

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

**ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ:
ЗДОБУТКИ, РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ:**

МАТЕРІАЛИ
V Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції

18-19 травня 2023 року

Суми – 2023

УДК 001:378.4]:7(477.52)»2023»(06.057.875)

П78

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол №11 від 29.05.2023 р.)

Редакційна колегія:

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

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

Корякін О. О., кандидат педагогічних наук, доцент

Петренко М. Б., кандидат педагогічних наук, доцент;

Стахевич О. Г., доктор мистецтвознавства, професор;

Тарапата-Більченко Л. Г., кандидат філософських наук, доцент
(відповідальний редактор);

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

П78 Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи: матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Суми, 18-19 травня 2023 року. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. – 151 с.

Збірник містить матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи». Автори висвітлюють питання теорії і методики мистецької освіти, історії культури та мистецтвознавства.

УДК 001:378.4]:7(477.52)»2023»(06.057.875)

Відповідальність за наукову вірогідність і коректність несуть автори та їхні наукові керівники.

© Колектив авторів, 2023

© ФОП Цьома С. П., 2023

ЗМІСТ

Lee Zhi

EXAMPLES OF CLASSICAL MUSIC AND DANCE PIECES THAT
ILLUSTRATE THE SYNTHESIS OF MUSIC AND DANCE.....8

Балабіна О. В., Петренко М.Б.

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ
ПІСЕННО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ..... 10

Бірюкова Л. А.

АЛГОРИТМІЗАЦІЯ В СТРУКТУРІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ
ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 13

Бірюкова Л.А., Драновська А.С.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СПІВАЧКИ
Є. С. МИРОШНІЧЕНКО 18

Бірюкова Л.А., Чжан Тин'ян

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ
СТУДЕНТІВ 22

Бондарєва К. Т.

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО
ТАНЦЮ 26

Будянський Д.В.

ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВИКЛАДАЧА
ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ТРЕНІНГУ..... 28

Ван Яншен

ВИКОНАВСЬКИЙ ДОСВІД ХОРЕОГРАФІВ: ПОНЯТТЄВО-
ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ 31

Гончар А. В.

ВИКОНАВСЬКО-СЦЕНІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ХОРЕОГРАФА..... 34

Гришанович Н. А.

ВЕСНЯНКИ ЯК ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИКИ..... 36

Гулей О.В., Горяйнова О.М.

КОЛІР ЯК ЗАСІБ КОМПОЗИЦІЇ..... 39

Гулей О.В., Козлова В.О.	
ПОРІВНЯННЯ ТРАГЕДІЇ ТА КОМЕДІЇ В ЖИВОПИСІ	41
Гулей О.В., Мелякова О.А.	
ПРОВІДНІ ЗАКОНИ КОЛЬОРОЗНАВСТВА В СИСТЕМІ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ	44
Гулей О.В., Прокопчук Ю.	
ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА	47
Гура В.В., Гаращенко І.О.	
ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ГРИ НА КЛАРНЕТІ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ПІДХІД.....	50
Єлдунова О.А.	
ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ	53
Єрмоменко А.Ю.	
СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ АКАДЕМІЧНИХ БАЯННИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ	56
Єременко О.В.	
ВИКОНАВСЬКИЙ ДОСВІД У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ.....	59
Єрмоменко Н.О.	
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА.....	61
Жаоє Чунань	
КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.....	66
Журба К.А.	
ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ МИТЦЯ ЧЕРЕЗ КОЛІР.....	67
Заболотний І.П.	
РЕПЕРТУАР ДЛЯ ХОРУ: ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ.....	69
Карпенко Є. В.	
ДЕЯКІ ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ДИСТАНЦІЙНИХ ЗАНЯТЬ З ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН.....	72

Киричевська Є. О.	
СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ ХОРУ	75
Корякін О.О.	
ЕФЕКТ ТРАНСПОНУВАННЯ ЗВУКОВИХ ЧАСТОТ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО	78
Крамінська О.Ю.	
ДИТЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНІ КОЛЕКТИВИ СУМЩИНИ	81
Кудрявець Р.	
ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСТВА НА ТРОМБМОНІ В УКРАЇНІ.....	83
Лиса К. О.	
ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА АРТ-ДЕКО.....	85
Лі Даньдань	
ВОКАЛЬНИЙ ТВІР ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКО- ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ УКРАЇНИ І КИТАЮ.....	87
Лі Хуанжун	
ТВОРЧИСТЬ ПРЕДСТАВНИКА ІТАЛІЙСЬКОЇ АВАНГАРДНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ Л. БЕРІО	89
Максименко А.І.	
ЧИННИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТАНЦЮ	95
Міроненко А.П.	
ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ЕМОЦІЙНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	97
Никифоров А. М., Конечна А. Д.	
ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	100
Омельяненко З.В.	
ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ	103

Омельяненко К.А.	
КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОДИН ІЗ КОМПОНЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ ВИКОНАВЦІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ	106
Пань Кехань	
ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АРТИСТИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВНА НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛУ	108
Петренко М. Б.	
ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	110
Пушкар Л.Ф.	
ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ	113
Рибкін Павло	
ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ В ТВОРЧОСТІ АНТОНА ГАРСІА АБРІЛЯ.....	116
Сюй Цзіньшань	
ВЗАЄМОДІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ	119
Ткаченко І. О.	
ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА КИТАЮ: СУЧАСНИЙ СТАН.....	121
Товстенко К.О.	
СТИЛІСТИКА ЗВУКОРЕЖИСУРИ У АНАЛІЗІ ФОНОКОМПОЗИЦІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ.....	123
Філон А. М.	
ОБРАЗ МАТЕРІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ.....	126
Фоломєєва Н. А.	
LEGIT-ЗВУКОВИДОБУВАННЯ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	128
Чжу Лей	
КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАВСТВО В КИТАЇ.....	131

Чжу Юйчунь

СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ 133

Шабельський В.В.

