музичного матеріалу.

Основний функціональний опис алгоритму вокального заняття зі студентом різного ступеня підготовленості (скорочений опис алгоритму).

Алгоритмізація навчального процесу має реалізуватися двома принципово різними способами, які розрізняються мірою творчого підходу до виконання завдань:

- 1) студент засвоює запропонований алгоритм, коруючись запропонованою послідовністю завдань під керівництвом викладача на початковому етапі).
- 2) студент «самостійно» розбирає створений викладачем алгоритм виконання завдань; – самостійно пояснює. – у процесі пояснення використовує набуті знання для виконання запропонованого завдання [1, 18] (вправи, робота над вокальним текстом, створення художнього образу тощо).

Такий підхід у дидактичному плані відповідає педагогічному напрямку *технологія активного навчання*, що органічно пов'язується з алгоритмізацією навчального процесу, дозволяє не припускаючи різнотлумачення навчальних команд викладача всебічно розкрити музичні здібності та професійні співацькі якості (Л. Дорфман, І. Лернер, С. Воробйова та ін.).

У проєкції на фахову вокальну підготовку індивідуальна траєкторія алгоритму студента-вокаліста має будуватися за

такою послідовністю:

- *мета вокальної підготовки;*
- *право на складання індивідуальних музичних програм;*
- *право вибору індивідуального темпу навчання;*
- *право вибору індивідуальних форм та методів навчання;*
- *право вибору способів контролю, рефлексії та самооцінки своєї діяльності;*
- *право вибору вокального репертуару;*
- *право вибору додаткового матеріалу;*
- *право на індивідуальну обґрунтованість творчої позиції, власної думки [3, с.150].*

Головною умовою досягнення поставленої мети в системі алгоритмізації вокальної підготовки є збереження індивідуальних особливостей студента, унікальності та творчої індивідуальності основі індивідуальної траєкторії особистісної вокальної підготовки. Саме умови індивідуалізації навчання дають змогу визначити комплексно-інтегративний характер вокальної підготовки студента, що об'єднує інтелектуальну, педагогічну, вокально-технічну та концертну діяльність. Практичний досвід впровадження алгоритмізації в процес вокальної підготовки дає змогу успішно розв'язати цю задачу двома протилежними способами, що відображають особливості індивідуального підходу, а саме: *диференціацією навчання та створенням власної музично-освітньої траєкторії [3].*

Перший спосіб – диференціація навчання – передбачає побудову алгоритму на основі використання індивідуального підходу до кожного студента з метою визначення, насамперед, мотивації вокального навчання; для оцінювання досліджуваного вокального матеріалу різного ступеня складності та спрямованості; максимального розкриття індивідуальних якостей студента, його природних можливостей; для здійснення процесу осмислення вокальної підготовки, усвідомлення студентом мистецтва механізму природного звукоутворення, значення засобів загальномузичної та суто вокальної виразності твору (звуковисотне інтонування, метро-ритмічна пульсація, тембральна забарвленість, динаміка, темп, агогіка

тощо), спрямування щодо опанування вокальними уміннями та навичками, насиченість практичними діями [3, с. 25].

Другий спосіб спрямовано на складання своєї музично-освітньої траєкторії. Створення алгоритму за цим способом передбачає організацію конкретних шляхів для поглибленого вивчення та подальшого створення індивідуальної освітньої траєкторії, створення індивідуальної концепції художнього образу, творчого опрацювання жанрово-стильових особливостей авторської думки. При цьому надається можливість самостійного вибору, з'являється можливість ретельно оцінити свої здібності, перспективи, інтереси вивчення того чи іншого матеріалу з метою досягти запланованого результату. Орієнтуючись на зауваження викладача. Орієнтуючись на вказівки викладача, впровадження алгоритмізації в освітній процес вокальної підготовки в системі «викладач-студент» дозволяє у проміжному контролі підтвердити ефективність означеної системи, що стає потужним запалом синтезування педагогічних умов, різноманітних форм, методів, напрямків у формуванні світоглядної позиції фахівця музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2003. 20 с.
2. Джон Поль Мюллер. Алгоритми для чайників. Cormen, Thomas H.; Leiserson, Charles E., Rivest, Ronald L., Stein, Clifford (2001) [1990]. Introduction to Algorithms (2nd ed.). MIT Press and McGraw-Hill. ISBN 0-262-03293-7.
3. Микерова Г.Ж., Жук А. С. Алгоритм построения индивидуальной образовательной траектории обучения // Современные наукоемкие технологии. 2016. № 11-1. С. 138–142; URL: <http://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36374> (дата звернення 28.05.2020).
4. Руденко В. Н. Алгоритмізація і програмування. К.: Наукова думка. 2010. 248 с.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ВІДМІННОСТІ У СУЧАСНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВОКАЛІСТІВ

Багато в чому через відсутність чіткого поділу стилів при викладанні вокалу існує поширена думка про те, що для виступів в будь-якому вокальному жанрі достатньо отримати навички класичного співу. Це коректно лише у тому випадку, якщо під «естрадою» розуміти полегшене відтворення нескладного у вокальному відношенні музичного матеріалу. Відомо, що багато вітчизняних «естрадних» зірок не обмежилися вітчизняною вокальною школою і отримували додаткову освіту за кордоном, очевидно, через те, що деякі навички отримати тут вони не могли.

Вірогідно, обмеження української естрадної вокальної школи впливають на якість виконання вітчизняних виконавців. Адже більшість молоді віддає перевагу західним виконавцям. Однією з причин цього є те, що вітчизняних співаків готують за стандартизованими схемами. В результаті виходить, що виконання одного й того ж українського шлягера різними співаками часто мало чим відрізняється. Це є наслідком того, що стандартизоване вокальне навчання нівелює відмінні риси конкретної індивідуальності.

Напевно багатьом вокальним педагогам очевидно, що початківець одразу не зможе заспівати в стилі будь-якої фанатично обожнюваної ним естрадної «зірки» просто тому, що не має вироблених компетенцій. Завдання викладача полягає, зокрема, у тому, щоб допомогти ці компетенції розвинути, або вказати на те, що через природні, фізіологічні особливостей співати в такому стилі здобувач освіти не зможе і краще вдосконалюватися в іншому напрямку.

На жаль, варто констатувати, що стандартизація вокальної техніки за академічними принципами може негативно вплинути на розвиток жанрової індивідуальності. Це пов'язано з тим, що на академічній сцені існують досить суворі традиції, а

в сучасній музиці найбільше вітається унікальність, завдяки якій співак стає затребуваним.

Величезна кількість музичних стилів сучасності, що важко систематизуються, вказує на попит «споживачів» музики на нішеву різноманітність. Отже в тому, що у нас узагальнено називають «естрадою», час універсалів минув, а стильове навчання співаків необхідно розпочинати вже з перших кроків. В іншому випадку вокаліст виявиться не орієнтованим на конкретний стиль і тому неунікальним, неуспішним в жодному стилі.

Фундаментальна основа багатьох сучасних стилів не може бути зведена до типової академічної вокальної техніки. Тому естрадний співак вже з перших кроків має визначитися із конкретним стилем. Розглядаючи проблему навчання вокалу з цих позицій, перспективним слід визнати такого, хто вже знає, в якому стилі він хоче співати, тобто має конкретну цільову спрямованість.

Тому викладач естрадного співу не має догматично дотримуватися принципу превалювання класики. Оскільки навчання – це двосторонній процес, здобувач освіти і педагог мають прислухатися до бажань один одного.

До поточного часу розроблено кілька різних методик виховання голосу. Багато з них майже ідентичні і містять лише дещо змінений набір вокальних вправ, послідовностей їх застосування, додаткових коментарів та пояснень. Тому має сенс говорити виключно про методики, що принципово різняться.

Перша методика – академічна, спрямована на виховання класичного голосу, «бельканто», що розвивалася століттями. Багато в чому саме тому багато вітчизняних вокальних педагогів відчують до неї велику повагу. До того ж більшість викладачів профільних закладів професійної та вищої освіти самі навчалися в академічній манері. Окрім того поширенню інших методик в Україні перешкоджає відсутність тривалої історії їх застосування, оскільки багато музичних напрямів у радянські часи були під негласною забороною з різних причин.

Тому багато вітчизняних вокальних педагогів не намагаються шукати нових форм викладання, вважаючи, що академічний базис достатній для подальшого самостійного розвитку співака в обраному ним напрямі.

В даний час існує кілька популярних різновидів академічної вокальної школи: фонопедична методика В. В. Ємельянова, методика Л. Б. Дмитрієва та деякі інші, менш поширені. Друга, принципово інша, методика – спів у мовній позиції американського вокального педагога Сета Ріггза. Її принципи інтегровано до багатьох інших західних методик навчання вокалу, які відрізняються лише вправами і стилем подачі, але фундаментально сповідують такі самі принципи. Третя принципово інша методика – «Estill Voice Training» – методика формування голосу, типового для американських поп-зірок та артистів мюзіклу. Методика є закритою у тому сенсі, що відсутні системно побудовані публікації про її зміст. Підходи, що використовуються в ній, складають ноу-хау цієї музичної школи, і отримати відповідні навички можуть тільки ті, хто пройшов доволі вартісне навчання у акредитованих фахівців.

Основною методологічною причиною відмови від точного дотримання академічних принципів під час підготовки естрадних співаків є факт тісного зв'язку сучасного вокалу будь-якого стилю з електронними технологіями сучасної музики. В академічній традиції співак має наповнити голосом велику театральну залу на тлі оркестру, що йому акомпанує. Яким би не був сильним голос співака, він розрахований на акустичний ефект зали, спеціально побудованої таким чином, щоб забезпечувати польотність та округлість голосу. При цьому оркестрові інструменти також є акустичними і не потребують штучного посилення. На противагу цьому естрадні виконавці зазвичай виступають у залах із зовсім іншою акустикой. Часто їм навіть не потрібен сильний голос, оскільки проблема гучності, що сприймається слухачами, вирішується звукопідсилювальною апаратурою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Gagne, J. (2012). Your Singing Voice: Contemporary Techniques, Expression, and Spirit. Boston: Berklee Press. 256.
2. Riggs, S. (1998). Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc. 168.

Карпенко Є.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОСНОВИ ЕСТРАДНОГО АРАНЖУВАННЯ» В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Відомо, що значна кількість молодих естрадних співаків бере участь у роботі вокальних ансамблів, а в процесі творчої діяльності вчорашні випускники нерідко докладають зусиль щодо створення власного співацького колективу. І для учасників вокальних ансамблів і, особливо для їхніх керівників, навички аранжування є дуже важливими, бо значно розширюють можливості формування повноцінного концертного репертуару.

Звичайно естрадне аранжування в широкому сенсі може включати елементи як вокальних, так і інструментальних перекладень. Проте курс «Основи естрадного аранжування» присвячений набуттю навичок аранжування для естрадного вокального ансамблю. В процесі навчання здобувачі вищої освіти краще усвідомлюють особливості естрадної музики. Їм доводиться мати справу з джазовою гармонією та складними синкопованими ритмами. Причому виконувати завдання доводиться в письмовому вигляді, що дозволяє сподіватися на підвищення рівня оволодіння навичками як запису нотного тексту, так і читання нот з листа.

Треба наголосити, що вивчення курсу «Основи естрадного аранжування» вимагає високого рівня організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Зокрема, розвиток навичок гармонізації мелодії неможливий без систематичних занять. Аудиторні заняття передбачені один раз на тиждень, а цього

замало для формування стійких вмінь та навичок. Без регулярних самостійних занять студентові буде важко розраховувати на досягнення майстерності в гармонізації мелодій та в естрадному аранжуванні.

В період карантину та військового стану заняття з курсу «Основи естрадного аранжування» проводяться в он лайн форматі. Це також підвищує роль самостійної роботи студента. Впровадження дистанційної форми навчання не є перешкодою для опанування основ естрадного аранжування. Під час занять на платформах «Zoom» або «Google meet» здобувачі освіти отримують пояснення викладача стосовно нових тем, а також його коментарі та поради щодо виконаних домашніх завдань. Домашні завдання, які виконав студент, можуть бути у зручний час розміщені на платформі «Moodle». Виконання завдань з підбору гармонії та здійснення перекладень для різних складів вокального естрадного ансамблю може проходити як в навчальній аудиторії, так і в процесі самостійної роботи здобувача вищої освіти.

Досить часто студенти, які знаходяться в силу обставин за межами міста і вивчають основи естрадного аранжування дистанційно, підкреслюють, що їхня матеріальна база обмежена смартфоном. Вони не мають ні комп'ютера, ні музичного інструменту. Проте в цьому випадку слід порадити студентам встановити на гаджет програму Perfect Piano, яка надає можливість програвати мелодії, підбирати акорди та, навіть, виконувати нескладні аранжування.

Крім того, така програма дозволяє програвати мелодію разом з функціональним басом, що дозволяє говорити про визначення гармонійної підоснови мелодії. Також слід визнати корисним підбір гармонії до знайомих пісень за допомогою програми Perfect Piano. Такий підбір (спів студента під власний акомпанемент) необхідно записувати в аудіо форматі та надсилати викладачеві на перевірку. Звичайно, вправи з аранжування або гармонізації мелодій, які виконуються за реальним фортепіано, більш ефективні, проте час карантину або військового стану не можна викреслювати з життя,

навпаки, потрібно шукати способи продуктивних дій, направлених на набуття вмінь та навичок естрадного аранжування.

Сучасний смартфон дозволяє виконувати аранжування в звуковому варіанті, тобто наспівувати партії, записувати і накладати записи один на інший, утворюючи багатоголосне звучання. Таким чином можна ефективно переконатися у вокальності створених партій, бо власне проспівування є критерієм зручності та виразності голосів партитури.

Дистанційна форма занять стимулює опанування комп'ютерних нотних програм. В той же час інтернет надає можливість ознайомлення з великою кількістю аранжувань естрадних пісень, виконаних провідними майстрами. Крім того варто наголосити, що дистанційне навчання, як і аудиторне, не виключають написання аранжувань на нотному папері, бо вміння писати ноти від руки є однією з ознак справжнього професіонала.

Як вже було зазначено вище, поповнення репертуару естрадного вокального ансамблю завжди є «гарячим» питанням, а вміння виконувати художньо зрілі аранжування ефективно сприяють його розв'язанню. Тому слід порадити здобувачам вищої освіти, не зважаючи на тимчасові труднощі (карантин або військовий стан та дистанційну форму навчання) ретельно опановувати курс «Основи естрадного аранжування», що дозволяє здобути одну з важливих компетенцій співака-ансамбліста та керівника естрадного вокального ансамблю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. Імідж сучасного педагога. № 3, 2020. С. 69-72.
2. Гіга С. Аранжування як фактор стильової динаміки естрадновокальної композиції постмодерної доби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 57, том 1, 2022
3. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 32, 2019, Рівне : РДГУ, 2021, С. 85-89
4. Ланіна Т. О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства // *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі: науковий журнал*, № 2, Київ, 2017, с. 46-50.

5. Попова А., Сіненко О. Сутність і специфіка роботи у вокальному естрадному ансамблі. *Імідж сучасного педагога: електрон. наук. фах. журн.* № 3 (192) 2020, 98-101.
6. Семенчук В. Аранжування як вид творчої діяльності музиканта. Актуальні питання гуманітарних наук: *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Випуск 52, том 3, С. 52-60.
7. Sibelius 7. URL:
<https://resources.avid.com/SupportFiles/Sibelius/7.5/RU/tutorials.pdf>

Фоломєєва Н.А.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

КОУЧІНГ У СИСТЕМІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

В сучасному освітньому просторі, який позначається широкою індивідуалізацією процесу, особливого поширення у багатьох галузях знань набуває коучінг. Звернемося до етимології поняття «коучінг». Вірогідно воно має угорське походження (XVI ст.) та набуло широкого поширення у Великобританії (XIX ст.), означає наставництво, тренування, приватне репетиторство («coaching»). Розробником коучінгу як методу прийнято вважати відомого американського тренера У. Тімоті Голві, книга якого «Внутрішня гра в теніс» (1974 р.) містить докладний опис тактики організації успішної кар'єри у спорті. Цей метод став імпульсом підвищення ефективності інших видах професійної діяльності – бізнесі, освіті, охороні здоров'я. Виокремлюються дві домінуючі характеристики коучінгу – його розвиваючі та діалогові властивості. Виходячи з аналізу напрацювань у окресленому напрямку можна зробити висновок, що «коучінг» є невід'ємною частиною навчання, основне завдання якого полягає в орієнтації на взаємодію та співпрацю, діалог, полегшення діяльності та максимальну ефективність. При цьому підтримка коучем здобувача освіти бути спрямована не лише на досягнення результату, а й на позитивний стан учасника.

В історії ХХ ст. «коучінг» найяскравіше виявив себе як загальнодидактичний метод. Його модифікація успішно застосовувалася у підприємницької діяльності, спорті та психології. Проте, незважаючи на наявність низки науково-методичних праць відомих вчених – Т. Голві, Дж. Уїтмора, В. Лоренца, П.В. Плотнікова, Є.А. Цибіною та ін., М. Геррет, К. Томайдіс коучінг, пов'язаний із впровадженням новаторських стратегій та тактик показників успіху, досі вважається маловивченим у галузі педагогічної теорії та практики загалом та мистецької педагогіки зокрема.

Проведений ретроспективний аналіз поняття «коучінг» у вітчизняних наукових джерелах, вказує, що в Україні цей феномен широко поширений у сфері бізнесу та менеджменту, психології, проте в галузі педагогіки використовується досить обмежено.

У нашому дослідженні «вокальний коучінг» розглядається як одна з методичних основ фахової підготовки здобувачів вищої освіти (зокрема, спеціальностей 025 Музичне мистецтво та 026 Сценічне мистецтво. Загальну концепцію вокального коучінгу можна схарактеризувати у двох тезах:

- 1) діалог та партнерство: система взаємодії здобувача вищої освіти з коучем, партнерська комунікативна співпраця – систематична робота зі співаком до «вторинного створення» твору; сприяння, допомога здобувачу освіти у ідеальному виконанні твору;
- 2) розкриття творчого потенціалу: безперервний процес розвитку художньо-творчої складової, що збагачує внутрішній світ здобувача вищої освіти, його систему цінностей та технічне вдосконалення, пов'язане з виконавським апаратом співака, використанням різних методів та вправ, компетенцій (зокрема власне вокальні спроможності, мовну майстерність, розуміння музичного стилю та текстів, музичну грамотність тощо);
- 3) професійний результат: довгострокове співробітництво коуча зі студентом-музикантом з метою досягнення максимальних результатів: виконання творів як досконалих

творів музичного мистецтва, просування співака на вершину вокальної майстерності.

Розглянемо коуч-підхід у вокальній підготовці здобувачів вищої освіти. Він характеризується такими складовими: уточнення чітко поставленої мети та завдань; встановлення партнерської взаємодії коуча та здобувача вищої освіти; з'ясування власних цінностей; визначення завдань та способів для досягнення конкретного результату; узгодження завдань з особистими та професійними цілями; вивчення наявної проблеми; діагностування складнощів виконання; розгляд шляхів вирішення проблеми; обрання типу рішень, планування; угода про зміст та строки виконання.

Партнерські стосунки здобувача вищої освіти і коуча при цьому зводяться не до проблем, а до варіантів їх вирішення свободою вибору та власними здібностями здобувача вищої освіти. Одночасно коуч дає майбутнім співакам можливість:

- 1) розуміння власних помилок та прийняття оптимальних шляхів рішень;
- 2) вдосконалення та максимально ефективного використання особистих та професійних якостей;
- 3) стимулювання до усвідомлення поставлених цілей та необхідних ресурсів до виконання;
- 4) визначення особливого шляху розвитку та способу досягнення професійних цілей та завдань.

У вокальній підготовці коуч – це не традиційний викладач з орієнтацією на знання, а скоріше наставник, партнер, який здійснює навчання у діяльності, що допомагає знайти самостійне рішення, а не реалізує проблему замість співака. Взаємодія здобувача вищої освіти з коучем стає потужним інструментарієм у розвитку нових компетенцій, стимулюванні до мислення та творчості, розкритті потенціалу, усвідомленні відповідальності за кінцевий результат – готовності майбутніх співаків до успішного просування у всіх сферах життя та діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Garret, M. (2019). The art and the skills of vocal coaching: final thoughts from master coaches, noted accompanists and collaborative pianists. *Journal of Singing*. Vol.75, No. 5. May/June, pp. 597–602.
2. New York Vocal Coaching. Retrieved from: https://www.youtube.com/channel/UCcxo5COqhVc84JYS_bRdLyg
3. Thomaidis, K. (2019). Editorial: what is new in voice training? *Theatre, Dance and Performance Training*. Vol. 10, No. 3. pp. 295–302.

РОЗДІЛ 3

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Дін Мензяо

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА

Зацікавленість творчістю Р. Глієра продовжується більше століття. Сміливі і часто новаторські експерименти композитора українського походження постійно знаходили відгуки у любителів музичного мистецтва. Досить часто, неординарність його експериментів призводила не тільки до досить дивного переплетення панувалих тогочасних музичних жанрів та течій, а і до виникнення нових, які не відразу знаходили розуміння у критиків та слухачів.

Доробки композитора є вагомою частиною української музичної культури періоду XIX–XX століття а камерно-вокальна творчість композитора – надзвичайна важлива частина його композиторської спадщини. Саме у цьому напрямку його творчості найбільш набуло розвитку композиторське мислення та відпрацьовувалися характерні композиторські прийоми.

На сьогоднішній день ґрунтовні наукові дослідження, які стосуються камерно-вокальної творчості Р. Глієра, в українському музикознавстві практично відсутні. Разом з тим, романсові доробки композитора, особливо ті, що були створені під час перебування композитора у Києві, де він надзвичайно активно спілкувався з відомими поета, або відразу після цього, є надзвичайно цінним матеріалом, який дозволяє наблизитися

до розуміння самої специфіки створення тогочасної камерно-вокальної музики. У цій творчості знаходять відображення головні здобутки та досягнення тогочасної композиторської думки. Саме тому, досить важливо розуміти та окреслити головні принципи за якими працював композитор.

Звернення до камерно-вокальної творчості Р. Глієра зумовлено стійкою зацікавленістю вокальних виконавців слухачів, викладачів та здобувачів вищої освіти творчістю цього композитора. Його твори є, вагомою складовою концертної та учбової програми. Варто відмітити і те, що найбільша кількість вокальних творів створена на вірші тогочасних, сучасних композитору поетів.

Характерні композиторські прийоми, які панували на стику XIX–XX століття, у тогочасному музичному мистецтві знайшли відображення не тільки у творчості самого Р. Глієра, а і його видатних учнів серед яких найкращі представники української та світової музичної спадщини Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Прокоф'єв, М. Мясковський. Цікаво, що такі прийоми зустрічаються і у таких яскравих представників, зі світовим ім'ям як С. Прокоф'єв та С. Рахманінов. Саме ці прийоми, які впливають на музичну мову композитора, зумовлюють художню цінність його творів і це – теж досить малодосліджений науковий аспект, який, при його подальшій розробці, дозволить більш точно розуміти мистецькі явища, які є досить показовими у цьому історичному періоді.

Детальний аналіз камерно-вокальних творів Р. Глієра, перш за все, повинен бути цілеспрямований на пошуки та опис розповсюджених тогочасних музичних прийомів, виявлення, так би мовити, у доброму розумінні, шаблонів, що існували, які впливали на художню цінність вокального твору, його привабливість для вокальних виконавців та головне – слухача.

Важливо відмітити, що навіть перелік літератури, яка присвячена життю, Р. Глієра досить малочислена. Творчий та життєвий шлях досліджується у монографії З. Гулинської. Дослідженню симфонічної творчості присвячені статті А. Валькової, О. Скриннікової. Романсовій творчості присвя-

ченні праці А. Наумова. На превеликий жаль, це і є найсуттєвіші здобутки стосовно композитора зі світовим ім'ям Р. Глієра.

Досить важливим аспектом при дослідженні процесу роботи композитора у камерно-вокальному жанрі є і розуміння критеріїв, які впливають на перевагу одних поетичних текстів над іншими при обранні їх композиторами. Різні, тогочасні, дослідники та критики створювали цілі математичні таблиці де вказувалися найбільш популярні тогочасні поети до творчості яких зверталися композитори які працювали у жанрі камерно-вокальної музики. При створенні таких підрахунків дослідники намагалися найбільш точно відобразити інформацію, але все ж похибки були наявні. Це пов'язано з недоступністю творів (з різних причин), наявністю, але неопублікованістю багатьох опусів.

Разом з тим це дозволяє, хоча б приблизно, сформуванню уявлення про популярність тогочасних віршів, виявити характерні поетичні прийоми, які, у свою чергу, дозволили зацікавити композиторську спільноту, у тому числі і Р. Глієра.

Важливо підкреслити, що важливим чинником яскравого розквіту європейської та української культури став факт наявності і пануванню символізму – течії яке тривалий час найбільше панувала у живописі, літературі, музиці та театрі. З цим направленням, безумовно пов'язана і творчість Р. Глієра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михайлова, І. Н. Образний світ камерної вокальної музики Р. М. Глієра / І. Н. Михайлова // Актуальні проблеми вищої музичної освіти. – 2016. – № 3. – С. 52-56.
2. Лист Глієра Р. М. М. Р. Глієр від 9.03 1904 / Листи Глієра Р. М. Глієр М. Р. (дружині, рожд. Ренквіст). Дати 9.03-квітень 1904 // РДАЛІ. Ф. 2085. Оп. 2. Од.хр. 37. Л. 13.
3. Смирнов, І. П. Від казки до роману [Електронний ресурс]/І. П. Смирнов. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/todrl/t27/t27-284.htm>
4. Флоренський, П. А. Антиномії мови / П. А. Флоренський // Питання мовознавства. – 1988. – № 6. – С. 98-103.
5. Lindner, D. Hugo Wolf. Leben, Lied, Leider. / D. Lindner - Wien, 1960. - 121 p.

ІТАЛІЙСЬКА МУЗИКА XVI–ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

За свідченням відомих музикознавців наприкінці XVI століття вже існувала розповсюджена практика супроводу вокальних композицій музичними інструментами. Опубліковані ними зразки говорять про те, що на момент появи перших публікацій вони вже мали певні напрацювання.

Відомий музикознавець XX століття М. Оссі відмічає, що у навіть ранніх творах Клаудіо Монтеверді добре прослідковується певна традиція супроводу світської вокальної музики різним складом музичних інструментів. Наявні були навіть імпровізовані музичні інструменти, які починали звучати на початку, або закінченні кожної строфи. За думкою дослідника вони виконували досить специфічні функції пов'язані з обрамленням музичної форми.

Важливо відмітити і те, що світська італійська композиція XVII століття вже мала попередні напрацювання композиторів у мадригальній музиці. За свідченням Е. Шмітца композитор Д. Чімелло вже у 1548 році оформив збірку мадригалів у яких занотований супровід музичних інструментів. Е. Шмітц доводить, що мадригал існував у досить різних початкових формах. До них можна віднести і мадригальні комедії Кроче, Стріджо, Веккі та ін., діалоги Лассо і, навіть, інтермедії Мальвецці.

На становлення та розвиток професійних музичних традицій, безумовно, вплинула і практика аранжування акапельного співу. При чому, найбільше це стосувалося церковного співу ніж світського. Зазвичай, спочатку, використовувалося дублювання голосів інструментами. З часом, додається заміна частини вокальної мелодії інструментами (яскравим прикладом слугує традиційний мотет, де мелодію голосу підмінюють тромбони).

Поступово, у мадригалі стає традиційним супровід голосу грою на лютні. При чому, партія лютні є редуційною по відношенню до вокальної. Саме остання форма стає головними попередником сольного мадригалу з інструментальним супроводом. І саме ця форма стає надзвичайно популярним жанром у XVII столітті.

Зазвичай, концертним композиціям початку XVII століття притаманна темброва варіабельність. Такий підхід до створення композицій, досить часто, залежав від смаків як самого композитора так і замовників музики або, навіть і слухачів. Досить звичайною практикою тогочасних композиторів було максимальне розширення переліку інструментів, які можуть супроводжувати партію голосу. Інструменти, за думкою авторів, могли взаємозамінятися. Таким чином, розширювалася аудиторія музичних виконавців і, як наслідок, затребуваність твору значно зростала.

У якості прикладу можна навести «Паритуру мадригалів і різних концертів на п'ять голосів» Доменіка Мадзоккі (1638). Автор створив та розташував доробки таким чином, що вони передбачали досить різні варіанти складу виконавців. Надзвичайно цікавим здається і пояснення композитора. У зверненні до виконавців він говорить про саму причину, яка спонукала його розмежувати мадригали які створені виключно для вокального ансамблю та такі, що допускають включення інших музичних інструментів. Головна причина – спрощення виконання. Разом з тим, на його думку, це дозволить прикрасити мадригалі інструментами на будь який смак. Композитор досить ретельно надає поради стосовно технічного використання інструментів. Це пояснюється тим, що у першій третині XVII століття використання інструментів у мадригалах було досить спонтанним та неузгодженим. Не існувало загальноприйнятих канонів та правил. З іншого боку, композитор говорить, що збірка буде цікавою не тільки музичним виконавцям, а і вченим, що намагаються зрозуміти мистецтво мадригалу.

Таким чином, у той період, надзвичайно важливим став факт письмової нотації інструментальних партій. І саме з цього, починає свій відлік одне з найважливіших явищ музичного мистецтва – концертна композиція.

Концерт – одне з найвидатніших подій у італійському музичному мистецтві. Він фігурує у численних рукописах. Щонайменше з кінця XVI століття і до сьогодні стає надзвичайно важливим предметом дослідження. Незважаючи на величезну кількість досліджень охарактеризувати це явище однозначно та хрестоматійно майже не можливо.

Перше письмове підтвердження самого терміну *concerto*, у музичному розумінні, відноситься до 1519 року де у споконвічному місті Рим, на карнавалі був виконаний «*Un concerto di voci in musica*». Варто зазначити, що сам термін «концерт» окреслював, перш за все, ансамбль виконавців. У подальші десятиліття концерт ставав все більш популярним досягнувши, за досить короткий відрізок часу, небувалої популярності у XVII столітті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Abbiati F. Storia della musica. Il Seicento e il Settecento. Milano: Garzanti, 1967. 737 p.
2. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik IV: Die Hauptquellen von 1640 bis 1649 // *AMw.* Vol. 33, N. 3, 1976. P. 213–223.
3. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 (Neue Vogel), Pomezia : Staderni ; 1977, Vol. II, P. 1054–1059.
4. Boyden D.D. The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967. Vol. XXIII, 569 p.
5. Carter T. The Search for Musical Meaning // *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* / ed. by Carter T., Butt J. Cambridge University Press, 2005. P. 158–196.

РОЗДІЛ 4

РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

Корякін О.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ВНСОК ДЕНА ДАГАНА У ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН ТЕАТРАЛЬНОГО ДІЙСТВА

Звуковий дизайн як практика та форма мистецтва історично розвивався паралельно у багатьох країнах, завдячуючи внескам багатьох фахівців. Разом з тим їх роль недостатньо висвітлена, зокрема, у вітчизняних наукових працях, що обґрунтовує дослідження у сфері персонології звукорежисури загалом та звукового оформлення театрального дійства зокрема. Однією з таких постатей, які суттєво вплинули на становлення звукового дизайну можна впевнено вважати Дена Дагана. Його діяльність у сценічно-театральному середовищі, пов'язана з практичним вирішенням проблем, з якими він зіткнувся, у підсумку призвела до розробок, які використовуються дотепер. Більшість основних складових, які використовувалися у звуковому дизайні концертній та сценічній звукорежисурі, а також у студійній звукорежисурі, були розроблені в 1960-х та 1970-х роках, коли і працював Ден Даган.

Д. Даган, американський винахідник, аудіо-інженер і студійний звукорежисер, народився 20 березня 1943 року. У віці 24 років він почав працювати в звуковому цеху Національного Шекспірівського фестивалю в Сан-Дієго та Американської консерваторії. У 1968 році був створений термін «саунд-дизайнер», щоб пояснити характер роботи Д. Дагана. Його перший значний внесок у звуковий дизайн, окрім того, що

він пояснює існування терміну «саунддизайнер», має відношення саме до живого виступу – «автоматичний мікрофонний мікшер», відомий як автомікшер.

Д. Даган неодноразово звертав увагу на проблеми, з якими він стикався у практичній діяльності. Наприклад, під час постановки «Hair», у якому було задіяно 16 зональних мікрофонів, 10 мікрофонів у смузі, 9 ручних мікрофонів і один бездротовий мікрофон – усіма керувала одна людина за ручним керуванням.

На початку 1970-х Д. Даган кілька років працював з підсилювачами, керованими напругою (VCA), щоб вирішити проблему спонтанного акустичного зворотного зв'язку та накопичення шуму, розробивши систему, яка використовувала дистанційний еталонний мікрофон, який приймав сигнали від сценічних мікрофонів. Вихід кожного мікрофона автоматично регулювався залежно від вхідного сигналу, отриманого еталонним мікрофоном у реальному часі через еталонний мікрофон. Це дозволило системі в цілому уникнути небажаного позитивного акустичного зворотного зв'язку, а також збалансувати рівні мікрофона. Як він пояснював в Sound and Video Contractor: «Я возився з визначенням логарифмічного рівня, дивлячись, що станеться, якщо я використаю суму всіх вхідних даних як еталон. Тоді я випадково натрапив на систему. Це дійсно було відкрито, а не винайдено».

Дві його основні системи мікшування, мовна система Д. Дагана та музична система Д. Дагана набули достатнього поширення у Сполучених штатах Америки.