РЕПЕРТУАРНИЙ ПЛАН ТА ПРЕЗЕНТАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ
НАРОДНОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ УКРАЇНИ –
БАЛЕТНОЇ СТУДІЇ «ПРЕСТИЖ» 135

Юрко О.О.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРА
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО
НАВЧАННЯ 139

Якименко Н. М.

ХУДОЖНЄ ВИХОВАННЯ ТА ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ
НА ЗАНЯТТЯХ З КОМПОЗИЦІЇ 143

Ян Цзечжоу

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ФЛЕЙТИ
В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ КНР 145

Яценко Н. О.

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ ДИРИГЕНТА
ІЗ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ 147

EXAMPLES OF CLASSICAL MUSIC AND DANCE PIECES THAT ILLUSTRATE THE SYNTHESIS OF MUSIC AND DANCE

Music and dance fusion is a fascinating art form that has been around for centuries. Essentially, it involves the integration of music and dance into a single whole, where both art forms work together to create a single, cohesive experience.

One classical music and dance piece that illustrates the synthesis of music and dance is Tchaikovsky's ballet, *Swan Lake*. The music and dance come together to tell a beautiful story of love, betrayal, and redemption. The graceful movements of the dancers are perfectly synchronized with the elegant score, creating a seamless and stunning performance.

Another example is the waltz. The music and dance style originated in the late 18th century in Austria and Germany and was popularized by composers such as Johann Strauss II. The waltz is characterized by its 3/4 time signature and flowing, sweeping movements of the dancers. The music and dance are intricately intertwined, with the dancers moving in time with the melody and rhythm of the music.

A third example is Beethoven's *Symphony No. 7*, particularly the second movement which is a slow, elegant dance known as the «*Allegretto*.» The music and dance come together to create a sense of peacefulness and serenity, with the delicate melodies and gentle rhythms inspiring graceful movements from the dancers [2].

Lastly, George Balanchine's ballet, «*The Four Temperaments*», set to music by Paul Hindemith, is a prime example of the synthesis of music and dance. The abstract ballet was inspired by the ancient Greek belief in the four humors and each movement of the dance corresponds to one of the four temperaments: sanguine, choleric, melancholic, and phlegmatic. The music and dance complement each other perfectly, with the driving rhythms and haunting

melodies of the score perfectly capturing the mood of each temperament.

Today, the synthesis of music and dance continues to be a vibrant and dynamic area of artistic expression, where artists are pushing the boundaries of both forms and creating new and innovative works that demonstrate the power and beauty of their combined forces.

Comparative and contrastive analysis provides an opportunity to characterize another classical work, which, in our opinion, is an example of the synthesis of music and dance, namely Symphony No. 7 by Ludwig van Beethoven. The masterpiece was written between 1811–1812 and consists of 4 movements: *Poco sostenuto – Vivace, Allegretto, Presto, Allegro con brio*. Symphony No. 7 is characterized by rhythmic energy and dynamic changes that give it a sense of forward movement.

It is advisable to pay attention to the second movement of the symphony – *Allegretto*, which is characterized by a special rhythmic and dance-like character. In this movement, music and dance combine to create a sense of calm and serenity. In addition, gentle melodies and soft rhythms inspire the dancers to graceful movements. It should be emphasized that *Allegretto* is written in a slow, mournful tempo, where the driving rhythm gives a sense of forward movement. At the same time, the music is characterized by a simple, repetitive theme that manifests itself in different registers. The *Allegretto* rhythm is highly syncopated. That is why the emphasis is on the off-beats, giving it a sense of dance energy [1].

It is worth noting that in Symphony No. 7, the dance character of the *Allegretto* is enhanced by the use of various instrumental textures and timbres. The initial melody is performed by the solo viola, which is echoed by the rest of the orchestra. The melody is then centered between different parts of the orchestra, creating a sense of musical conversation.

In the *Allegretto*, there are a number of dynamic changes and shifts in the orchestration that create a sense of drama and tension.

Thus, the music is able to develop to a powerful climax. In turn, the rhythm moves the music forward, and various instrumental textures and timbres create a sense of urgency and excitement [3].

Overall, the Allegretto of Beethoven's Symphony No. 7 is a prime example of how music and dance can work together to create a powerful and emotional performance. The rhythm and dance energy of the music, combined with the orchestration and dynamic changes, create a sense of drama and movement that is both exciting and moving. The Allegretto remains a favorite piece of classical music that continues to inspire and move audiences today.

REFERENCES

1. McGuire Sam, Van der Rest Nathan. *The Musical Art of Synthesis*, 2016. 265 p.
2. Milin Melita. Music in Vladan Radovanović's «Art Synthesis» Works. *Contemporary Music Review*, 2021. Volume 40. Issue 5–6. P. 545 – 569.
3. Minton Sandra. Research in Dance: Educational and Scientific Perspectives. *Dance Research Journal*, 2000. Vol. 32. No. 1. P. 110 – 116.

**Балабіна О. В.,
Петренко М.Б.**

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

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ

З другої половини ХХ століття в українському музичному мистецтві відбувається значний розвиток: збагачення засобів виразності, розширення жанрової системи, застосування композиторами новітніх засобів виразності (акустичних ефектів, шумів, звуків природи). На думку Н. Герасимової-Персидської, намагання відповідати запитам суспільства сьогодення, запроваджувати всі можливості новітньої музичної техніки і технологій, зберігати українську неповторність – це основні чинники, що характеризують особливі прикмети почерку більшості сучасних композиторів [1, с. 32].

Аналіз літератури дозволяє визначити, що в жанровій площині активно починають використовуватись нові жанри, а також модифікуються, відповідно до нової образності, традиційні [5, с.95]. На розвиток жанрової палітри мали вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення.