На своєму веб-сайті Д. Даган пояснює, що його продукти, моделі D, E, M, N, Dugan-MY16 і Dugan-VN16, є «аксесуарами» для звукових мікшерних консолей, а не мікшерами. Продукти підключаються в точки розриву петель відправлення та повернення кожного окремого каналу на існуючій консолі. Таким чином, мікрофони не потрібно налаштовувати, а фейдери можна залишити в спокої, якщо їх не налаштувати під час використання. Як зазначає Д. Даган, «це звільняє оператора від прив'язки до фейдерів».

Будучи піонером звуку, Ден Даган на початку своєї кар'єри зрозумів, що йому потрібно працювати на себе та самостійно, щоб вирішувати проблеми, з якими він стикався – нові проблеми виникали в реальному часі. Як повідомляє Sound and Video Contractor у «AV Industry Icons», Д. Даган стверджує: «Я зрозумів, що маю працювати на себе... тому я побудував власну студію. Це був один із тих концертів у 68-му чи 69-му, які стали поштовхом до винаходу автоматичного мікрофонного мікшера». Саме розчарування акустичним зворотним зв'язком і проблемами з шумом, які виникають у зв'язку з використанням кількох мікрофонів в одному живому середовищі, наприклад на театральній сцені, спонукали до його експериментів із покращення живого звуку та можливості створювати звук без звукових недоліків. Двома найбільш важливими проблемами, які потрібно було конкретно вирішити, були зменшення посиленого шуму, створюваного кількома мікрофонами, які вловлюють навколишній шум, і усунення акустичного зворотного зв'язку, створюваного кількома акторами/мікрофонами, які переміщуються сценою в різні позиції та перехресним сигналом їхніх виходів вдаючись до вхідних даних один одного – тобто «акустичного зворотного зв'язку». Разом з досягненнями інших фахівців це дозволило значною мірою вирішити означені проблеми на сучасному етапі розвитку звукорежисури.

Доробок Дена Дагана значною мірою вплинув на апаратне забезпечення, а отже, пізніше, і на програмне забезпечення, яке дозволяє сьгоднішнім звуковим дизайнерам, як наживо, так і в студії, творити так, як ніколи раніше. Важливо, що проблеми та запити до сценічної звукорежисури характерні для театру, спонукали Д. Дагана винайти нові рішення проблем, з якими стикаються концертні звукорежисери та звукорежисери звукозапису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Brown, R. (2010). Sound: A Reader in Theatre Practice. Basingstoke: Palgrave. 248
2. Curtin, A. & Roesner, D. (2016) Sounds good. *Theatre and Performance Design*. 2:3-4. 184–187.

3. Dan Dugan Sound Design. URL: <https://www.dandugan.com/>
4. Roesner, D. (2016). Sound decisions: the contemporary praxis of theatre music. *Theatre and Performance Design*. 2. 202–216.
5. Home-Cook, G. (2015). *Theatre and Aural Attention*. Houndmills and Basingstoke: Palgrave. 325.

Юдова-Романова К.В.
*Київський національний університет
культури і мистецтв*

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Театральна реальність також може бути визначена як одна з віртуальних реальностей, і через вроджений плюралізм сприйняття реальності вона може бути практично «першою серед рівних». Реальності всіх видів мистецтва перетинаються в театрі, такі як реальності драми, режисури, акторства, сприйняття глядача та інші. Говорять про різні типи реальності, коли запитують, чи існує певний світ (віртуальний, художній, релігійний, езотеричний), які є специфіки цього світу і в чому він відрізняється від інших світів [1]. Термін «віртуальна реальність» в театральному мистецтві є продуктом епохи глобальної інформатизації суспільства, головним чином, він включає історичний та психологічний аспект інтерпретації «віртуальності», що є універсальним культурним явищем.

У театральному мистецтві модифікація реальності відбувається не в одній, а в великій кількості структур. Це відбувається завдяки співіснуванню різних видів мистецтва в театрі і їх синтезу. Тому стає необхідним одночасно модифікувати реальність різними способами [2]. Театр генерує надзвичайно складні моделі реальності та глибокі соціальні та психологічні явища, використовуючи мови та технології всіх видів мистецтва. Виявляється, що театральна модель реальності – це надзвичайно складна надбудова, створена з великої кількості менших структур у віртуальному просторі. Разом з тим, у сучасному театральному житті екранні технології, які безпосередньо пов'язані з сучасним етапом розвитку ві-

зуального мистецтва, набувають все більшого значення. Ці технології надихають багатьох художників на побудову віртуального або напіввіртуального художнього простору, синтезуючи різні форми та формати. Художники розробляють іммерсивні техніки, які передбачають занурення у віртуальність або використання можливостей доповненої реальності (AR), вбачаючи у цих технологіях нові засоби виразності. У мистецтвознавчому дискурсі поворот до інтеграції цифрового компонента у тканину традиційних мистецьких засобів незмінно викликає питання про сенсоутворення у новому контексті [3]. Тенденція технічних інновацій впливати на мову мистецтва пов'язана головним чином з переосмисленням ролі художника в творчому процесі, а також появою нових способів взаємодії глядача з твором мистецтва. Сучасні художники працюють над розвитком нових межових тілесних та позатілесних вражень за допомогою віртуальної реальності (VR) та технологій доповненої реальності в своїй роботі

Крім того, сучасні комп'ютерні та медіа-технології є важливими для сценографії, оскільки вони впливають на якість постановочно-виробничого процесу. Зокрема дизайн освітлення набуває все більшої художньої виразності. Постановники, конкуруючи на «театральному ринку», використовують відеопроєкції, електронні декорації з мультимедійними екранами, LED-костюми та завіси, різноманітні спеціальні світлові ефекти, рухомі конструктивні елементи та платформи з дистанційним керуванням у своїх сценічних постановках [4]. Найпоширенішою технікою у сценографії є синтез мистецтв, що є ознакою сучасності, та впровадження передових технологій у театральну «візуальну еру» сьогодення. При цьому багато талановитих авторів докладають зусиль, щоб комп'ютерна графіка стала широко доступним інструментом для сцени, а не лише перспективною ідеєю. Працюючи над сценарієм вистави, сценографи виконують рутинну та творчу роботу, яка полягає у виконанні технічних розрахунків, планувань, складанні опису оформлення та попереднього кошторису. Сьогодні ці завдання можна динамічно вирішувати,

відображаючи результати на моніторному екрані в інтерактивному режимі [5].

Оцінюючи роль і значення віртуальної реальності в сучасному театрі слід зазначити, що масове застосування віртуальної реальності в науковій і навколонауковій сферах, що почалося ще в 80-х роках минулого століття, призвело до оцінок фахівців цього явища як «затасканого», що є знеціненням «постмодернізму» [6]. Таким чином, питання про роль віртуальної реальності на поточному етапі розвитку театрального мистецтва залишається відкритим і вимагає глибокого та всебічного вивчення, враховуючи важливість цієї технології для подальшого розвитку театру в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Craig A., Sherman W.R. Will, J.D. Developing virtual reality applications. Burlington: Morgan Kaufmann, 2009. 448 p.
2. Marsh T. Slow serious games, interactions and play: designing for positive and serious experience and reflection. *Entertainment Computing*. 2016. №14, P. 45–53.
3. Dube T.J., Ince G. A novel interface for generating choreography based on augmented reality. *International Journal of Human-Computer Studies*. 2019. № 132. P. 12–24. DOI: 10.1016/j.ijhcs.2019.07.005.
4. Lin, J.-H.T., Bowman, N., Lin, S.-H., Chen, Y.-S. Setting the digital stage: defining game streaming as an entertainment experience. *Entertainment Computing*. 2019. Vol. 31. Article number: 100309. DOI: 10.1016/j.entcom.2019.100309.
5. Collins C., Andrienko N., Schreck T., Yang J., Choo J., Engelke U., Jena A., Dwyer T. Guidance in the human-machine analytics process. *Visual Informatics*. 2018. № 2(3). P. 166–180. DOI: 10.1016/j.visinf.2018.09.003
6. Jeon M., Fienbik R., Edmonds E.A., Herath D. From rituals to magic: interactive art and HCI of the past, present, and future. *International Journal of Human-Computer Studies*. 2019. 131, 108–119. DOI: 10.1016/j.ijhcs.2019.06.005

РОЗДІЛ 5

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА НАВЧАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Єременко О. В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ПЕДАГОГІЧНО-АРТИСТИЧНІ ВМІННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розвиток мистецької освіти в Україні характеризується тим, що виконання вимог до підготовки вчителя музичного мистецтва передбачає перехід від репродуктивних до творчодіяльнісних підходів. За таких обставин здійснюється переосмислення мистецько-педагогічних цінностей, мотивується пошук нових методик і технологій становлення фахівця в галузі музичної педагогіки.

Сучасне музичне навчання підростаючого покоління на уроках мистецтва та позакласній діяльності передбачає відмову від формальних дій на користь творчості та поваги до особистості учня. Музикант-педагог має бути не лише носієм мистецьких знань і умінь, але й компетентною творчою особистістю, здатною до педагогічної комунікації, професійного виконання музичних творів з урахуванням особливостей слухацької аудиторії та ін.

Означені вище завдання спричиняють актуалізацію проблеми формування викладацько-артистичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Сучасні міждисциплінарні дослідження стосуються різних аспектів творчих дій в освітньому процесі вищої школи (В. Бондар, А. Деркач, І. Зязюн, В. Кремень, В. Курило, Г. Меднікова, В. Семиченко, С. Сисоєва, О. Шевнюк та ін.)

У педагогіці склався напрям досліджень щодо проблеми розвитку особистості засобами театрального мистецтва, формування атристизму, акторсько-сценічних умінь у педагогічній діяльності, що відобразилося в роботах Д. Белухіна, І. Беха, О. Головенко, І. Зязюна, Н. Фоломєєвої та ін.

Опрацювання наукових джерел, вивчення практичної діяльності музикантів-педагогів засвідчують, що педагогічний артистизм майбутнього вчителя музичного мистецтва пов'язаний з формуванням особистості, що сприяє з'ясуванню низки завдань: особливостей педагогічної взаємодії, забезпечення позитивної атмосфери в освітньому процесі, творчої позитивної самореалізації в мистецькій діяльності.

Дослідження надбань відомих учених в галузі мистецької освіти (В. Лабунець, О. Олексюк, В. Орлов, Г. Падалка, Л. Паньків, В. Федоришин, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.) дають можливість наголосити, що артистизм може розумітися як уміння педагога спрямовувати зусилля на формування емоційно-образного мислення підростаючого покоління за допомогою художнього слова, емоційного перевтілення [1].

Варто вказати, що артистизм музиканта-педагога складається з природних і набутих якостей: лекторської майстерності, спроможності до педагогічного спілкування; здатності досконало володіти голосом. Лекторська майстерність передбачає володіння художньо-образною мовою, емоційно образно насиченим словом. Крім того, інтонаційне забарвлення голосу забезпечує інтонаційно-сміслову планування художньо-педагогічної діяльності на заняттях з музичного мистецтва. Як підкреслює В. Костюков, педагогічний артистизм вчителя музики сприяє зацікавленню школярів музичним мистецтвом, допомагає відчутти причетність до створення художнього образу та втілити цей образ через виконання музичного твору [1].

У процесі розкриття запропонованої теми доцільності набуває розуміння акторських вмінь як здатності керувати власним темпераментом з огляду на його особливості, перевтілюватися у фаховій діяльності. Формування педагогічно-

артистичних умінь забезпечується функціями: інформаційно-пізнавальною, організаційною, прогностичною, оцінювальною, афективною, творчо-перетворювальною.

Особливої вагомості набуває інформаційно-пізнавальна функція, що сприяє розумінню здобувачами освіти сутності явищ музичного мистецтва та розширює їх художньо-асоціативний досвід. Організаційна функція забезпечує усвідомлення здобувачами освіти стратегічних орієнтирів та власних дій у процесі фахової діяльності. Прогностична функція спрямовує майбутнього вчителя музичного мистецтва на комунікативний зв'язок з учнями задля спілкування з музичним мистецтвом на рівні художньо-музичного діалогу. Афективна та творчо-пізнавальна функції сприяють створенню позитивного психологічного клімату та формуванню готовності студентів до становлення творчої «Я-концепції», активізує до педагогічно-артистичної, сценічної діяльності [2].

Таким чином, подані в публікації матеріали, дають можливість узагальнити тлумачення педагогічно-артистичних умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва як здатність ефективно виконувати музично-педагогічну діяльність на основі застосування набутого знаннєвого досвіду, фахових здобутків, які впливають на успішність розв'язання завдань під час роботи з учнями як у школі, так і в позакласній роботі. Успішне виконання педагогічної діяльності зумовлене наявністю естетичних креативних якостей (натхнення, художньо-педагогічна уява, перевтілення, мовно-мисленнєва діяльність та ін.).

Перспективні напрями розробки цієї тематики вбачаються в обґрунтуванні фахово-сценічних умінь майбутніх викладачів сценічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костюков В. В. Методологія формування педагогічно-артистичних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу : автореф. канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 20 с.
2. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / за заг. ред. В. М. Лабунця. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2020. 240 с

ВДОСКОНАЛЕННЯ КОЛОРИСТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Найважливішим завданням реформування освітніх процесів є підготовка фахівців, які на засадах естетичного і патріотичного виховання здійснюють художню освіту підростаючого покоління. З метою формування колористичної культури майбутніх вчителів мистецьких дисциплін відбувається дослідження проблеми розробки змісту і методики вдосконалення підготовки, теоретичне обґрунтування принципів системного підходу в навчанні кольорознавству.

Інтеграційні процеси в області сучасної художньої освіти стимулюють створення нових моделей навчання, націлених на розвиток творчої ініціативи, самостійності, конкурентоспроможності та мобільності майбутніх фахівців, передбачають взаємодію спеціальних дисциплін. Важливим завданням системи навчання художньо-педагогічних спеціальностей є розвиток у студентів сприйняття кольору, здатності до відтворення його в навчально-творчих роботах. Вдосконалення колористичної підготовки, у творчій і педагогічній діяльності, сприяє підвищенню рівня професіоналізму майбутніх фахівців та забезпеченню необхідних фахових компетентностей. Неузгодженість процесів навчально-пізнавальної і творчої діяльності, відсутність взаємозв'язку загальнохудожніх та спеціальних дисциплін призводить до роз'єднаності досягнення студентами основ кольорознавства.

Склалося протиріччя між необхідністю вирішувати колористичні завдання і відсутністю науково обґрунтованих методів формування розуміння, бачення і застосування кольору у майбутніх вчителів образотворчого мистецтва в педагогічному закладі.

Розвиток колористичного бачення і передача теоретичних знань про колір особливо важливі на початковому етапі

навчання, коли закладається фундамент подальшого зростання професійних навичок і знань студентів. Цей період особливо потребує наукової обґрунтованості викладання основних питань теорії та строго вивіреної послідовності оволодіння методами і прийомами застосування кольору. Колірне бачення у студентів передбачає оволодіння прийомами професійного сприйняття, «постановку ока». Дані психофізіології зорового сприйняття свідчать про те, що розуміння і бачення кольору нерозривно пов'язані і формуються в процесі творчої діяльності людини. В структурі чуттєво-образного мислення і на його основі формується естетичне ставлення до дійсності, і важливу роль в цьому процесі відіграє розвиток відчуття кольору.

Колористична підготовка майбутнього художника-педагога повинна бути побудована на системі спеціальних знань по колористиці, до яких відносяться: знання закономірностей колірної композиції, вивчення виразних особливостей і закономірностей, методів, форм, прийомів і засобів образного вираження; досвід творчої діяльності, що передбачає здійснення колірної організації площини через творчу інтерпретацію колірної ладу природи; уявну переробку отриманої зорової інформації про колір і переведення її на мову декоративно-прикладного мистецтва; професійно-оціночні знання і вміння робити колористичний аналіз художнього твору; володіння навичками і технічними прийомами складання колірних поєднань.

До основних принципів навчання колористичній культурі належать:

- обов'язкове первинне засвоєння загальнотеоретичних знань про колір (фізичні, психологічні, властивості кольору) в тісному зв'язку з практичними вправами по колористиці;
- практичні заняття з живопису, спрямовані на відображення загального колориту предметів, засвоєння закономірностей гармонізації кольорових зіставлень (відносин);

- вивчення авторських колірних систем, здійснюване на основі аналізу різних гармонійних колірних поєднань;
- творчий розвиток учнів, ознайомлення з принципами колірного тесту Люшера.

Для досягнення поставлених цілей найбільш продуктивним буде навчання основам колористики за допомогою виконання спеціально розроблених завдань з кольорознавства на основі кола-гармонізатора, яке буде відрізнятися від відомого, представленого в працях І. Іттена, колірного кола. У колі-гармонізаторі, поряд з основним, присутні ще два колірних кола (зовнішнє і внутрішнє). Зовнішнє коло представляє собою хроматичні кольори з додаванням ахроматичного чорного, а внутрішнє – з додаванням ахроматичного білого (пастельні тони). Це дозволяє розширити уявлення учнів про діапазони колірного тону, дасть можливість порівняння, розширить межі застосування його градацій.