Не менш прогресивною щодо багатства жанрової структури української пісенно-хорової музики для дітей стала епоха розвитку музичного мистецтва незалежної України. Н. Герасимова-Персидська вказує на динамічність сучасної композиторської творчості [1, с.32], постійні пошуки та вдосконалення жанрової структури творів вітчизняних композиторів. З кожним роком пісенно-хорова музика для дітей стає прогресивнішою. Те, що сприймалося раніше як змішування стилів, ідей, гіпотез, нині набуває впорядкованої форми, виявляє властивості «стандарту». Музикознавиця трактує сучасну українську пісенно-хорову музику для дітей як те, що певним чином у сучасних музичних образах змінює стереотипи, форми, розсуває межі самого образного світу, сприйняття власне предметів і явищ, а відтак – «значною мірою готує свідомість слухача (дитини) до сприйняття нових, неосяжних раніше винаходів, до сприйняття нової картини світу» [3, с. 64].

Сучасне композиторське мистецтво утворює окремий світ, сповнений багатозначними образами, динамічністю. Цей світ за допомогою залучення емоцій, стилів, втілених у сучасних композиторських техніках, забезпечує гармонію та насолоду сприйняття. Жанри, втілювані композиторами у сучасній музиці, утворюють стабільну і водночас рухому систему, яка постійно оновлюється під впливом життєвих і соціокультурних чинників [2, с. 70].

Охоплюючи пісні, хори, інструментальні п'єси для різних камерних і оркестрових складів, музично-сценічні жанри тощо, музика для дітей переважно характеризується кон-

кретністю, змістовною доступністю, простотою форм; образність, на відміну від епізодичності, у музиці для дорослих, характеризується цілісністю і самодостатністю. Як вид виконавства, вона розгалужується на два типи – твори для безпосередньо дитячого виконання (тобто з врахуванням діапазону дитячих голосів, розвитку вокальної майстерності тощо) і твори для сприйняття дітьми, що переважно виконуються професійними музикантами.

Музика для дітей наділена культурно-соціальними функціями, які інтегруються з освітньо-виховними. І ті, й інші зорієнтовані на розвиток музичних здібностей і естетичного сприйняття юних виконавців. Належачи до активних форм мистецької освіти, ця галузь є одним з важливих факторів формування світогляду нових поколінь, несе у собі чималий потенціал розвитку національно-культурної самоідентифікації. Натомість соціальні аспекти, характерні для радянського періоду, де навіть у тематиці творів відбито соціальне ставлення до дитини і світу дитинства, у музиці інших періодів поступаються етично-духовним аспектам [4, с. 129].

Таким чином, особливості жанрової структури української пісенно-хорової музики для дітей у сучасній українській музиці традиційно звернені до фольклорних традицій. В класичних напрямках ці особливості простираються від жанрово-характеристичної мініатюри (збірки, цикли мініатюр), до програмних музичних «сцен» та вокально-інструментального і музично-театрального рівня жанровості – опери.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. Музика. Час. Простір / Під ред. І. Тукової. Київ: Дух і літера, 2012. 408 с.
2. Дорофєєва В. Ю. Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 2 (179). С. 70–72.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ: Музична Україна, 1990. 333 с.
4. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.

5. Путішина Л. Проблеми жанрової класифікації у педагогіці мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (1). С. 94–99.

Бірюкова Л. А.

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

АЛГОРИТМІЗАЦІЯ В СТРУКТУРІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

На сучасному етапі підготовка фахівця музичного мистецтва у вищих закладах мистецької освіти може бути успішно вирішеною на тлі глибокого розуміння сучасних напрямів розвитку освітньої сфери, серед яких вокальна підготовка, що у значній мірі ґрунтується на принципах гуманізації, культуровідповідності й акмеологічності, зумовлюється необхідністю особистісно-орієнтованого навчання та виховання. Процес вокальної підготовки фахівця музичного мистецтва стимулює зацікавленість студентів у набутті музично-теоретичних знань, виконавських умінь, забезпечує творчий характер сприйняття вокальної музики, стимулює творчу активність у всіх 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 *алгоритм*.

Оскільки поняття «алгоритм» для нас є ключовим, звернемося до історії. Так, поняття «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 точними. *Алгоритм – це система обчислень, що виконуються за чітко визначеними правилами, яка після певної кількості кроків заздалегідь приводить до розв'язання поставленої задачі* (В. Руденко); *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). 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 властивості, що в явній чи неявній формі містять таку 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 [3].

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 як базова ланка народної системи не може залишатися осторонь від об'єктивного та еволюційного руху алгоритмізації. Всі мистецькі предмети, так чи інакше, пов'язані з творчістю, музична діяльність у навчальному процесі проходить різні етапи свого становлення: від найнижчої фази пасивної участі до найвищої фази, коли розкривається потенціал студента через активне сприйняття музичного (вокального) твору, творчу інтерпретацію, імпровізацію тощо.

Як же працює алгоритм у системі індивідуальної підготовки майбутнього вокаліста? Відповідь проста – завдяки правилу побудови алгоритму.

У кожний момент навчання наступний крок роботи визначається станом раніше вивченого музичного матеріалу. Таким чином, алгоритм видає той самий результат (вивчений нотний матеріал) для тих самих вихідних даних (умови навчання у вокальному класі, індивідуальні здібності студента). Спираючись на технологію *індивідуальної траєкторії освіти*, яка розкриває особистісні якості (Л. Дорфман, І. Лернер, С. Воробйова та ін.), вчені висувають гіпотезу про те, що індивідуальна траєкторія освіти – це персональний шлях реалізації особистісного потенціалу кожного в освіті. У проекції на індивідуальне навчання вокалу індивідуальна траєкторія алгоритму розкривається в результаті реалізації особистісних якостей і здібностей студентів, зокрема:

- *мета вокальної підготовки;*
- *право на індивідуальне трактування вокального тексту;*

- *право на складання індивідуальних музичних програм;*
- *право вибору індивідуального темпу навчання, форм і методів вирішення, способів контролю, рефлексії та самооцінки своєї діяльності;*
- *індивідуальний відбір досліджуваних творів;*
- *індивідуальний вибір додаткового матеріалу;*
- *право на індивідуальну обґрунтованість творчої позиції, власної думки [3, с. 150].*

Головною умовою досягнення поставленої мети в системі вокальної підготовки є збереження індивідуальних особливостей студента, його унікальності, різноплановості на основі побудови алгоритму індивідуальної траєкторії особистісного вокального навчання. 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 створення власної музично-освітньої траєкторії*

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 вміннями 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 поточному 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. Алгоритм для чайников. 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;
4. URL: <http://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36374> (дата обращения: 28.05.2020).
5. Руденко В.Н. Алгоритмізація і програмування. К.: Наукова думка, 2010. 248 с.