Розвиваючий характер освітнього процесу, обґрунтовує доцільність впровадження системного підходу в професійну підготовку майбутнього фахівця, важливість взаємодії компонентів змісту освіти і необхідність ефективного використання виховного потенціалу мистецтва. Викладання таких спеціальних дисциплін, як «Кольорознавство», «Живопис», «Композиція», «Художньо-прикладна графіка» повинно ґрунтуватися на єдності змісту блочно-тематичних зав'язків.

Навчальні програми не можуть не передбачати поглиблене вивчення історичного аспекту розвитку колірних систем, психофізіологічних властивостей кольору, законів зорового сприйняття кольору. Курс кольорознавства для художньо-педагогічних спеціальностей повинен включати блок практичних завдань по колористиці, спрямованих на оволодіння професійними навичками в області здійснення колірної організації площині.

Систематизація колористичної підготовки студентів художньо-педагогічних спеціальностей, яка заснована на взаємодії різних видів художньої діяльності та компонентів змісту освіти, повинна стати основою сучасної моделі навчання

майбутніх вчителів мистецьких дисциплін та сприяти досягненню поставлених перед ними фахових завдань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ: Грані-Т, 2009. 192 с
2. Прищенко С. Кольорознавство: *навчальний посібник*. За ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ: Альтерпрес, 2010. 334 с
3. Стрілець О., Генесіран М. «Кольорознавство» у професійному становленні майбутнього учителя мистецьких дисциплін. *Молодь і ринок*. 2021. № 3/189. С. 82–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.234141>
4. Тканко З.О. Теоретичні і практичні аспекти кольорознавства. *Мистецька школа в системі національної освіти України: Навчально-методичний посібник*. Львів: «Брати Сиротинці і К», 1999. С.161–179.

Лю Сілян

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С.Макаренка*

ТВОРЧІСТЬ ІТАЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА Б.МАРІНІ

Бьяджо Маріні (1594-1663) – італійський скрипаль-віртуоз і композитор. Його творчість вплинула на композиторську та виконавську діяльність багатьох представників італійського бароко. Як надзвичайно популярний композитор і виконавець Б. Маріні особливу увагу приділяв створенню інструментальної ансамблевої музики. Характеризуючи нахил композитора можна сміливо стверджувати що він – яскравий представник композиторів-мадригалістів, таких як А. Гранді, Дж. Роветти, А. Рігатті, Т. Мерули, Ф. Туріні. Підтвердженням цього слугує специфічне мислення у категоріях форм, з досить великою кількістю композиційних моделей.

На превеликий жаль, мадригали вищеназваних представників, як і самого Б. Маріні, були віддані забуттю майже на чотири століття. Основний інтерес для науковців та виконавців був прикутий до таких напрямків їхньої діяльності як світська монодія, інструментальна та церковна музика.

З часом, композиторську діяльність Б. Маріні почали трактувати як інструментальну, ставлячи її в один ряд з діяльністю таких композиторів як Д. Костелло, К. Фаїна

М. Уччеліні та ін. І, оскільки, їх творча спадщина налічує виключно інструментальні опуси, то і творчість самого Б. Маріні почали розглядати переважно з цього ракурсу, що є абсолютно невірним та однобоким.

Перші вагомі наукові доробки стосовно діяльності композитора з'явилися у ХХ столітті. Швейцарський музикознавець Д. Ізелін у 1930 році опублікувала дисертаційне дослідження, яке було присвячено інструментальній музиці Б. Маріні. Цей доробок і до нині є надзвичайно важливим та актуальним оскільки у ньому наведено максимально повний перелік творів композитора разом з місцем перебування друкованого видання. Саме завдяки цьому дослідженню у 60-х роках ХХ століття, з'явилися перші наукові праці стосовно вокальної музики Б. Маріні.

Американська вчена В. Кларк у своєму дисертаційному дослідженні розкриває біографічні та мистецькі подробиці діяльності Б. Маріні на подвір'ї баварського вельможі. Разом з тим, дослідниця вперше надрукувала і декілька вокальних творів композитора. Це були переважно церковні та світські концерти. Можна вважати, що саме з цього починається перехід до багатоаспектного вивчення творчості Б. Маріні, замість виключно інструментального напрямку.

Відомі італійські музикознавці Ф. Фано та В. Габеллі зосередили головну увагу на хронологічному та текстологічному аспектах, що є досить типовим для італійських музикознавців. У 90-х роках Ф. Піперно, О. Бретто, Р. Міллер роках почали публікацію робіт заснованих виключно на документальних матеріалах, які стосуються творчості та практичній діяльності композитора. Присутня у наукових роботах і монографія Г Бруннера, яка вийшла друком у 1997 році. На превеликий жаль її назва «Б. Маріні. Революція у інструментальній музиці» зовсім не відповідає наповненню дослідження. Здебільшого автор зосереджує увагу на біографічних даних та описі його вокальної та інструментальної спадщини.

Важливо відмітити і той факт, що більша частини спадщини композитора, незважаючи на уставлену думку, що Б. Маріні композитор-інструменталіст, це – вокальні збірки. Дванадцять опусів композитора – вокальна музика, три – інструментальні доробки. Інші – прекрасні збірки вокально-інструментальної музики. Іншим вагомим доробком є вже згадана церковна музика і звичайно, як вже згадувалося вище, мадригали (ор. 2, 7, 9, 13, 16).

У зв'язку з тим, що досить тривалий час Б. Маріні вважали композитором-інструменталістом перші друковані твори були інструментального спрямування. Вокальних збірок, на превеликий жаль, було надруковано тільки два опуси. Це були, переважно, монодії з супроводом.

Важливо розуміти і те, що дослідження спадщини Б. Маріні у європейському мистецтвознавчому просторі є досить показовим. Особливо стосовно представників раннього бароко. Ситуація ускладнюється і тим, що у загальноприйнятій практиці, яка пов'язана з попитом у споживачів, найчастіше друкуються збірки з монодією у супроводі та церковна музика, тоді як мадригали продовжують знаходитися переважно у архівах, бібліотеках та приватних колекціях, часто з обмеженим доступом.

Ціль майбутнього дослідження – більш значущо представити композиторську діяльність Б. Маріні в українському музикознавчому просторі. Ввести в науковий простір камерно-вокальні та камерно-інструментальні доробки композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Abbiati F. Storia della musica. Il Seicento e il Settecento. Milano: Garzanti, 1967. 737 p.
2. Allsop P. The Italian 'Trio' sonata from its origins until Corelli. Oxford monographs on music, vol. XV. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p.
3. Apel W. Die Italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert // Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 21. Wiesbaden: Steiner, 1983. 244 p.
4. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik I // AMw. Vol. 30. N. 3, 1973. P. 153–174.
5. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik II: Die Hauptquellen von 1621 bis 1629 // AMw. Vol. 31, N. 3, 1974. P. 185–213.

6. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik III: Die Hauptquellen von 1630 bis 1639 // AMw. Vol. 32, N. 4, 1975. P. 272–297.
7. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik V: Die italienischen Hauptquellen von 1650 bis 1659 // AMw. Vol. 34, N. 2, 1977. P. 117–147.
8. Apel W. Studien über die frühe Violinmusik VI : Die italienischen Hauptquellen von 1660 bis 1669 // AMw. Vol. 35, N. 2, 1978. P. 104–134.
9. Baroncini R. Origini del violino e prassi strumentale in Padania: “sonadori di violini” bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540–1600) // Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento. Atti del Convegno, Salò <...> 1990, I, a cura di M. Bizzarini – B. Falconi – U. Ravasio, Brescia 1992, P. 157–219.

Ма Веньна

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

СТАНОВЛЕННЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ МУЗИКИ С ТЕКСТОМ: ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ

У Європейській культурі музика майже завжди знаходилася у тісному поєднанні зі словом. Варто пригадати древні зразки латинського хоралу, які датуються III–IV століттям нашої ери. Поступово традиції ускладнювалися та у VII столітті набули таких певних форм подальший розвиток яких у XII століття призвів до появи менестрельних жанрів, які продовжували розвиватися аж до XIV століття.

Майже всі напрямки європейського музичного мистецтва Середньовіччя були під впливом монодії. І саме монодійний напрямок, де мелодія знаходилася під активним впливом словесного тексту, заклав нерозривні зв'язки словесного тексту з музичним супровідом на століття уперед. Епоха Відродження додала до цього процесу інтенсивний розвиток поліфонічного мистецтва, що трохи послабило тотальну залежності музики від слова, але сенсове навантаження, як і раніше, залишалось головним.

Якщо роздивлятися Середньовічну музичну культуру більш детально, то стає вочевидь, що ця епоха стала платформою для розвитку музично-текстових напрямків майже в усіх панувалих на той час жанрах. І ця платформа, як показав час, виявилася надзвичайно важливою та ґрунтовною з огляду на подальший розвиток музичного мистецтва. Заради

розуміння того наскільки вона була ґрунтовною та пануючою треба пригадати той факт, що наступна нова активна хвиля розвитку формоутворення почнеться тільки у XVII столітті. Таким чином щільний та нерозривний взаємозв'язок текстів з мелодіями і є тим головним підґрунтям, яке стоїть у витоків всієї європейської музичної культури.

На превеликий жаль, взаємодія тогочасних текстів та музичних форм епохи Ренесансу мало досліджений. Досліджень цього аспекту епохи Середньовіччя ще менше. Це, на нашу думку, пов'язано з технічними складнощами з якими стикається сучасний науковець. Найважча серед яких – важкий доступ, або навіть його відсутність до оригіналів та рукописів письмових джерел, місця їх розташування, розуміння тонкощів та специфіки мислення поетів та композиторів тієї епохи. Досліднику, у буквально прямому сенсі цього значенні, необхідно вжитися в усі аспекти тогочасного життя, побуту та культури. Тільки так він зможе максимально реалістичної і, тому, відповідно вірно, відродити зниклу специфіку тогочасного художнього мислення.

Завдяки певним історичним колізіям доступ до культурної спадщини середньовічної європейської культури для українських дослідників, особливо сучасних, на превеликий жаль, не був пріоритетним. Досить штучно гальмувавсь інтерес і до європейської музично-церковної спадщини. І, тільки в останні десятиліття, у зв'язку зі спрощенням відвідування європейського простору та появою інтернет технологій в українському музикознавчому просторі почали з'являтися мистецтвознавчі доробки підкріплені історичними документами.

На сьогоднішній день вивчення старовинної музики це, перш за все, аналіз взаємодії поетичних та текстових форм. На практиці це означає дослідження прийомів взаємодії музичного та поетичного текстів. Важливо і те, що з розвитком сучасних методів дослідження з'являються все нові можливості та перспективи подальших досліджень. Разом з тим, ознайомлення з накопиченим досвідом європейських дослідників дозволяє зробити певну систематизацію матеріалів, що, у

майбутньому, дозволить представити загальну теоретичну концепцію стосовно взаємодії тексту та музичного матеріалу.

На даний момент у наукових дослідженнях присутні аспекти формоутворення у різних жанрах середньовічної музики та музичних надбань епохи Ренесансу. Ці праці пов'язані з розглядом ладової побудови григоріанських хоралів, засобів поліфонічної техніки, багатоголосних мотетів та мес. Однак, найчастіше, ці аспекти розглядаються не в рамках єдиної системи, а як окремі елементи, хоча і надзвичайно важливі та самодостатні. У зв'язку з цим виникає необхідність розробки комплексного підходу стосовно вивчення текстового матеріалу, ладової структури, ритміки, багатоголосся та багато іншого. Кінцевою і головною метою, на нашу думку, має стати розуміння форми та конкретизація самих принципів, які лягли в основу взаємодії поезії та інструментального мистецтва.

Досить велика кількість засобів аналітичного узагальнення, на нашу думку, вже реалізовано при розгляді подібних питань Класичної епохи. Досить ретельно розглянуті такі важливі аспекти формоутворення як тематизм, гармонія, метрика та ритміка. Все це розглянуто з урахуванням таких, вже сформованих форм, як пісенна, рондова та, звичайно, сонатна. І, що не менш важливо, розглянуто з урахуванням історичних аспектів. Вважається, що класичні музичні форми є такими, які майже не можливо перевершити. Разом з тим, якщо розглядати Класичні форми не як кінцеву крапку, а як один з багатьох піків, під час постійного рухливого розвитку, можна побачити і «нові горизонти». І оцінювати ці «нові горизонти» необхідно виключно з позиції вже закладеного музичного еволюційного процесу.

Музичні форми усіх епох, у тому числі і Середньовіччя та Ренесансу, необхідно розглядати у взаємодії з різними аспектами. Саме при такому підході менестрельна пісня, григоріанський наспів, складний мотет заграють новими, забутими на певний час, фарбами. Прийде усвідомлення їх художньої неповторності та цінності. І, що головне – затребуваності серед широкого кола слухачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Римко Г.А. Текст-музична форма: від середньовіччя до сучасності // Müsiqi Düniasi. 2010. № 3. – С.85–93.
2. Римко Г.А. Мсасштабні рівні текст-музичної форми та проблеми термінології // Müiqi Düniasi. 2011. № 1. – С.49–54.
3. French Secular Music of the Late Fourteenth Century / Ed. by W.Apel. Cambridge, 1950.
4. Apel W. Gregorian chant. – Bloomington, 1958.
5. Chomiński J., Wiłkowska-Chomińska K. Formy muzyczne. T. 5: Wielkie formy wokalne. – Kraków, 1984.
6. Fischer K.v. Sprache und Musik im italienschen Trecento: zur Trageeiner Frührenaissance // Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. –Kassel, 1984. – Bd. 10. – S. 37–54.
7. Harran D. Text underlay // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S.Sadie and J.Tyrrell. – New York, 2001.

Сорокін П.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ОБРОБКИ ЗВУКОВИХ СИГНАЛІВ

Цілком очевидно, що на сучасному етапі розвитку технологій звукові сигнали, які створюються на концертному майданчику або в умовах студії, піддаються певній обробці, спрямованій на реалізацію технічних або творчих завдань звукорежисури. В найбільш узагальненому вигляді зведення музики можна розглядати як обробку записаного музичного виступу. Мета цієї обробки може полягати в тому, щоб зробити запис, який звучить природно та реалістично, ніби слухач був там у тому ж приміщенні, коли музиканти виконували композицію.

Для цього звукорежисер в умовах сьогодення має широкий вибір інструментів, як аналогових, так і цифрових. Ці засоби прийнято називати ефектами. Але зведення музики передбачає не лише балансування інструментів і щоб вони звучали природно або доречно для контексту. Ветеран музичної індустрії Бобб Овсінські стверджує, що «Більше ніж будучи технічно правильним, мікс має бути цікавий, як хороший фільм». Він продовжує: «Просто як фільм виглядає більшим за життя, чудовий мікс має звучати більше, ніж реальне життя.

Пристрасть і емоція повинна бути на тому рівні, щоб слухач був втягнутий і змушений слухати». Звукорежисери можуть використовувати обробку сигналу з інших причин, окрім суто технічних. Обробка сигналів може використовуватися в естетичних та творчих способах того, як зробити звук більше, пристрасніше та емоційніше.

Звукорежисеру дуже важливо знати, як працюють інструменти та як вони впливають на звук і музику; це очевидно для багатьох звукорежисерів. Разом з тим не так очевидно, який емоційний вплив ці інструменти можуть мати. Існує досить обмежена кількість досліджень і фундаментальних наукових праць, предметом яких є емоції в музичному виробництві та звукорежисурі, хоча найчастіше найбільш статистично вагомою причиною прослуховування музики називається її емоційний ефект. Частково через міждисциплінарність таких досліджень (на перетині музичного мистецтва та психології) а також невизначеність характеру тестового музичного матеріалу та процедур його визначення означені дослідження не набули системного характеру. Саме тому напрочуд актуальними є дослідження, спрямовані на визначення того, чи використовують звукорежисери обробку сигналу у процесі мікшування з метою емоційної індукції, і якщо це так, то чи техніка, яку вони використовують, справді працює.

Одним з досліджень у окресленій сфері є кваліфікаційна праця Лінн Фіджал, в межах якої було проведено два емпіричних дослідження: інтерв'ю з десятьма звукорежисерами, а також тест на аудіювання з десятьма музично непідготовленими слухачами. Мета інтерв'ю полягала у з'ясуванні, чи це звичайна практика чи ні, а також з'ясувати, що це за методи.

Найпоширеніша техніка, реверберація, використовувалася в тесті на прослуховування, щоб уточнити, чи може вона спонукати емоції у слухачів. Було виявлено, що багато звукорежисерів використовують методи мікшування саме для емоційної індукції. Важче було отримати будь-які чіткі дані про те, як саме це зробити.