Бірюкова Л.А., Драновська А.С.

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

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СПІВАЧКИ Є. С. МИРОШНІЧЕНКО

В українській музичній культурі є багато імен видатних діячів, які своєю творчістю зробили неоціненний внесок у збагачення духовної скарбниці держави. Їх імена сучасники не забувають й у теперішній час, коли набуває все більшої актуальності тенденція до утвердження проявів ідентифікації та самовизначення нації з необхідністю збереження культурної пам'яті і творчого надбання унікальних митців минулого.

Такою постаттю в національному оперному мистецтві є Євгенія Семенівна Мірошніченко – народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії України імені Т.Г. Шевченка, нагороджена орденом Ярослава Мудрого, професор кафедри сольного співу Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (далі – НМАУ). Зацікавлення її неперевершеним колоратурним сопрано, талантом вокалістки й педагогічними принципами не вгасають. Багато критиків писало про незрівняний дар Є. Мірошніченко, її особливої краси тембр голосу, його величезний діапазон з неперевершеними верхніми нотами (аж до «до» четвертої октави). Життєвий і творчий шлях співачки привертав і привертає увагу низки науковців-музикознавців, культурологів, осібно Тетяни Швачко, яка зробила найбільший внесок у розкриття життєвого й творчого шляху співачки у монографії, численних статтях. Цікаві дослідження присвятили особистості мисткині науковці В. Антонюк, В. Бібік, Р. Береза, О. Вергеліс, А. Вишнева, Л. Волга, А. Драгомирецький, М. Зоценко, Г. Кабка, А. Мокренко, І. Молостова, В. Муратова, Т. Поліщук, В. Туркевич, Е. Федорук, Е. Яворський та інші. Як зазначила Т. Швачко, Євгенія Мірошніченко «була окрасою і символом української опери другої половини ХХ століття, з її мистецтвом пов'язана світова слава національ-

ної вокальної школи». За словами музикознавиці, співачка поєднала кращі традиції українського оперного та європейського виконавства, стала блискучим інтерпретатором найскладніших партій колоратурного сопрано зі світового репертуару, майстром вокального й акторського перевтілення.

Народилася майбутня оперна зірка 12 червня 1931 року в багатому історією селі Графське, нині Вовчанський район Харківської області. Жодне свято не могло обійтися без співу. Батьки майбутньої співачки були працьовиті селяни, надзвичайно любили музику й були музично обдарованими. За спогадами молодшої сестри Зої, ще до революції 1917 р. при дворі Графа Гендрєкова у селі Графське був приватний театр, у виставах якого брала участь їх мама, зокрема, виконуючи партію Наталки в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Улюбленою піснею її була «Стоїть гора високая». Українські народні пісні лунали в ті часи у кожній хаті на Слобожанщині, центром якої був Харків.

Євгенія Семенівна любила згадувати про те, як змінилась її доля після одного випадку. Почувши по радіо романс Антоніди з опери М. Глінки «Іван Сусанін», вона його запам'ятала й любила співати. Якось її голос почула комісія на чолі з директором училища, що перевіряла гуртожиток. На наступний день Женю запросили співати в хорі, яким керував хормейстер і композитор Зеновій Давидович Заграничний. Їй більше хотілося на той час танцювати, проте пропозиція заспівати солісткою з хором привабила більше. У 1947 р. учні закладу перемогли на огляді-конкурсі художньої самодіяльності трудових резервів України та поїхали до Москви виступати в Большому театрі. Голос дівчини настільки заворожив увесь зал, що ніхто не помітив, як вона переплутала слова й поміняла місцями куплети «Вечірньої пісні» К. Стеценка, бажаючи показати красиву високу ноту. Слухачі, вражені незрівнянним тембром голосу солістки, нагородили її гучними оплесками, а журі – грамотою [1, с. 30].

Після успішного концертного виступу викладач Жені Зеновій Давидович Заграничний привів юну солістку вчитися професійного співу до Павла Васильовича Голубєва, який свого часу був педагогом славетного співака Бориса Гмирі. Доведеним є факт високого професійного рівня викладачів училища, що наслідували музично-історичні традиції провідних світових шкіл, мали власні самобутні методики викладання вокалу. Цьому сприяли й традиції розвитку професійної музичної освіти, пов'язані відкритими у Харкові 1864 р. музичними класами музичного товариства, діяльністю, заснованого 1883 р. музичного училища, і пізніше – Харківської консерваторії (1917 р.), в якій працювали фундатори Харківської вокальної школи професори Михайло Михайлов, Павло Голубєв. Проте високі вимоги до професійного навчання були часто непосильні для юної артистки. Вона вирішила розпрощатися з музичним училищем і піти працювати слюсарем на електромеханічний завод. Втім, після закінчення 1949 р. ремісничого училища Євгенія отримала запрошення стати солісткою ансамблю пожежної охорони м. Харкова і на концертах з художньої самодіяльності зачаровувала присутніх співом. Так, у 1950 р. на концерті в Києві її почув ректор Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського Олександр Климов та запропонував вступати до закладу на навчання. Євгенія Семенівна згадувала: «Я вдячна тим людям, які, мов естафетну паличку, передавали мене з рук в руки».