Тести на прослуховування показали, що реверберація не мала більшого впливу на емоції слухачів, хоча можна виокремити кілька емоційних змін. Для підтвердження потрібні додаткові дослідження щоб зробити ці висновки, а також для подальшого вивчення окресленої проблематики.

Результати тестів на аудіювання не показують явних відмінностей між групами протягом усього тесту, виявлені закономірності нечіткі. Можливо, музичних уривків замало, щоб охопити весь спектр сприйнятих емоцій. Це робить неможливими висновки про те, які емоції найлегше виявити в музиці та як це впливає на результати. У результатах музиканти також оцінювали більшість емоцій у соло, що вважалося або ознакою того, що музиканти сприймають більше в музиці, або того, що вони не впевнені, як висловити те, що чують. Серед виявлених закономірностей необхідно звернути увагу на те, що немужиканти оцінюють різні емоції груп, які інтерпретуються як брак знань про те, як висловити музичні емоції, або невпевненість у тому, що вони чують. Поки не буде проведено більш широке дослідження емоційної складової обробки звукових сигналів інтерпретувати наявні результати доцільно так, що не потрібно робити жодних коригувань, щоб підкреслити емоційний зміст у музичному творі, щоб адаптувати його певній групі слухачів із певним музичним або немужичним фоном. Таким чином наявні емпіричні дослідження вкотре підтверджують той факт, що люди сприймають музику індивідуально. Ознаки того, що люди з різним музичним досвідом сприймають музику по-різному, все ще занадто неконкретні, щоб точно знати, як їх застосувати до конкретних музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Juslin, Patrik & Västfjäll, Daniel. (2008). Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *The Behavioral and brain sciences*. 31. 559–575.
2. Kreutz G, Ott U, Teichmann D, Osawa P, Vaitl D (2008). Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption. *Psychology of Music* 2008. 36. 101–110.
3. Lundqvist, Lars-Olov & Carlsson, Fredrik & Hilmersson, Per & Juslin, Patrik.

- (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music*. 37. 61–90.
4. Owsinsky, Bob. (1999). *The Mixing Engineer's Handbook*. CA, 220.
5. Zentner, Marcel & Grandjean, Didier & Scherer, Klaus. (2008). Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion* (Washington, D.C.). 8. 494–521.

Юрко О.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ДИДАКТИЧНІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Процес опрацювання вокальних творів в навчальній діяльності студентів повинен враховувати дидактичні принципи щодо організації, спрямування та реалізації освітнього процесу, дотримання яких забезпечує вирішення нагальних проблем вокального навчання. Зазначимо, що вокальна педагогіка має специфічні форми і методи і спирається на спеціальні педагогічні принципи з урахуванням сутнісних характеристик співацької освіти. Саме поєднання цих складових оптимізує успішність процесу розвитку вокально-технічних навичок в роботі над вокальним навчальним репертуаром.

Принцип науковості у вокальному навчанні. Цей принцип означає застосування передових наукових знань та емпіричних даних з галузі анатомії, фізіології, психології, мистецтвознавства для успішного розвитку голосового апарату студента, організації навчально-виховного процесу, розробки його змістових компонентів. Актуальні наукові відомості про процес співацького голосоутворення, професійного голосоведіння, охорону співацького голосу повинні ретельно вивчатися, осмислюватися та впроваджуватися практично. Принцип науковості також відображає спрямованість вокально-теоретичної підготовки студентів, озброєння їх відповідними знаннями, уявленнями щодо сутності вокальних процесів і явищ (співацьке дихання, атака звуку, способи

вокального звукоутворення, фразування, дикція, артикуляція тощо) з метою удосконалення вокально-виконавських умінь і навичок, для розвитку вокальної техніки і загального музичного розвитку співака.

Принцип усвідомленості навчання. Свідоме ставлення студентів до вокальної діяльності в навчанні повинно базуватись на глибокому аналізі та розумінні різних аспектів роботи голосового апарату, виявленні та розвитку усіх його технічно-виконавських можливостей. Їм важливо опанувати навичку усвідомлювати, виявляти та виправляти усі наявні вади голосу. Важливим є аналіз причин утворення негативних якостей звуку (горлового, носового призвуків, сипіння) та опанування способів їх подолання. Вирішенню цих завдань сприятиме співпраця з педагогом. Принцип усвідомленості в навчанні відображає таку організацію вокальної підготовки, за якої студенти націлені на активну, у тому числі самостійну діяльність, вирішення навчальних завдань і подолання проблем, здійснення поточного моніторингу і контролю за власним розвитком вокальних навичок, спрямованість на досягнення творчих результатів.

Принцип персоніфікації навчання. Необхідність реалізації цього принципу обумовлено розумінням неповторної унікальності вокально-виконавських здібностей та індивідуальних можливостей кожного студента, особливостями фізіологічного, анатомічного, психологічного та музичного розвитку, що потребує різноманітних методів і прийомів роботи з кожним студентом. Цей принцип враховує загальні, вікові та індивідуальні параметри особистісного розвитку студентів, враховує особливості життєвого та виконавського досвіду, інтелектуальні, емоційні, рушійні характеристики психіки, які впливають на процес вокального навчання, і спрямовує його на пошуки варіативних методів педагогічного впливу. Реалізація принципу персоніфікації навчання вимагає діалогової взаємодії суб'єктів навчального процесу для розробки та реалізації методів і прийомів вокального розвитку, постійного педагогічного спостереження і корекції

вокального розвитку співацького голосу студента. В опрацюванні вокальних навчальних творів цей принцип займає важливе місце.

Принцип інтеграції художнього і технічного компонентів. Навчання співу спрямовує роботу всього організму, голосового апарату студента у певному напрямку реалізації творчих виконавських завдань. Вокальна діяльність постійно контролюється музичним слухом, свідомістю та підсвідомими процесами психіки. З іншої сторони, виразність, емоційність та художня переконливість звучання залежать від володіння технічними прийомами співацького звукоутворення, сформованості вокально-виконавських умінь і навичок, що є об'єктом навчального процесу для формування комплексу необхідних співацьких навичок, умінь, різноманітних технік фразування, тембрального забарвлення, динамічного і драматичного розвитку. Реалізація цього принципу в навчальному процесі можлива за умови балансу між технічними завданнями і художньо-виконавськими задачами, які ставляться студенту педагогом під час роботи в класі «Постановки голосу».

Принцип методичної спрямованості. У фаховій підготовці бакалаврів музичного мистецтва вокальне навчання спрямовано не тільки на формування власних вокально-виконавських навичок, а й на опанування методики розвитку співацького голосу у учнів різного віку. Серед традиційних методів вокального навчання й виховання найпоширенішими є пояснювальний, ілюстративний, імітаційний, аналітичний, асоціативний, наочно-демонстративний та інші. В класі «Постановки голосу» студентам потрібно системно, враховуючи методичні основи вокального виховання підходити до вивчення музичного матеріалу в якості майбутнього педагога, планувати стратегію вокального виховання учня, розвивати власне музичне мислення. Останнім часом розповсюдження набули сучасні методи вокального навчання: проєктивні, інтерактивні, діалогові, методи співтворчості, емоційного стимулювання, цілісного охоплення музичного змісту, м'язового контролю та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мережко Ю. В. Формування навичок самостійної роботи майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу / Ю. В. Мережко, // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : *Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. праць. - Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. - Вип. 26. - С. 75-82.
2. Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. 2016. №53. С.100-106.
3. Ябковська С.П. Формування вокальних навичок у співаків-початківців. Луцьк: : ПВД «Твердиня», 2009. – 78 с.

Яо Демінь

*Сумський державний педагогічний
Університет імені А. С. Макаренка*

МУЗИКОЗНАВЧА ДУМКА П'ЄРА БУЛЕЗА

Друга половина ХХ століття у загальній історії музичного розвитку знаменується появою нового кола. Воно настільки об'ємне, що постійно вимагає все нових і нових засобів та методів для ґрунтовного вивчення. Надзвичайно часто, після дослідження одних аспектів музичної науки неминуче заявляються інші, які часто, породжені попередніми дослідженнями. Саме тому, для всебічного розуміння та систематизації процесів, які відбувалися у музичному мистецтві у цей період, важливо розглянути сам процес становлення цього новітнього музичного розвитку.

У цьому сенсі, майже завжди, залишається проблема зародження та становлення авангардної музичної культури. Безумовно, зародженню нової музичної течії сприяли певні досягнення у музичному композиторському мисленні та бажання по новому реалізувати власні задуми не використовуючи попередні прийоми, які поступово перетворювалися у, так би мовити, «шаблонні».

У зв'язку з цим, набуває розвитку некласичне мислення, яке призвело до розповсюдження нової музичної мови з її незвичними акордовими сполученнями, ритмом, формою і багато іншого. Все це надзвичайно збагатило та ускладнило

музичну мову композиторів ХХ століття, особливо другої половини. На додачу, композитори, використовуючи текст поета, музичними засобами часто кардинально змінювали сенс поетичних строк, інколи, на зовсім протилежний. Як приклад можна навести творчість представника української музичної культури другої половини ХХ століття В. Губаренка.

У зв'язку з цим, виникла необхідність теоретичного аналізу музичних опусів не тільки критиками та виконавцями, а і їх авторами. Яскравим прикладом можуть слугувати роботи О. Мессіана (Трактат про ритм, колір та орнітологію), К. Штокхаузена (Тексти про музику), Я. Ксенакіса (Формалізована музика»), статті Д. Лігеті, Л. Ноно, Л. Беріо, А. Пуссера.

Надзвичайно важливе місце у цьому ряду займають і музикознавчі роботи П. Бульеза. Його теоретичні роботи складається з досить великої кількості публікацій. Незважаючи на те, що це переважно невеличкі за обсягом публікації, які видавалися не залежно одна від іншої, за майже шість десятиків років вони складаються у вагомий та значущий музикознавчий доробок. Ці тексти, згодом, почали об'єднуватися у збірки де тексти розташовувалися у хронологічному порядку.

На сьогоднішній день творчість П. Булеза майже не представлена у сучасному українському музикознавчому просторі. Саме тому, на нашу думку, його творча та музично-теоретична спадщина повинна стати об'єктом ретельного дослідження та обговорення у музикознавчому просторі України.

У європейському музикознавчому просторі діяльність П. Булеза досліджували Дж. Джонсон, Б. Парсонс та ін. Більшість наявних європейських наукових праць розповідає про його власні творчі здобутки. Значно менше їх присвячено обговоренню теоретичних поглядів композитора. Разом з тим, вивчення творчої спадщини композитора неможливе без аналізу його теоретичних поглядів, які він сам намагався донести до широкого кола слухачів та музикознавців.

Часто, дослідникам творчості композитора доводилося шукати підтвердження своїх гіпотез у теоретичних доробках, але цьому, досить часто, заважає складність специфічної

термінології у контексті перекладу з мови оригіналу. Якщо врахувати, що інколи переклад статті робить особа яка не є музикознавцем, або не має ґрунтовної музичної освіти то і науково-теоретичне значення тексту, насиченого важливою професійною музичною термінологією, значно зменшується.

Беззаперечно, необхідно звернути увагу і на роботи перекладачів повоєнних років (1940-1960). Найбільш значущими серед яких є переклади Б. Скуратова, але саме завдяки вищеназваним проблемам ці переклади значно менш цінні.

У 50-х роках попереднього століття у вітчизняному музикознавчому просторі з'являються статті присвячені аналізу таких робіт П. Булеза як «Структура», «Поліфонія Х», «Майстер без молотка». Статті: «Сучасні пошуки», «Можливості», «Стравінський залишається», «Incipit», «Тенденції недавньої музики», «Іржа в кадильницях», а також «Питання спадщини».

Теоретичне значення майбутнього дослідження полягає у виявленні музикознавчих поглядів композитора, теоретичних ідей стосовно удосконалення музичної теорії та виявлення робіт композитора, які вкрай потрібні для сучасного українського музикознавчого простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Boulez, P. Musikdenken heute 1 / P. Boulez. – Mainz: Schott, 1963. – 128 S.
2. Boulez, P. Penser la musique aujourd'hui / P. Boulez. – Paris: Gonthier, 1963. – 170 p.
3. Boulez, P. Relevés d'apprenti / P. Boulez; textes réunis et établis par P. Thévenin. – Paris: Editions du Seuil, 1966. – 385 p.
4. Boulez, P. Note di apprendistato / P. Boulez; a cura di P. Thévenin; trad. Di L. B. Savarino. – Torino: Einaudi, 1968. – 335 p.
5. Boulez, P. Notes of an Apprenticeship / P. Boulez; texts coll. and pres. By P. Thévenin; transl. from the French by H. Weinstock. – New York: Knopf, 1968. – 398 p.
6. Boulez, P. Boulez on music today / P. Boulez; transl. by S. Bradshaw and R. R. Benett. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1971. – 144 p.
7. Boulez, P. Werkstatt-Texte / P. Boulez; aus dem Französischen von
8. Häusler. – Frankfurt am Main: Ullstein, 1972. – 286 S
9. Peyser, J. Boulez / J. Peyser. – New York: Schirmer Books, 1976. – 303 p.

РОЗДІЛ 6

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У КОНТЕКСТІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Будянський Д.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ВДОСКОНАЛЕННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальним та перспективним напрямком науково-практичних пошуків був і залишається розвиток творчих здібностей сучасного педагога (вихователя, вчителя, викладача вищої школи), і, зокрема, такої професійно-необхідної якості як риторична культура [2].

На наш погляд, риторична культура педагога – це комплекс інтелектуальних, морально-естетичних, емоційно-чуттєвих та артистично-виконавських якостей, які виражаються у формі оригінального продукту мисленнєво-мовленнєвої творчості [1]. Ця інтегративна якість виражається в умінні яскраво, артистично, оригінально висловлювати власні почуття і думки, обирати найдоцільніші методи комунікативної взаємодії з учнями або студентами, тим самим досягати більш високих результатів у навчально-виховному процесі [4].

Риторика володіє дієвим інструментарієм розвитку ораторських, професійно-необхідних якостей педагога, зокрема риторичної культури і таких її складових як культура мовлення, володіння прийомами привернення та утримання уваги аудиторії тощо [4]. Проте, в цій дисципліні недостатня

увага приділена формуванню артистизму оратора, який аргументовано можна вважати важливим елементом риторичної культури. У зв'язку з цим виникає потреба запозичення дієвих засобів вдосконалення артистичних якостей особистості з інших мистецьких галузей.

Значним арсеналом методів, засобів, прийомів розкриття творчої особистості володіє *театральне мистецтво* [5].

Теоретико-методичною основою процесу формування артистизму як складової риторичної культури викладача-оратора, на наш погляд, є система визначного реформатора театрального мистецтва, актора, режисера, дослідника театральної творчості К. Станіславського (1863-1938).

Система складається з двох основних частин:

1. Внутрішня й зовнішня робота актора над собою (розвиток психотехніки, яка дозволяє артисту викликати у себе творче самопочуття, приготування тілесного апарату до втілення ролі і точної передачі її внутрішнього життя);
2. Внутрішня й зовнішня робота над роллю (вивчення сутності драматичного твору, сюжетних колізій, визначення конфліктів та «надзавдання» тощо) [3].

Ми вважаємо, що обидві частини системи з деякими корективами відповідають методиці формування артистичних якостей педагога-оратора. Розвиток зовнішньої техніки педагога полягає у приготуванні тілесного апарату до педагогічної діяльності. Що ж стосується внутрішньої роботи, то педагогу, як і актору, необхідно володіти психічною технікою, уміти в потрібний момент викликати творче самопочуття.

У практиці сучасної театральної педагогіки використовують три види тренінгів: самоспостереження, настройка, акторська зарядка. В процесі самоспостереження актор контролює власні дії під час репетиції або вистави.

Другий вид тренінгу – «настройка» проводиться перед початком репетиції чи вистави. Цей тренінг необхідний для налаштування психофізичного апарату актора. Така ж настройка потрібна педагогу перед кожним заняттям. Вправи

на розвиток уваги, уяви, емоційної пам'яті сприяють створенню творчого, продуктивного самопочуття.

Третій вид тренінгу – «акторська зарядка» – це систематична діяльність, спрямована на вдосконалення артистичних умінь і навичок.

Педагог, як і актор, повинен мати розвинену увагу, уяву, фантазію, треноване тіло, поставлений голос. Вдосконалення цих складових риторичної культури здійснюється за допомогою вправ, які виконуються у певній послідовності (від простих до складних) як етапи роботи по оволодінню акторської технікою [5].

Таким чином, театральне мистецтво (театральна педагогіка, аматорський театр, система К. Станіславського) володіє дієвим інструментарієм розвитку риторичної культури сучасного педагога, зокрема, таких її складових як артистизм, культура вербальних та невербальних засобів комунікації, емоційна гнучкість, органічність тощо.

Тому, на наш погляд, перспективним напрямком науково-емпіричних досліджень є інтеграція здобутків театального мистецтва в систему розвитку риторичної культури педагога.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будянський Д. В. Суть і структура риторичної культури викладача вищого навчального закладу. *Теорія та методика навчання та виховання* : зб. наук. пр. Х. : ХНАДУ, 2016. Вип. 39. С. 12-22.
2. Голуб Н. Б. Риторика у вищій школі : [монографія]. Черкаси : Брама-Україна, 2008. 400 с.
3. Єлісовенко Ю. П. Ораторське мистецтво та театральна культура педагога як ознаки його професійної зрілості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: Випуск VI: зб. наук. праць. Ч. II. К., 2001. С. 197-204.
4. Залюбівська О. Б. Про впровадження риторики в сучасну українську освіту. *Вісник Вінницького політехнічного університету*: зб. наук. пр. 2001. №3. С. 106-111.
5. Переухенко Г. І. Використання методів театальної педагогіки в процесі оволодіння основами педагогічної майстерності. *Наукові записки*. Випуск 32. Частина II. 2001. С. 126-130.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: УПРАВЛІНСЬКИЙ АСПЕКТ

Нині базовою функцією вищої освіти ХХІ ст. є підготовка сучасної людини до самореалізації в реаліях функціонування полікультурного й поліетнічного соціуму.

З огляду на це, модернізаційно-модифікаційні процеси посилення культурологічної компоненти професійної підготовки майбутніх педагогів загалом і викладачів мистецьких дисциплін зокрема мають бути спрямовані на генерацію нового покоління фахівців, здатних самостійно визначати шляхи самовдосконалення загальнокультурного рівня, засвоювати традиції національної, європейської й світової культур, уміти орієнтуватися в складному полікультурному просторі [1].

У зв'язку із цим завдання педагогіки полягає в долученні майбутніх фахівців до культурної спадщини й у залученні їх до культурного середовища, а головна ідея освіти з позицій культуротворчості – це збереження, відродження, розвиток культури через виховання людини культури як активного суб'єкта самої культури.

Значно розширює культурологічний аспект поняття «компетентність», інтегруючи до його змісту спектр соціально-комунікативних умінь, що ґрунтуються на знаннях, досвіді, цінностях, отриманих у процесі професійної підготовки (Дж. Куллахан, Г. Халаш) [2], зокрема, шляхом актуалізації понять «уміння» (competencies), «навички» (skills), «компетентність» (competence) [3].

Слід зазначити, що підсилення культурологічного потенціалу професійної підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін – це розгортання освітнього процесу в напрямі розвитку особистості педагога крізь призму культури та має відбуватися в культуровідповідному середовищі, що є систе-

мою взаємопов'язаних і взаємозумовлених функціональних структурних елементів.

Згідно з культурологічним підходом зміст освіти – це адаптований соціальний досвід людства, тотожний людській культурі взагалі. У професійній підготовці майбутніх викладачів мистецьких дисциплін «культурологічний підхід» розуміємо як спрямованість освітнього процесу на реалізацію провідних положень культурології, осмислення яких спонукає особистість усвідомлювати взаємозв'язок особистісного, фахово-предметного, загально-професійного, соціального, музично-комунікативного, музично-методичного, управлінського, організаційного, методологічного, психолого-педагогічного, культурологічного тощо [4; 5].

Професійна підготовка майбутніх викладачів мистецьких дисциплін з оперттям на реалізацію культурологічного підходу має відбуватись в інтеграції з професіографічним підходом, що дозволить здійснювати управління освітнім процесом, орієнтуючись на формування таких характеристик здобувачів: *професійна спрямованість культурологічних знань* (відзначається здатністю синтезувати інформацію різного культурологічного характеру й на цій основі створювати нові знання); *професіоналізм культурологічної комунікації* (здатність використовувати системні культурологічні знання в комунікації із суб'єктами педагогічної взаємодії); *професійне культурологічне самовдосконалення* (свідомий, неперервний, цілеспрямований процес культурологічної діяльності, спрямований на розвиток особистості згідно з вимогами професії) [6].

Своєю чергою, ефективне формування професійної компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін на засадах культурологічного підходу передбачає реалізацію системи умов які є важливим функціональним сегментом культурологічно орієнтованого середовища.

Структурними компонентами створення, функціонування та управління культурологічно орієтованим середовищем є такі: *суб'єктний* (суб'єкти освітнього процесу й комунікація між ними); *аксіологічно-змістовий* (цінності, традиції, особистісна й

професійна культура, освітньо-професійні програми, завдання й програми навчальних практик, позанавчальна (соціальні, волонтерські, культурно-просвітницькі, мистецькі проекти) й науково-дослідницька діяльність, зміст самостійної роботи; *нормативно-регулятивний* (нормативні документи навчального закладу і структурного підрозділу (інституту, факультету, кафедри), які регламентують освітню діяльність загалом і комунікацію суб'єктів педагогічної взаємодії культурологічного спрямування (накази положення, плани діяльності, розпорядження тощо) зокрема; *управлінсько-діяльнісний* (форми, методи, технології, засоби, стилі взаємодії суб'єктів освітнього процесу, організаційні механізми тощо); *інфраструктурний* (інформаційно-технічна база, аудиторний фонд, матеріально-навчальний інструментарій, бібліотечний ресурс, побутові умови, естетичне облаштування приміщень тощо).

Безпосередньо, управління всіма процесами функціонування культурологічно орієнтованого середовища охоплює різні аспекти, спрямовані на аналіз, планування, організацію та контроль за розвитком культурологічних здатностей в здобувачів вищої освіти.

У зв'язку із цим створення та функціонування культурологічно орієнтованого освітнього середовища в межах формування професійної компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін передбачає управління динамічно-відкритим освітнім процесом інноваційного характеру, який розвивається відповідно до суспільних запитів на підготовку культурологічно компетентних фахівців, характеризується єдністю і цілісністю, поєднує колективний та індивідуальний культурологічний досвід суб'єктів педагогічної взаємодії й забезпечує цілеспрямоване формування культурологічних здатностей майбутніх фахівців.

Отже, функціонування такого середовища є педагогічно керованим процесом забезпечення комплексу умов для засвоєння студентами культурологічно-комунікативних стратегій і тактик мистецько-педагогічної взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гречаник Н. І. Філософський аспект культурологічної компетентності особистості. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2019. Вип. 10 (94). С. 117–130
2. Halash H. Individual competencies and the demand of the society. *Materials CE. CDCC. Strasbourg, CDCC, 1996. 426 p.*
3. Життєва компетентність особистості: від теорії до практики: наук.-метод. посіб. / ред. І. Г. Єрмакова. Запоріжжя: Центріон, 2005. 640 с.
4. Л. Беземчук. Структура підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва до професійної діяльності в умовах ВНЗ // *Молодь і ринок*. 2014. №10 http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mir_2014_10_15
5. Л. Соляр. Компетентнісний підхід до проблеми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва // *Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2016. №1 (52) http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nvmdup_2016_1_25
6. Вітвицька С. С. Професіографічний підхід у підготовці майбутніх магістрів освіти в контексті інформаційно-комунікаційних технологій. *Теорія і практика професійної майстерності в умовах цілежиттєвого навчання: монографія / за ред. О. А. Дубасенюк*. Житомир: Вид-во Рута, 2016. С. 192–222. 36, с. 17–25.

Коренєва Н.Г.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

СТИЛІ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МОЛОДІ

В безкінечному потоці музичної інформації важливим залишається зберегти духовність, сформувані естетичний смак у молоді. Тому дослідження впливу сучасних стилів вокального мистецтва на розвиток естетичного смаку молоді є актуальним.

Естетичний смак молоді людини формується ще з раннього віку. На нього впливають оточення, з яким спілкується людина, матеріальне становище та індивідуальні особливості особистості.

Дослідженням естетичного смаку як вияву розвиненої естетичної культури займались Л. Вишняков, Н. Волошина, Д. Джола, І. Зязюн, М. Каган, А. Комарова, Н. Овсяннікова, Г. Падалка, О. Семашко, В. Толстих, Л. Хлебнікова і багато інших.

Нині на молодь спрямований величезний потік різної за якістю естетичної інформації, тому все це вимагає диференціації, відділення непотрібного і поганого від корисного і прекрасного. Доречно навести думку Ф. Шиллера: «З розвиненим смаком, як правило, поєднуються ясність розуму, сприйнятливість почуттів, вільнодумство і навіть достойна поведінка, а з нерозвиненим смаком, як правило, пов'язане протилежне».

Серед стилів музики дослідники визначають: класичну, етнічну (фольклор), естрадну (легку), джаз. Для нашого дослідження найбільш цікавою є естрадна музика, адже вона на сьогодні найбільш масова, популярна і містить найбільшу кількість стильових розгалужень, напрямків синтезу з іншими стилями.

Сучасні стилі виконавства не обмежуються ніякими рамками, як класика, фольклор чи джаз. Це породжує ще більшу кількість виконавських стилів.

Сучасна вокальна естетика не завжди позначена якісним рівнем. З доступом до мережі сьогодні майже кожен може прославитись, набрати коло шанувальників і жити їх своїм творчим продуктом. Але не завжди цей продукт якісний.

Тенденції розвитку сучасної молоді говорять про те, що вони, в своїй більшості, піддаються впливу масового споживацтва. У розвитку стильових течій важливу роль відіграють суспільно – історичні передумови, що сприяють виробленню певних естетичних ідеалів. Довгий час, з появою естрадного мистецтва, молодь споживала в більшості зарубіжну, а потім радянську музику. Це призвело до появи різних субкультур, популярних за кордоном, які формували естетичний смак молоді, її поведінку, манеру спілкування.

Експансія західної музики в нашій країні привело до того, що на тому етапі національні і духовні ідеали були

розмитими, молодь цікавило щось нове, те що було заборонено і недоступно.

Розважальність, як основний меседж поп – музики призвів як до позитивних так і до негативних впливів. З позитивних можна відзначити психологічне розвантаження людини від сприймання такої музики. Танцювальні ритми також стимулюють до активності, енергійності, власної творчості, натхнення. До негативного впливу можна віднести зниження рівня естетичного смаку, перетворення на масового споживача.

Еталоном вокального виконавства і естетичних ідеалів завжди була класика. Але сьогодні цей пласт музичної культури належить досить вузькому колу слухачів. Тому розвиток деяких рок – напрямів таких як симфо-рок, рок-опера привертають увагу молоді, яка раніше не цікавилась класикою. Такий синтез основних стилів має позитивний вплив на розвиток естетичного смаку молодого покоління.

Останнім часом сучасне музичне мистецтво намагається, і досить успішно, відстоювати втрачені культурні позиції. Активно пропагується сучасна українська масова музична культура, що дещо адаптована до світових течій. Якщо раніше ринком збуту вітчизняного музичного продукту була Росія, то сьогодні відбувається переорієнтація на зарубіжного споживача.

Розірвання зв'язків з російським культурним простором, збільшення квот саме на українську музику, привело до появи достатньо якісного музичного українського продукту. В умовах воєнного стану свідомість українців змінюється у бік національного, етнічного, зростає роль саме української пісні патріотичного характеру. Звернення сучасних популярних виконавців до фольклорних основ нації породжує нові стилі і напрями, що несуть в собі естетичну цінність, адже національні ідеї, що відображаються в музиці мають лише позитивний ефект. Популярні артисти своєю творчістю допомагають молоді пережити важкі часи, підіймають дух нації, дозволяють на якийсь час відволіктися, набратися сил. Разом з тим, наш суто національний музичний продукт починає цікавити молодь не

лише нашої країни, а й зарубіжних завдяки концертній і волонтерській діяльності наших естрадних виконавців.

Сучасна естрадна музика має величезний вплив на формування естетичних смаків молоді, що розвивається під впливом безлічі різних стилєвих напрямків. Тому головне завдання сучасного мистецтва зробити свій продукт якісним, духовно багатим, щоб стимулювати розвиток естетичного смаку та власну творчу діяльність молодого покоління.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мозговий М.П. Історичні форми функціонування естрадної пісні у контексті масової музичної культури. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2009. Вип. 39. С. 24–28.
2. Сапожник О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2001. 20 с.
3. Goban-Klas T. Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewiziji i Internetu. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2006. 336 s.

Пань Кехань

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

PRINCIPLES OF ARTISTIC ABILITIES FORMATION

The formation of artistic abilities is influenced by a combination of innate talent, acquired skills, and personal development. Today, it is impossible to speak of a canonical universal approach to the formation of artistic abilities. However, certain principles can contribute to their development and improvement.

We have identified the key principles that should be taken into account when developing artistic abilities:

1. Interest. Genuine interest and thirst for art are important motivators for the development of artistic abilities. Artists often succeed in areas to which they have a deep personal connection and enthusiasm.
2. Practice and dedication. Regular practice is crucial for honing artistic abilities. Consistent effort, discipline, and a willingness to experiment and learn from mistakes are essential for improvement. The concept of conscious practice can be

particularly effective, as it involves targeted training that involves focus and determination.

3. Observation and perception. Developing strong observation skills is fundamental to artistic ability. It is important to observe the environment closely, paying attention to details, shapes, colors, and textures. Developing the ability to perceive and interpret the world is vital to artistic expression.
4. Creative thinking. It is important to have a unique vision of the world and the ability to think creatively. Encouraging imagination, thinking outside the box, and exploring unconventional ideas can foster artistic growth. Curiosity and a sense of wonder can lead to innovative artistic expression.
5. Technical skills. Acquiring technical skills and knowledge in various artistic mediums is essential for effective communication. Learning about different techniques, tools and materials, as well as practicing different styles, can broaden an artist's skill set and provide a solid foundation for self-expression.
6. Continuous learning. Artists never stop learning. They seek inspiration from other artists, historical art movements, and diverse cultures. Active participation in workshops, courses, art criticism and exhibitions helps to grow and develop artistic abilities.
7. Authenticity and individuality. It is important to encourage artists to find their unique voice and artistic identity. Promoting self-expression and allowing artists to explore their personal vision fosters originality and authenticity.
8. Emotional connection. Art has the power to evoke emotions and touch the hearts of others. Artists who can effectively convey emotions through their work can create a lasting impact. Developing empathy and connection to one's own emotions and those of others can help improve artistic ability [1;2].

The principles we propose are not fixed rules, but rather guidelines that can vary depending on individual preferences and artistic disciplines.

ЛИТЕРАТУРА

1. Berg G. The Visual Arts and The Artistic Abilities. *Psychology and the Arts*, 2022. С. 55 – 64.

2. Fein E. The Exceptional Brain: The Artistic Abilities of Talent and Special Abilities. New York: Guilford, 2021. 126 с.

Остапенко С.А.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Вокальне мистецтво є невід'ємною складовою естрадного жанру, який набуває все більшої популярності серед підростаючого покоління. Естрадно-вокальні навички відіграють важливу роль у діяльності майбутніх виконавців. Вони включають ряд важливих аспектів, які пов'язані з показом музичних номерів.

В цілому, сучасний розвиток естрадно-вокального мистецтва включає широкий доступ до технологій навчання та самовираження завдяки соціальним мережам. Все це створює можливості для творчих експериментів та демонстрації власної індивідуальності. Разом з тим, важливо зберігати баланс між технологічним прогресом та збереженням справжньої вокальної майстерності та виразності щоб створювати музику, яка не лише зворушує, а й надихає слухача.

Мистецькі школи є першоосновою у формуванні професійних музичних компетентностей. Основним завданням таких закладів є оволодіння учнями вокальної техніки, розвиток правильного дихання, інтонації, артикуляції, тощо. Це може відбуватися шляхом розширення комунікативних навичок через спілкування з викладачами, професійними виконавцями та, навіть іншими, більш дорослими учнями.

Ефективне дихання – основа вокалу, у тому числі і естрадного. Вміння правильно контролювати дихання дозволяє виконавцю мати стійкий потік повітря для стабільного та довготривалого виконання нот, а чітка артикуляція слів допомагає передати текст пісні аудиторії.

Учні початкових мистецьких закладів мають навчитися і мистецтву імпровізаційного мислення та виразності у

виконавстві музики. Надзвичайно важливо створити і сприятливу атмосферу для розвитку творчого потенціалу підростаючих артистів.

Також варто зауважити, що успішне формування естрадних навичок вимагає індивідуального підходу. Такий підхід допомагає максимально розкрити потенціал учня. Похвала, заохочення та підтримка спонукають учнів до активної творчої діяльності і саморозвитку.

В цілому, естрадний вокал розвиває в учнів впевненість у собі та творчий потенціал. Організація уроків естрадно-вокального мистецтва має включати як практичні заняття так і теоретичні аспекти. Під час проведення занять репертуар має обов'язково відповідати віковому діапазону, вокальним можливостям дитини та її інтересам. До репертуару бажано включати різні жанри та стилі музики. Це допоможе розширити музичні горизонти та визначитися із стилем який до вподоби.

Регулярні вправи на розслаблення, зміцнення голосових м'язів є важливою частиною музичних тренувань. Розуміння основних принципів музичної будови допоможе учням краще розкрити сутність композицій та виконати їх з більшою виразністю.