У 1951 р. Євгенія Мірошніченко вступила без іспитів (тільки заспівала сольну програму) на вокальний факультет КДК імені П.І. Чайковського. Вокальна кафедра складалася з таких видатних діячів українського мистецтва, як М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Донець-Тессейр та інші. Завідувач кафедри Дометій Євтушенко спершу розподілив Женю до себе в клас, втім перевів, за бажанням самої Євгенії, до професорки Марії Едуардівни Донець-Тессейр. З цього часу почалося справжнє виховання майбутньої зірки сцени.

Видатна оперна співачка М.Е. Донець-Тессейр (1899–1974) володіла красивим лірико-колоратурним сопрано, широкою ерудицією. Продовжуючи справу своїх викладачів-вокалістів Олександра Мишуги, Ф. Форстена, Вітторіо Ланцо, Миколи Лисенка – з фортепіано, вона передавала свої знання й досягнення студентам класу. Узагальнюючи власний досвід оперної співачки та спираючись на традиції західноєвропейської (зокрема італійської школи *bel canto*) й національної вокальної школи, Марія Едуардівна створила свою методiku викладання вокалу, викладену в методичній праці «Досвід виховання сопрано та колоратурного сопрано», де показала відмінні результати у підготовці високопрофесійних молодих співачок. Впродовж творчого шляху Є.С. Мірошніченко з вдячністю згадувала Марію Едуардівну, яка стала для неї другою матір'ю та порадицею. Звичайно, професорка була для усіх взірцем не тільки як високопрофесійна співачка й педагог, але й мудра, віддана музиці, щира, доброзичлива й сповнена оптимізму людина [2, с. 7].

У 1957 р. Є. Мірошніченко стала солісткою Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка. На цій сцені пройшов і її державний іспит, де з величезним успіхом презентувала вона партію Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата», яку співала там протягом наступних сорока років. А диплом про закінчення консерваторії одразу отримати їй не вдалося: бракувало свідоцтва про середню освіту. І тільки після отримання атестату з вечірньої школи при заводі «Арсенал», на якому вже народна артистка УРСР Є. Мірошніченко часто виступала з концертами, нарешті їй вручили диплом про закінчення консерваторії. У тому ж 1957 р. співачка отримала срібну нагороду на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів, показавши своє неповторне обдарування на останньому турі (перші два вона відспівала в хворому стані). А 1958 р. стала лауреатом II премії Міжнародного конкурсу в Тулузі (першу отримала американка Доріс Майс). А далі – виступи на різних сценах світу.

Отже, у контексті унікальності мистецького феномену оперної та камерної співачки, професора класу сольного співу НМАУ імені П.І. Чайковського, Героя України, народної артистки України Євгенії Семенівни Мірошниченко стверджено її визначну роль в історії й сьогоденні національного музичної культури, мистецтва й освіти України. Саме харківський період життя Є.С. Мірошниченко став важливим у розумінні збереження традиції родинного виховання у дітей любові до музики, української народної пісні. Він сприяв формуванню працелюбності, відповідальності, загартованості, витривалості, що проявлялися у формах культуротворення: концертно-виконавська, педагогічна, громадська діяльність. Це сповна підтверджують її численні державні нагороди та, особіно, Почесний титул «Зірка українського мистецтва» [3, с. 150].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2008. №1. 29–39.
2. Антонюк В. Г. Нездійснена мрія Євгенії Семенівни Мірошниченко. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. № 4. Київ.: Думка, 2016. С. 3–8.
3. Гнидь С. Виконавські школи України. К.: НМАУ, 2002. 180 с.

Бірюкова Л.А., Чжан Тин'ян

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

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Вища музична освіта в сучасних умовах посідає дедалі більш значуще місце як у сфері культурних досягнень розвинених країн, так і на світовій політичній арені, оскільки ступінь розвиненості країни визначається насамперед її культурним рівнем. Особливу роль при цьому відіграє вокальне мистецтво як безпосередньо звернене до людини, її почуттів, емоцій,

естетичної свідомості. Вокальне мистецтво відкриває широкі можливості для взаємодії між країнами і народами у сфері культури, що підтверджується популярністю, затребуваністю і престижністю міжнародних вокальних конкурсів. Таким чином, підготовка фахівців вокального мистецтва на рівні, що відповідає сучасним вимогам, дає змогу розв'язати важливі соціально-культурні проблеми [1, с. 75].

Звідси, університетська вокальна освіта спрямовується на підготовку виконавців – професіоналів, викладачів мистецьких дисциплін високого рівня. За таких умов головною проблемою є створення інноваційного простору вокально-фахової підготовки в системі сучасного інноваційного суспільства, щоб наблизити результати навчання до потреб економічних і демократичних інститутів європейського типу.

Основним педагогічним постулатом у «Школі розкриття голосу» Вербек-Свердстрем є: «співак повинен бути господарем свого голосу, вміти свідомо керувати ним – це нове правило професіонала» [3]. Протягом тривалого часу почесне місце займає емпіричний метод – узагальнення викладачем власного педагогічного досвіду, що розкривається у наукових дослідженнях вокального мистецтва. Так, М. Микиш у «Практичних основах вокального мистецтва» ґрунтовно досліджує теоретичні та практичні аспекти становлення голосового апарату співаків, розглядає структуру та класифікація співацьких голосів, методи та прийоми вокального виховання, закономірності роботи голосового апарату, наукові концепції розвитку співацького голосу та вокальну стилістику [4, с. 75]. У дослідженнях Б. Гнидь, присвячених історії вокального мистецтва, розкривається значущість основних методичних трактат корифеїв вокального мистецтва минулого часу Дж. Каччіні, П. Тозі («Думка про співаків минулих і нинішніх або замітки про колоратурний спів»), Дж. Манчіні («Практичні думки і роздуми про колоратурний спів»), М. Гарсія-сина, Г. Панофки, у яких міститься низка цінних методичних спостережень, викладено

професійні вимоги для викладачів та майбутніх співаків, систематизовано опис основних елементів колоратурної техніки та їх роз'яснення [2].