Те, як швидко учні зможуть оволодіти естрадно-вокальним мистецтвом залежить, у тому числі і від особистості самого викладача. Він, у свою чергу, має прагнути до постійного самовдосконалення, брати участь у різних музичних заходах та мати уявлення щодо останніх новітніх тенденцій та методики викладання.

Використання мультимедійних та комп'ютерних музичних програм дозволяє експериментувати зі звуком, а також записувати своє виконання. Обладнані музичні студії, пристрої звукозапису, професійне звукове та світлове обладнання забезпечує успішні умови для навчання.

Успішний образ майбутнього музичного виконавця відображається у вмінні презентувати себе під час виступу на сцені, включаючи виразність рухів, контакт з аудиторією та

використання сценічного простору. Загалом, сформованість естрадно-вокальних навичок в учнів початкових мистецьких закладів потребує всебічного підходу, включаючи доступ до сучасних технологій.

Отже, у сфері сучасної музики естрадно-вокальна сцена посідає досить вагоме місце.

ЛІТЕРАТУРА

1. Перенчук Т. Підходи до формування вокальних навичок у юних вокалістів. Нова педагогічна думка. 2014. № 3. С. 143-146
2. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка. К., 2007. 144 с.
3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: Навч.-метод. посібник. 2-е вид., доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 210 с.

Островський С.С.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ІДЕЇ СПЕКТРАЛІЗМУ І ТВОРЧІСТЬ ДЖАЧІНТО ШЕЛСІ

Традиційно вважається, що засновником напрямку сонористики був австрійський композитор угорського походження Дьордь Лігеті (1923-2006), а першими творами, в яких начепо почала формуватися сонористична тканина, були його «Apparitions» (1958-1959) та «Атмосфери» для оркестру (1961), а також «Avanture» для 3 голосів та 7 інструментів (1962). Проте, можна сказати, що це не зовсім переконлива теза. Незважаючи на те, що музика Лігеті є абсолютним проявом сонористичного напрямку, існують певні аспекти, які залишаються нерозглянутими, що потребує подальших досліджень. І до того ж, враховуючи неповноту інформації що до феномену «сонористична композиція», потрібно ставитися до цього твердження з певною обережністю.

У цьому зв'язку особливий інтерес представляє пізня творчість Дж.Шелсі. Певною мірою перехідними, в яких намітився новий шлях, були створені ним композиції 1950-х років, в яких Шелсі приділяє багато уваги окремому звуку, концентруючись на довготривалому його звучанні та змінах його відтінків. В подальшому це стало основною ідеєю Шелсі,

його творчим кредо, а саме: заглиблення в єдиний звук та його властивості. Ця «медитація на єдиний звук», тобто довготривала концентрація на одному звуці, його «розширення» за допомогою варіативних змін в динаміці, тембрових характеристиках, інтенсивності вібрато, артикуляційних змін, розхитування висоти звуку чверть-тоновими пониженнями та підвищеннями – саме це «роздування» звуку, прагнення виявити його багатомірність, динаміку внутрішнього життя, стало уособленням зрілого, дещо «гіпнотичного» стилю Дж. Шелсі.

У 1940-ві роки Шелсі пережив певну творчу кризу. Він вже не міг працювати в атональній серійній та додекафонній техніці, якими захоплювався в попередні роки, та в якій створив чимало творів. Навіть захоплення пізньою творчістю О. Скрябіна, в чому композитор намагався знайти певний компроміс між структуралізмом та опорою на тональність не стало для нього виходом. Це спричинило початок власної глибокої психологічної кризи та депресії, що навіть вимагало тривалого лікування у психіатричній клініці. Перебуваючи в клініці Шелсі винайшов деяку власну терапію: він годинами сидів за не ідеально настроєним фортепіано і багаторазово натискати на одну й ту саму клавішу «ля-бемоль», вслухаючись в обертоновий спектр звуку, в різні зміни тону, в рух обертонів у середині статичного звуку, в ті биття, що виникали від різниці коливань цих струн.

Іншим вирішальним фактором зміни стилю стали подорожі композитора до Сходу, де, крім духовних практик та філософії буддизму, Шелсі також знайомиться з музикою тибетських монахів. Дуже важливим фактом у цих обставинах є те, що Дж. Шелсі досліджує природу звучання таких інструментів як тибетські труби, тибетські чаши та гонг – інструменти, в тембрі яких переважає саме обертонове звучання. Він досліджує складний спектр гонгу, «внутрішнє життя» його обертонів та на диво гармонічне та природне поєднання обертонів та негармонічних призвуків в звучанні інструменту, зумовлене досконалим математичним співвідношенням природної акустичної моделі звучання гонгу.

Гіпотетично можна припустити, що Дж. Шелсі сприймав звучання обертонів цих інструментів як досконалу природну гармонію, намагаючись вивчити це явище, з одного боку, та відтворити це звучання академічними інструментами, - з іншого боку. Також він вивчає специфічність чверть-тонових інтонацій у звучанні тибетських труб та інших духових інструментів, розширюючи власні межі слухового поля, що до того було обмежене темперованою системою. Композитор відкриває для себе зовсім нову якість звуку – його багатовимірний спектр, який до того майже не помічався в західноєвропейській музиці.

Отже, Дж. Шелсі вирішує проблему звуку в контексті східної філософії. Східна філософська модель звуку – це розуміння звуку через нескінченне вслухання і розпізнавання його найтонших відтінків під час сприйняття. Таке ставлення до звуку характеризується зосередженістю на інформативності тембру, високим рівнем чуттєвого сприйняття акустичної обертової форми його існування в матеріальному бутті.

На противагу цьому, західноєвропейське проблемне поле досліджень музичного звуку – це абстрагування від вивчення «аури» звуку як такого і зосередженість на його смислових взаємозв'язках, інтервальних відносинах, комбінаціях окремих звуків, зосередженість на лінійному розвитку, варіативному розвитку теми як філософському розвитку ідеї. У східній філософії кожний окремий звук це окремий Всесвіт, буття, акт творіння – тобто звук як *самоціль*, у західному сприйнятті – ставлення до звуку як до *засобу*, до конструктивного елемента. З цієї фізичної семантики проростає перше зерно сонористики, нової музичної естетики та техніки, що зароджуються в пізньому стилі Шелсі.

Тому обертоновий ряд, як фізична складова звуку, звичайно опиняється в центрі уваги композитора. У своєму оркестровому творі «Чотири оркестрові п'єси на одній ноті» (1959), який можна вважати початковим твором нового сонористичного мислення Джачінто Шелсі, як і сонористичного напрямку в цілому, автор зменшив висотну складову

настільки радикально, що відчуваються навіть малопомітні елементи звучання, такі як гармоніки і биття. Твір представляє собою оркестровий цикл з чотирьох частин, в кожній з яких звучить лише одна нота (перша частина – нота «фа», друга – «си», третя – «ля-бемоль», четверта – «ля-бекар»). Процес перетворення абстрактної ноти в живий динамічний звук включає мікрохроматичні «модуляції», які стали основою драматургії розвитку одного звуку і породили нове явище в музиці, як «мелодія всередині одного звуку». Ці мікрохроматичні інтонації становлять у Дж.Шелсі основне інтонаційне зерно всього симфонічного циклу.

Інша концепція «Чотирьох п'єс» співзвучна шонбергівській ідеї тембрової мелодії («Klangfarbenmelodie»), де другим чинником розвитку по суті є тембр. Одна єдина нота тембрально «розфарбовується» і передається від одного тембру до іншого за допомогою динаміки. Дж.Шелсі таким чином здійснює «темброву модуляцію», яка стає основою в подальших сонористичних пошуках композиторів. Іншими чинниками розвитку виступають динаміка, артикуляція та ритмічна складова. Завдяки цьому на основі «Klangfarbenmelodie» Дж.Шелсі вдалося створити цикл з кількох контрастних частин, не позбавлений симфонічного розмаху. Таким чином, «Чотири п'єси» ознаменували собою народження «нового» Шелсі.

Центральну, найвагомішу частину з того, що композитор створив надалі, становлять відносно великі партитури для оркестру: «Hurqualia» (1960), «Aiôn» (1961), «Chukrum» (1963), «Hymnos» (1963), «Uaxuctum» (1966), «Konx-Om-Pax» (1969) та «Pfhat» (1974). Всі вони (як і багато інших творів для менших складів) так чи інакше спираються на прийом тривалої розробки одного звуку з мікрохроматичними коливаннями висоти.

Багато з творів Дж. Шелсі починаються з основного звуку і подальшого розгортання перших обертонів - частіше перших 3-х та 4-х обертонів, (якщо не враховувати основний звук 1-м обертоном), які утворюють інтервали октави та квінти, та

утворюють мажорний тризвук. Далі в процесі розвитку з'являються більш високі обертони, які Шелсі подає з їх власною «природною» нетемперованою частотою (ті обертони, які суттєво відрізняються від темперованої частоти). Також намагання композитора використовувати чверть-тонові інтонації дають підстави стверджувати, що Шелсі також працював з тим спектром обертонового ряду (особливо в розробці матеріалу п'єси), який починається з 16-ї гармоніки. Саме ті обертони, які знаходяться в спектрі звуку після 16-го обертону – це той діапазон спектру звуку, де саме і знаходяться інтервали менше півтону. І хоча спектральний аналіз звуку ще не був відомий композитору, можна припустити, що до цього відрізка спектру звуку Дж. Шелсі прийшов інтуїтивно.

Саме цей зрілий стиль Дж. Шелсі дав початок французькому спектралізму. В 1970 - 1980-х роках розвивається напрямок «спектральної музики», що був представлений у пошуках французьких композиторів Жерара Грізе, Трістана Мюрая та Юга Дюфура. Композитори-спектралісти звертаються до відкриттів Дж. Шелсі, спілкуються з ним особисто, та починають розвивати та продовжувати закладені їм ідеї що до розглядання фізичних властивостей звуку та будові цілого твору з одного звуку, враховуючи всі акустичні параметри цього звуку. Спектралісти під час створення своїх композицій спиралися на аналіз звукового спектру, чому сприяв технічний прогрес: з появою комп'ютерної техніки з'явилась можливість побачити звук «з середини», що значно спростило роботу композитора зі спектром звуку у своєму передкомпозиційному процесі. Суть спектральної техніки композиції в тому, що *природно-акустичні закономірності звуку в подальшому стають основою музичної мови, форми та композиційних методів майбутнього твору.*

Цікаво, що самі ж композитори-спектралісти вважали Дж. Шелсі першим спектралістом та своїм попередником. Відкриття Джачінто Шелсі значно вплинули як на творчість французьких спектралістів, так і цілої плеяди сучасних композиторів нової музики кінця XX - початку XXI століття.

Тому, можна с впевненістю стверджувати, що Джачінто Шелсі є як засновником як сонористичного напрямку, так і спектральної композиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Anderson J. A. Spectral music. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Oxford University Press, 2001. V. 23.
2. Fineberg G. Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. *Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19, Part 2. P. 81–113.
4. Grisey G. Structuration des timbres dans la musique instrumentale // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J. -B. Barriere. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur, 1991. P. 352–385.
5. Hugues Dufourt, Musica, Potere, Scrittura, Traduzione dal francese di Ettore Napoli, Milan, Casa Ricordi, Coll. Le Sfere, 1997, 387 p.

РОЗДІЛ 7

НОВІ ВИМІРИ РОЗВИТКУ ЕСТРАДОЗНАВСТВА

Горошевська А.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

УКРАЇНСЬКІ ВІЙСЬКОВО-ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ У РЕПЕРТУАРНІЙ ПОЛІТИЦІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Актуальність проблеми морально-патріотичного виховання у сучасному українському суспільстві все зростає. При всьому різноманітті завдань, що стоять перед сучасною освітою, насамперед, над вирішенням цього непростого питання мають замислюватись педагогічні працівники, яким доводиться постійно стикатися з дилемою освітніх та виховних завдань. Однією з найбільш чутливих для комплексного розв'язання цих завдань є сфера мистецтва, у якій можливе втілення морального ідеалу, у образах, метафорах, сюжетах.

В даний час мистецька педагогіка постає перед необхідністю самостійно формувати виховний компонент освітнього процесу, оскільки сучасне суспільство потребує розробки певних тем, в основі яких лежить виховна ідея формування моральних ідеалів засобами мистецтва, історичне минуле нашої країни, зокрема історична та культурна спадщина військово-патріотичної пісні містить найбагатші можливості для вирішення цього завдання, що особливо актуалізується в цей непростий час в історії нашої країни.

Різні аспекти проблем розвитку та особливостей українських військово-патріотичних пісень висвітлено у наукових працях таких дослідників, як: Р. Кирчів, О. Кузьменко,

А. Іваницький, М. Вовк, Л. Єфремова, В. Чабаненко, П. Шимків, В. Шусть, Л. Нестеренко та інші. Разом з тим питання формування репертуару сучасного естрадного співака з включенням до нього українських військово-патріотичних пісень не отримало наразі достатньої уваги дослідників.

На перший погляд поняття «музика» та «війна» здаються мало сумісними. Але це лише на перший погляд, а якщо звернутися до нашої історії, то взаємовплив цих понять відразу ж вийде на перший план. У піснях постають питання про те, що таке війна, що вона несе людям та як можна протистояти цьому. А протистояти необхідно, оскільки для людей, призначених для життя, для творення, для любові, перебувати в просторі смерті неможливо. Обов'язково потрібен вихід на свободу. Таким ментальним виходом у прикордонних станах і стала військово-патріотична пісня.

Багатовіковий батальний досвід дозволяє стверджувати, що музика здатна підняти бойовий дух, надихнути на подвиги, змусити подолати межі особистого простору. У багатьох психологічних дослідженнях вже давно обґрунтоване твердження про те, що саме музика в порівнянні з іншими видами мистецтва має найсильніший вплив на людину в складних обставинах.

Впродовж багатьох століть наш народ боровся за незалежність. Цією звитяжною боротьбою були народжені пісні мужності та патріотизму, серед яких особливе місце посідали пісні запорізьких козаків. Їх славу та звитягу перейняли українські січові стрільці. У боротьбі за волю України було створено військово-патріотичні стрілецькі пісні: «Гей, там на горі Січ іде», «Ми йдемо в бій», «Як стрільці йшли з України», «Ой у лузі червона калина» та інші.

Навіть поверховий аналіз текстів військово-патріотичних пісень дозволяє зробити висновок про те, що на кожному етапі війни народжувалися нові пісні, що відповідають реальній ситуації на фронті. Окремим вектором досліджень військово-патріотичних пісень є вивчення того, як трансформується стилістика, настрої, пафос у цих текстах. Вивчаючи їх, можна

скласти музичну (пісенну) хронологію військових подій, простежити, як змінюється їх характер.

В умовах сьогодення активно відбувається процес творення українських військово-патріотичних пісень. Серед пісень, створених протягом останнього десятиліття: «Повертайся живим» (музика – Леся Тельнюк, слова – Ірина Цілик); «Згадай, Україно» (музика – Олег Шак, слова – Петро Мага); «Дзвони Софії» (музика – Павло Дворський, слова – Григорій Булах); «Ніхто, крім нас» (музика – Дмитро Антонюк, слова – Петро Мага); «Біля тополі» (музика – Петро Солодуха, Павло Солодуха, слова – Петро Солодуха); «Воля» (музика – Мартін Небо, слова – Станіслав Паплінський); «Білі ангели» (музика – Олександр Шевченко, слова – Олександр Шевченко, Наталка Самсонова) та багато інших.

Ці великі пісні продовжують об'єднувати людей, вони давали їм надію на повернення додому, ніби простягаючи невидиму нитку, що пов'язує страшну військову реальність із теплим, живим, рідним будинком. Такі пісні були потрібні як у цивільній, так і у військовій сфері, що обумовлює особливу актуальність інтеграції у репертуар сучасного естрадного співака українських військово-патріотичних пісень як створених у далекому минулому, так і сучасних. Українські військово-патріотичні пісні залишаються елементом національної свідомості, віддзеркалюючи події вітчизняної історії, ментальність українців. Значною мірою військово-патріотичні пісні були інструментом творення цієї свідомості, бо зберігали історичну пам'ять народу, поширювали спільний погляд на певні історичні події в усіх регіонах їх побутування. Переробки та зміни пісень висвітлюють ряд тенденцій, що відбувались в історії народу, зміну його цінностей тощо. Поширення військово-патріотичних пісень у цивільній і військовій сфері життя на сучасному етапі підтверджує їх значення як елементу національної ідентичності та носія особливостей українського народу, який зі зброєю в руках здобуває незалежність своєї землі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький А.І. Український музичний фольклор: *підручник для вищих учбових закладів*. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
2. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. Львів: Інститут народознавства ПАН України, 2010. 536 с.
3. Шусть В. В. Становлення феномена героїки в українській етнокультурній свідомості. Історико-психологічна реконструкція психологічної думки в етнокультурному просторі України : *монографія* / О.Т. Куєвда, В.М. Летцев, В.Ф. Литовський та ін.] ; за ред. О.Т. Куєвда, В.В. Турбан. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. С. 227–258.