Тому, занурюючись у питання професійного зростання майбутнього співака сьогодні ми можемо говорити про педагогічні інновації, що мають місце в системі вокальної підготовки, а саме:

- запровадження передового вокального досвіду;
- підвищення освітнього та культурного рівня кожного студента шляхом удосконалення самостійної та творчовиконавської діяльності;
- перехід до динамічної моделі використання імперативних методів навчання, що дасть змогу задовольнити можливості кожного студента у здобутті певного освітнього та кваліфікаційного рівня відповідно до вокальних здібностей [1, с. 75].

У річищі сказаного, впровадження модульно-рейтингової системи у процес вокальної підготовки майбутніх фахівців вимагає інноваційного підходу не тільки в навчальній роботі, але й у звітно-контрольному процесі за знаннями студентів, особливо в підготовці до майбутньої вокально-педагогічної практики, про що наголошує Е. Макарова. Дослідниця вважає, що традиційна форма заліку з так званого профрепертуару, який проводиться у формі виконання вокальних творів під власний супровід, не дає повної картини вокальної підготовки студентів до педагогічної практики. Звідси інноваційним можна вважати залік, який проходить за умов, наближених до професійної діяльності у єдності теорії і практики. Вокальна підготовка такого рівня вимагає наявності інтерактивних методів навчання (*форма навчання, у процесі якого учні і педагог перебувають у режимі бесіди, творчого діалогу та співпраці*, які відбираються з урахуванням індивідуальних можливостей. Цей процес має бути свідомим – студент повинен знати причину вибору певного методу, механізм його дії на

голосовий апарат, його прогнозованість на результати співацької техніки, володіння інструментом, вплив методів на вміння аналізувати вокальний твір, тощо. Впровадження такого комплексно-інтегрованого заліку сприяє: *підвищенню активності студентів; створює ситуацію проведення ефективних занять; розвиває творче мислення; демонструє індивідуальні професійні можливості кожного студента* [3, с. 5].

Це дає підстави говорити про основні завдання технологічних інновацій у вокальному класі до яких відносимо:

- *запровадження у вокальній практиці передового досвіду вокальної науки на сучасному рівні;*
- *підвищення освітнього та культурного рівня кожного студента шляхом удосконалення самостійної та творчовиконавської діяльності;*
- *використання імперативних методів моделі навчання майбутніх фахівців, що сприятиме можливостям кожного студента у здобутті певного освітнього та кваліфікаційного рівня відповідно до здібностей* [3, с. 4].

Отже, підсумовуючи все вищезазначене, можна зробити висновок про те, що основними інноваційними тенденціями у формуванні майбутнього фахівця музичного мистецтва, зокрема вокального мистецтва, на сучасному етапі розвитку національної освіти є наукові, інтерактивно-інтеграційні технології навчання, спрямовані на об'єктивне вимірювання та оцінювання реального стану рівня підготовки студентів до майбутньої співацької діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козир А. В. Інноваційні тенденції акмеологічного становлення викладачів мистецьких дисциплін. *Академія педагогічних наук: збірник матеріалів VI мистецько-педагогічних читань пам'яті професора О.П. Рудницької*. Чернівці : Зелена Буковина. 2010. С. 75–78.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. К., 1997. 320 с.
3. Макарова Е. В. Застосування інтерактивних методів та прийомів навчання у процесі підготовки педагога-музиканта на заняттях з

постановки голосу. *Академія педагогічних наук*: зб. матеріалів науково-педагогічного семінару. Чернівці: Зелена Буковина. 2008. С. 4–10.

4. Микиш М. Практичні основи вокального мистецтва. К., 1971. 90 с.

Бондарєва К. Т.

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

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Хореографічне мистецтво України як невід'ємна складова української культури пройшло складний шлях. Народний танець різниться своїм неповторним колоритом, що відбивається в самобутній лексиці, інтонаціях, композиційній побудові, образній тематиці. Українські народні танці, завдяки таланту хореографів В. Авраменка, М. Вантуха, К. Василенка, П. Вірського, В. Петрика, сформувалися як народно-сценічне мистецтво.

У працях В. Верховинця, О. Жирова, С. Легкої, Б. Стаська досліджується історія розвитку народної хореографічної культури окремих регіонів України. Роботи В. Верховинця були насичені народно-хореографічними композиціями, багатогранністю українського танцю. Балетмейстер-фольклорист не просто показав красу танцю, а й створив теоретичне підґрунтя для розвитку хореографії. У зазначеному контексті була написана «Теорія українського народного танцю». Продовжувачем справи В. Верховинця став В. Авраменко, який презентував український танець за кордоном [1, с. 14 – 15].

Слід зазначити, що народно-сценічний танець є своєрідним різновидом народного танцю з більш складною лексикою та композиційною побудовою. У багатьох творах П. Вірського проглядається поєднання класичного та народного танців. Українська народна хореографія, як синтетичне мистецтво, увібрала в себе основні риси українського фольклорного та сучасного народно-сценічного танців.

Безперечно, танцювальна культура українців надзвичайно багата за жанрами, стилями, ритмами, мелодикою. Серед дослідників стилістичних особливостей українського народного танцю за регіонами відомі імена А. Гуменюка, А. Нагачевського.

Український народний танець у процесі розвитку всієї історії українського народу збагачувався новим змістом і оригінальними засобами виразності. Тематика українських танців різна: радість творчої праці, героїчна боротьба, гумор та інші риси українського характеру.

Дослідники українського народного танцю поділяють його за етнографічними особливостями, зважаючи на регіональний аспект [2].

Так, у Центральній Україні найбільш популярним є «гопак», «козачок», «повзунець». Великий вплив на розвиток цих танців мали Угорщина, Польща. У Поліссі найбільш поширеними є «прутняк», «польський гопак». Зокрема, «полька» виконується в парах з різними поворотами вправо чи вліво, приступами. Така танцювальна лексика пов'язана з особливостями польського танцювального мистецтва. На хореографію Поділля вплинула Молдова, що зумовило тематику танців – ігрову та трудову. Поширені такі танці, як: «варварка», «василиха», «купальниця», «кривуляк». Танцювальне мистецтво Закарпаття створюється гуцулами, буковинцями, верховинцями та ін. [1].