Касьянова О.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

СУЧАСНІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНІЧНОЇ МУЗИКИ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

В умовах сьогодення поряд з дослідженням української етнічної музики у її автентичній формі особливої актуальності набуває вивчення сучасних обробок української етнічної музики та їх місця у системі естрадного вокального мистецтва. Вітчизняна етнічна музика протягом багатьох століть надихала і запалювала творчі струни душ письменників і музикантів, мислителів і художників. Наразі українська музика, як базис духовної культури нації, як ніколи набуває центрального становища для культурного розвитку сучасного українського суспільства, та є фундаментальною складовою у процесі відродження та популяризації цінностей українського народу.

Українська етнічна музика, яка формувалася протягом багатьох сотень років, має є однією з основ розвитку української музичної традиції, оскільки забезпечує можливість дослідити різноманітність народної пісні, створюючи тим самим підвалини вирішення однієї з найбільш актуальних проблем фольклористики – комплексному дослідженню народної пісенної творчості.

Для сучасного музичного простору є достатньо характерним використання авторами у піснях елементів української

етнічної музики з різною мірою зміни оригінального музичного матеріалу. Такого роду популяризація української етнічної музики частково обумовлена тим, що значна частина виконавців прагнуть модернізувати найбільш цінний музичний матеріал, таким чином актуалізуючи своєрідність етнічної специфіки, її оригінальність.

Застосування етнічних елементів в системі естрадного мистецтва було започатковано ще до здобуття Україною незалежності. Разом з тим через ідеологічні обмеження використання українських етнічних елементів у музичній творчості не носило системного характеру. Після зародження власне українського естрадного мистецтва у 1990-х роках саме етнічні складові почали набувати нового звучання, зокрема, у поєднанні з електронною та рок – музикою.

Особлива спроможність поєднувати етнічні елементи майже з кожним музичним стилем обумовлює їх значне поширення та загострює проблему збереження рівноваги між сучасним та автентичним у музичному творенні. Поєднанням елементів різних стилів та напрямків, серед яких рок, академічна музика, джаз та неєвропейський фольклор, характеризується для ф'южн (від англійського «fusion» – «сплав»). Цей напрямок започатковано ще у 1970-ті роки, але популярності він набув пізніше.

Прагнення поєднувати етнічну музику з елементами різноманітних напрямків та стилів (поп – музика, рок, джаз, фанк та регі) набуло простору для реалізації у 1990-ті роки у межах фестивалів як «Червона рута», «Мазепа-фест», «Шешори», «Етно-еволюція», «Країна мрій», «Рок-екзистенція», «Київська Русь», «Ростоки», «Трипільське коло», «АртПоле», «Млиноманія», «Рок-коляда», «Рок Січ», «Рожаниця», «Черемош-фест», «Потяг До Яремче», «Тerra Heroica» та інші. Це у свою чергу частково обумовило набуття популярності фестивального руху в Україні загалом та зростання кількості виконавців, які по-різному «обробляють» етнічну музику, відроджувати та популяризувати її у мистецькому просторі.

Вважається, що започатковано цей рух було ще у 1980-х роках естрадними вокально-інструментальними ансамблями. Найбільш популярні з них: «Беркут», «Ватра», «Водограй», «Кобза» «Червона рута» виконували музичні твори на етнічній основі, оброблені у стилі «фанк». Цей напрям було підхоплено в незалежній Україні такими виконавцями, як Марія Бурмака, Ілларія, Віктор Павлік, Тоня Матвієнко, Росава та багатьма іншими.

Українська етнічна музика, яка має багатовікову історію, зазнає багатьох різноманітних видозмін. Осучаснене звучання етнічної музики позначається авторським стилем. Серед прикладів такої обробки можна виокремити один з найбільш відоміших гуртів – «DakhaBrakha». Видозміни української етнічної музики у творчості гурту характеризується своєрідним використанням автентичних елементів: перероблюються як мелодія, так і тексти пісень, поєднуються українські етнічні мотиви зі звуками різних музичних інструментів. Загалом творчість гурту позначається певним еkleктизмом. Музичний матеріал гурту «DakhaBrakha» застосовується у п'єсах В. Троїцького, що є прикладом утворення вільного простору української етнічної музики, яка наповнюється іншим змістовним сенсом. Разом з тим попри суттєві видозміни у творчості гурту залишаються достатньо яскраво помітними елементи української етнічної музики, відповідно, гурт «DakhaBrakha» можна обґрунтовано вважати одним з носіїв сучасної та прадавньої української культури. Таким чином наразі можемо констатувати, що поєднання етнічних елементів з модерним звучанням є достатньо поширеним і популярним. Нове покоління у музичному просторі сьогодення достатньо вільно використовує етнічний музичний матеріал, переосмислює його що в комплексі створює умови для розмивання стилів. Разом з тим саме використання етнічної музики, її обробка модерними виконавцями вказує на важливість того сенсу, який вона несе для сучасного естрадного музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бреславець Г. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі ХХ – ХХІ сторіч. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірник наукових праць*. Харків: ХДАДМ. 2016. № 2. С. 81–87.
2. Кисла С. В. Діалог етно- та поп-культури у музичному мистецтві ХХ – ХХІ століть. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 103–106.
3. Сінельнікова В.В., Сінельніков І.Г. Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 14. Т. 1. С. 140–144.

Пилипенко О.С.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Традиційно історію української естради прийнято розглядати з кінця ХІХ ст. від появи перших професійних музикантів і співаків. Українська естрада досягла свого розквіту у 70-80-х роках минулого століття. Цей період позначився появою багатьох яскравих виконавців і гуртів, які стали відомими не лише в Україні, але й за її межами. За цей період виникло багато популярних виконавців, таких як Софія Ротару, Віктор Павлік, Михайло Хома, Олег Винник та багато інших. Варто зазначити таких артистів, як Віа Гра, Скрыбін, Тіна Кароль, Океан Ельзи, Ірина Білик та інші. З 1991 року українська естрада почала набувати нових рис і особливостей. Виконавці все більше зверталися до української мови та культури, пропагували національну ідентичність через свою творчість. Нове покоління артистів з'явилося на сцені, такі як Святослав Вакарчук, Друга Ріка, Ані Лорак, Джамала, Оля Полякова та інші.

Завдяки швидкому розвитку технологій в записі та обробці звуку, сьгоднішні виконавці мають доступ до безлічі інструментів та можливостей. Сучасна студійна техніка дозволяє здійснювати високоякісні записи, робити звукові ефекти та автотюнінг, що допомагає виконавцям створювати професійні записи. Крім того, нові технології дозволяють використовувати

відеофіксацію виступів, стрімінгові платформи та інші цифрові канали для просування свого творчого матеріалу та залучення аудиторії.

У сучасному світі музична індустрія є надзвичайно конкурентною, тому маркетингові стратегії стають важливим інструментом для просування виконавців естрадного вокального мистецтва. Використання цифрових маркетингових каналів, таких як соціальні мережі, музичні платформи, блоги та власні веб-сайти, дозволяє виконавцям залучати нових слухачів, будувати свій бренд і спілкуватися з фанатами. Крім того, рекламні кампанії, спонсорські угоди та участь у музичних фестивалях також є ефективними стратегіями для просування виконавців.

Музична індустрія сучасного світу є динамічною та розмаїтою. Вона пройшла значні зміни протягом останніх десятиліть, вплив яких був спричинений широким використанням інтернету, цифрової технології та зміною способів споживання музики.

Одним з головних аспектів цих змін є зрушення від фізичних носіїв музики (таких як CD) до цифрових форматів. Завдяки Інтернету і музичним стрімінговим платформам, таким як Spotify, Apple Music та YouTube, музика стала доступною для слухачів в будь-який час і в будь-якому місці. Це дало можливість музичним виконавцям знайти свою аудиторію безпосередньо, без необхідності в традиційних музичних лейблах. Інтернет також змінив спосіб продажу та заробітку на музиці. Зменшення фізичних продажів і зростання цифрового споживання призвело до зниження доходів від продажу альбомів та синглів. Відтак, музичні виконавці все більше залежать від живих виступів, спонсорських угод та ліцензування своєї музики для реклами, фільмів та інших медіа-проектів. Соціальні мережі та інші цифрові платформи також вплинули на спосіб просування музичних виконавців. Зараз артисти можуть будувати свою фан-базу, спілкуватися зі своїми шанувальниками та просувати свою музику безпосередньо через Instagram, Twitter, TikTok та інші соціальні

медіа. Соціальні мережі суттєво впливають на розвиток естрадного вокального мистецтва, і цей вплив можна розглядати з різних перспектив.

Побудова особистого бренду також дає вокалістам можливість самовираження і встановлення особистого стилю. Вони можуть публікувати відео, записувати кавери на популярні пісні, виступати в прямих ефірах тощо. Це дозволяє артистам взаємодіяти безпосередньо зі своїми шанувальниками і побудувати вірну та здатну реагувати аудиторію.

Взаємодія сприяє співпраці виконавців з усього світу. Артисти можуть обмінюватися ідеями, записувати спільні пісні та знімати кліпи. Це дає можливість розвиватися, набувати досвіду і залучати нову аудиторію через колаборації. Але часто українські виконавці сліпо наслідують західні стилі та звучання, замість того, щоб розвивати унікальний український звук. Це може призводити до втрати оригінальності та самобутності української музики. Багато популярних українських пісень стикаються з проблемою недостатньої глибини текстів. Відсутність змістовного підґрунтя може призвести до втрати естетичної цінності та спричинити недооцінку музичних талантів. Часто естрадні виконавці віддають перевагу комерційному успіху над художнім виразом. Це може призвести до випуску стандартизованої музики, яка не завжди має художню цінність. Український ринок музичної індустрії є відносно невеликим порівняно зі світовими музичними ринками. Це може ускладнювати розвиток та просування талановитих українських виконавців.

Важливим аспектом розвитку сучасного естрадного мистецтва є експерименти зі стилями. Виконавці використовують елементи різних музичних стилів, поєднуючи їх в одному творі. Наприклад, поєднання поп-музики з елементами електронної музики, року з хіп-хопом, фольку зі співами у сучасному аранжуванні тощо. Це дозволяє створювати унікальні звучання.

Використання етно-елементів, які багато виконавців включають у свої виступи, а саме традиційні українські мотиви,

мелодії та інструменти. Це надає їх виступам національного колориту та виражає національну ідентичність.

Багато виконавців використовують свій голос та популярність для підтримки різних соціальних кампаній, акцій та проблем. Вони залучають громадську увагу до важливих суспільних питань, сприяючи змінам в країні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. *Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради»* Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
2. Плахотнюк В. Естрадний синтез мистецтв. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С.259–266.
3. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*. № 3, 2003. С. 15–18.
4. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : *монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

Садовенко С.М.

*Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

ЕСТРАДОЗНАВСТВО ЯК НАУКОВИЙ НАПРЯМ: НОВІ ВИМІРИ РОЗВИТКУ

Метою розвідки є актуалізація естрадознавства як наукового напрямку в нових вимірах розвитку сучасного мистецтва.

В українському науковому полі поняття «естрадознавство» легітимізувала Тетяна Самая, визначивши його як напрям мистецтвознавства, «що вивчає естрадне мистецтво, його особливості й загальні динамічні процеси, пов'язані з розвитком національного мистецтва естради» [1]. Дисертаційна робота Т. Самаї на тему «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2017) стала важливим внеском в українське естрадознавство. Авторка зосередилась на понятті «естрада», розглянула його з позицій естрадознавства і визначила його як вокальне відгалуження естрадного мистецтва, синтетичного за своєю природою, тобто як естрадний

пісенний доробок митця [2].

У фокусі дослідницької уваги, зокрема пісенного жанру, знаходиться значний корпус напрацювань виразників української естрадології, представників професорсько-викладацького складу й аспірантів кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККиМ (І. Бобул, М. Дружинець, Г. Карась, О. Колубаєв, О. Мозгова, В. Овсянніков, Т. Рябуха, О. Сапожнік, О. Шевченко та ін.).

Вікторія Куш продовжила розвиток сучасного наукового напрямку, який можна визначити як українське музичне естрадознавство. У 2021 році вона захистила в спеціалізованій вченій раді НАКККиМ дисертаційну роботу на тему «Пісенна творчість Івана Карабиця» (науковий керівник – О. Л. Зосім, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККиМ). У дисертації досліджується естрадно-пісенний доробок композитора І. Карабиця, який, попри його вагому значимість для розвитку української популярної музики, залишався практично не висвітленим у розвідках українських науковців. Вікторія Куш запропонувала теорію амбівертності музичних творів, де амбівертність визначено нею як особливу якість, що передбачає одночасну спрямованість на елітарну та масову аудиторію, довівши, що риси амбівертності пісенного твору, які виявляються на інтонаційно-стильовому й драматургічному рівнях, дозволяють останньому одночасно успішно виконуватися на академічній та естрадній сцені.

Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв проводиться значний кейс науково-практичних конференцій (зокрема, Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», що була проведена кафедрою академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККиМ чотирнадцять разів) з виходом на дисциплінарне поле естрадознавства як наукового напрямку.

Сучасне музичне мистецтво нерозривно пов'язане з розвитком національного мистецтва естради. Дослідження у

цьому напрямі продовжують свій науковий поступ молоді дослідники, аспіранти, докторанти під керівництвом досвідчених науковців кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ О. Афоніної, І. Вежневця, О. Зосім, С. Садовенко, О. Сєрової, В. Степурка, О. Шевченко, інших колег, сприяючи подальшому становленню школи естрадознавства, виводячи на нові обрії науковий та творчий потенціал сучасних науковців.

Активне творче життя здобувачів вищої освіти – участь у конкурсах і фестивалях, мистецьких проєктах, у тому числі закордоном: в Австрії, Болгарії, Туреччині, Польщі, Німеччині дозволяють їм зреалізувати власні художні концепції й набуті компетентності у вокально-виконавській та звукорежисерській діяльності, сприяючи, тим самим, майбутній елімінації дефіциту українських спеціалістів-естрадознавців.

Відтак, поняття «естрадознавство» сміливо можна назвати науковим винаходом кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв [3].

Дослідження у цьому науковому напрямі знаходяться у постійному розвитку. Зокрема, 1 грудня 2022 року відбулася перша Всеукраїнська конференція в Івано-Франківську. Тема конференції – «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика». Метою конференції було обговорення та пошук шляхів вирішення проблем естрадно-вокального мистецтва, розвитку сучасних вокально-виконавських технік, забезпечення синтезу історії, теорії, практики естрадно-виконавської діяльності. Тематика конференції охоплювала різноманітні напрями, серед яких, зокрема: тенденції та шляхи розвитку естрадно-вокального мистецтва; провідні виконавські школи сучасного естрадно-вокального мистецтва; відомі постаті української естради; композитори-піснярі; фестивальний рух в Україні; естрадно-вокальне мистецтво в умовах нових соціокультурних реалій.

І Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми сценічного та естрадного мистецтва: актуальні

дискурси», що була проведена кафедрою сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, маючи за мету обмін досвідом з актуальних питань сценічного та естрадного мистецтва в дискурсі вивчення історичних, регіональних, теоретико-методологічних та практичних аспектів сценічно-виконавської, музично-виконавської, майбутніх фахівців; вивчення шляхів художньо-естетичного виховання здобувачів освіти усіх рівнів, продовжила естрадознавчу рефлексію у сучасних вимірах розвитку естрадознавства.

Отже, дослідження естрадознавства як наукового напрямку, визначення його функцій, особливостей, впливів та інших компонентів інструментарію музикознавства, музичної педагогіки, психології творчості тощо у нових вимірах розвитку сучасного мистецтва є актуальним і потребує подальшого аналізу концепту естрадознавства, зокрема, культурологічно-педагогічного з інтегративним міждисциплінарним підходом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Самая Т. В. Естрадознавство – наука про естрадне мистецтво / АРТ-платформа. 2020. Вип. 1. Київ : Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. С. 317–335. Режим доступу : <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/22>
2. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
3. Садовенко С. М. Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККиМ: становлення школи естрадознавства // Наукові та практичні дослідження розвитку естрадно-вокального мистецтва: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила». 2022. 259 с. С. 178–181. Режим доступу : <https://drive.google.com/file/d/1AFDvobca7JRw4u09jNG5H8rAObu4a3-Z/view>



Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО
ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА:
АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ**

*МАТЕРІАЛИ
І МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ІНТЕРНЕТ-
КОНФЕРЕНЦІЇ*

15 – 16 червня 2023 року

Комп'ютерна верстка *С.П.Цьома*

Підписано до друку 30.10.2023.
Формат 60x84/16. Гарн. Cambria. Папір. друк .
Умовн. друк. арк. 5,64. Обл. вид. арк. 4,64.
Тираж 100. Вид. № 69.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П.. 40002, Суми, Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.