Таким чином, різноманіття народних танців України характеризується регіональними відмінностями. Серед танців: «тропаки», «гопаки», «козачки», «коломийки»; в західних регіонах – «польки», «гуцулки», «кадрилі». На формування українських народних танців вплинули всі народності, що брали участь в етногенезі. На сьогодні основним завданням фахівців, що займаються народною хореографією, є не тільки її популяризація, а й найбільш повна фіксація оригіналів, глибоке осмислення ролі народного танцю як вагової частини української традиційної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія українського народного танцю: методичний посібник [укладачі: Козирєва А.А., Бурлей Л. О.]. Краматорськ, 2020. 58 с.
2. Куценко С. В. Виховний потенціал українського народного танцю: навчально-методичний посібник. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2015. 180 с.

Будянський Д.В.

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

ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВИКЛАДАЧА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ТРЕНІНГУ

Сьогодні надзвичайно важливою постає проблема підвищення рівня професійної майстерності викладачів закладів вищої освіти, зокрема, формування педагогічного артизму.

За нашим визначенням, **педагогічний артизм** – це комплекс професійно-значущих взаємопов'язаних та взаємообумовлених якостей особистості педагога, який забезпечує досконале володіння прийомами навчання і виховання, педагогічною технікою і передовим досвідом [2].

Педагогічний артизм включає в себе володіння культурою та технікою мовлення, уміння керувати собою, своїми емоціями, зберігати витримку й самовладання навіть у стресових ситуаціях, здатність до яскравої подачі навчального матеріалу, розвинені увагу й увагу тощо.

Ця проблема потребує комплексного підходу. З метою розвитку цієї інтегративної якості до високого рівня, необхідного для викладання у вищій школі, постає потреба у розробці науково-методичної системи, яка б включала:

- спецкурси для викладачів вищої школи з «Основ академічного красномовства», «Виразного читання», «Акторської майстерності педагога» тощо;

- навчально-методичне забезпечення (монографії, посібники, публікації, WEB ресурси тощо);
- науково-практичні конференції з проблем вдосконалення майстерності педагогів шляхом використання досягнень театральної педагогіки;
- відкриті лекції та творчі зустрічі за участю провідних діячів театального мистецтва.

У процесі формування артистизму викладачів вищої школи традиційні методи (лекційні, семінарські заняття) є недостатньо ефективними.

Оволодіти основними складовими цієї комплексної якості за короткий проміжок часу можливо лише в процесі практичної діяльності: через систему вправ, творчих завдань, публічних виступів та їх аналізу. Однією з найбільш ефективних форм риторичної освіти, на наш погляд, є *акторський тренінг*.

Тренінг (*англ.* training – навчання, виховання, підготовка) – спеціальний тренувальний режим, система методів, вправ, прийомів спрямованих на розвиток особистісних, суспільно-необхідних або професійних умінь, набуття знань у певній галузі [4].

Важливою особливістю тренінгу є інтерактивний характер діяльності, при якому засвоєння знань, закріплення умінь і навичок відбувається швидше, ніж при будь-якій іншій формі навчання. За рахунок глибокого та інтенсивного занурення у проблему вдається досягти значних результатів. Проявляється це у формуванні навичок контролю за власною поведінкою, володіння вербальними та невербальними засобами впливу на аудиторію, створенні теоретико-методичного та мотиваційного базису для подальшого вдосконалення артистизму.

На наш погляд, є ряд умов, дотримання яких забезпечує ефективність процесу формування артистизму в процесі тренінгової роботи. Це, насамперед, *участь у тренінгу всіх* без винятку, тобто виконання усіма учасниками завдань і вправ запропонованих тренером.

У тренінгу немає пасивних спостерігачів і слухачів – всі мають бути включені до активної мовленнєвої практики.

Наступна важлива умова продуктивного тренінгу – *доброзичливість і щирість* у підході до аналізу мовленнєвої поведінки. Різкі зауваження і некоректна критика не допустимі. Оскільки тренінг обмежений у часі, то необхідною умовою в роботі стає *лаконізм і ясність* висловлювань з суворим дотриманням регламенту виступу.

Досвід проведення акторських та ораторських тренінгів для викладачів та студентів закладів вищої освіти дозволяє визначити оптимальне коло питань теоретичного і практичного характеру, які, на наш погляд, є обов'язковими у розвитку педагогічного артистизму.

Перерахуємо основні види тренінгу з формування педагогічного артистизму:

1. *Культура мовлення.* У цей розділ входять вправи з орфоепічних, акцентологічних, граматичних, лексичних норм літературної мови.
2. *Техніка і логіка мовлення.* Це обов'язковий вид тренінгу, в процесі якого відпрацьовуються основні елементи звучного слова: фонаційне дихання, дикція, інтонаційна виразність, тембр голосу, темпо-ритм мовлення тощо. З цією метою застосовуються вокальні вправи, скоромовки, засоби розвитку сценічного мовлення.
3. *Методи розвитку емоційної гнучкості.* Відпрацювання методик провідних театральних педагогів України і світу, спрямованих на розвиток навичок володіння творчим самопочуттям.
4. *Пластична виразність.* Вправи та ігри, що сприяють вдоконаленню міміки, пластики, жестикуляції педагога.

Таким чином, сучасна освіта в Україні висуває запит на освічену, ерудовану, компетентну особистість. Однією з ефективних форм розвитку артистичних якостей викладачів вищої школи є тренінг, у процесі якого за короткий проміжок часу

учасники отримують основні знання, формують вміння та навички, необхідні для ефективної взаємодії зі студентами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. К.: Лібра, 1996. 224 с.
2. Будянський Д.В. Формування педагогічного артистизму майбутнього вчителя: навчально-методичний посібник. Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2005. 164 с.
3. Освітні технології: навч.-методичний посібник. К.: А.С.К., 2001. 348 с.

Ван Яншен

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

ВИКОНАВСЬКИЙ ДОСВІД ХОРЕОГРАФІВ: ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Сучасні інноваційні вимоги до освіти в умовах інтеграції до європейського та світового простору вимагають духовно розвиненої, професійно організованої спільноти. Результативність освітнього процесу в закладах різного типу забезпечується критичним, творчим вивченням та застосуванням на практиці новітніх педагогічних рекомендацій, ідей. Висвітлюючи обрану проблему, вважаємо за необхідне схарактеризувати основні поняття нашої роботи. Серед них: «досвід», «виконавський досвід», «майстер хореографії».

Важливу роль у розробці досліджуваної проблеми відіграють праці українських дослідників, які порушують теоретичні питання виконавського досвіду (О. Олексюк, Г. Падалка, В. Черкасов, С. Шип та ін.). У галузі теорії та методики музичного навчання в працях Т. Грінченко розглядається формування мистецького досвіду; О. Щербініна вивчає досвід інтерпретації музики різних епох. Термін «досвід» у Академічному тлумачному словнику української мови вживається в кількох значеннях. Під досвідом розуміється сукупність знань, умінь, які набуваються в житті і на практиці. Досвід визначається як

сукупність життєвих сприймань, що набуваються в процесі взаємодії людини з зовнішньою природою і становить основу всіх знань щодо матеріального світу [1]. У філософській літературі досвід тлумачиться як особливе накопичення практики, а також її результат – набуті способи діяльності, сформовані вміння і навички.

Слід підкреслити, що сутність досвіду було досліджено німецьким філософом Іммануїлом Кантом в «Критиці чистого розуму», де автор доводить, що досвід є головним продуктом нашого розуму. Досвід є результатом діяльності духу. Завдяки розширенню досвіду поглиблюються власні пізнавальні процеси [2].

Опрацювання психолого-педагогічної літератури доводить, що досвід вживається як сукупність знань та навичок, які людина набуває в процесі соціалізації. Досвід складається із звичок, умінь, цінностей, соціальних орієнтирів тощо.

Соціальний аспект виступає провідним чинником у надбанні досвіду. Поряд із біологічними мотивами, які залежать від безпосереднього сприймання середовища, виникають вищі, духовні мотиви та потреби, вищі форми поведінки. Безперечно, досвід впливає на розвиток особистості. Під час засвоєння знань, умінь, навичок, національних та культурних цінностей, способів виробництва людина виявляє активність, усвідомлює навколишній світ і себе в ньому.

Отже, аналіз різних тлумачень досвіду дає можливість підкреслити, що під досвідом розуміється відображення у людській свідомості законів об'єктивного світу і суспільної практики, котрі були одержані в результаті активного практичного пізнання.

Наступним поняттям, яке ми розглядаємо в контексті нашого дослідження, є «виконавський досвід». У довідкових джерелах зазначено, що виконавський досвід виступає сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання

виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції.

Лабінцева О. та Ляшенко О. під час дослідження досвіду виконавської діяльності учителів музичного мистецтва зазначають, що означений феномен є сутнісною характеристикою особистості, що досягається шляхом якісного засвоєння музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок пізнання, виконання музичного твору і вивчення виконавського досвіду відомих музикантів [3].

Опрацювання наукових джерел у галузі хореографічної освіти доводить, що вплив музики і танців на формування духовності розглядається в роботах Л. Андрощук, Т. Благової, О. Ребрової. Проблемі підготовки вчителя хореографії в Китаї присвячені праці Ван Кефена, Ган Сіня, Чжан Лічжєня. Формування виконавського досвіду хореографів у Китаї базується на теоретичних позиціях щодо танцювальних традицій, які мають давню історію. Основними особливостями китайської хореографії є танцювальна форма, яка традиційно в китайському сценічному та національному танці представлена рухом по спіралі і колу; симбіозом елементів бойових мистецтв, акробатики, релігії [5, с. 6].

Для нашого дослідження вагому роль відіграють позиції О. Ребрової щодо розуміння крос-навчальної мистецької інтеграції як технологічного засобу, що дає можливість використовувати знання та досвід, отриманий в одних дисциплінах для більшої результативності засвоєння інших [4].

Отже, актуалізація проблеми виконавського досвіду майстра хореографії дала можливість запропонувати тлумачення обраної дефініції як комплексу музично-танцювальних знань, навичок, мистецьких цінностей, що забезпечують ефективність та результативність продуктивної хореографічної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/>

2. Кант Іммануїл. Критика чистого розуму / Пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. К.: Юніверс, 2000. 504 с.
3. Лабінцева О., Ляшенко О. Формування досвіду виконавської діяльності учителів музичного мистецтва. *Освітологічний дискурс*. 2015. № 3(11). С. 175 – 194.
4. Реброва О. Крос-навчальна інтеграція когнітивних процесів у виконавському досвіді майбутніх вчителів хореографії та музичних дисциплін. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2017. Вип. 22 (27), ч. 1. С. 12 – 19.
5. Хе Сюефей. Удосконалення музичної підготовки майбутнього вчителя хореографії в умовах вищої педагогічної освіти: автореф. дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2019. 20 с. С. 6.

Гончар А. В.

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

ВИКОНАВСЬКО-СЦЕНІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ХОРЕОГРАФА

На сучасному етапі розвитку мистецької освіти формування сценічної виконавської культури виступає одним із вагомих завдань. Адже становлення художньо-творчої діяльності формує ціннісну орієнтацію особистості, плекає здатність до творчості, до усвідомлення та створення естетичних цінностей професійної діяльності. Відтак, ефективність виконавської діяльності виступає своєрідним показником формування виконавсько-сценічної майстерності хореографа-педагога. Тому, найважливішим завданням закладу вищої мистецької освіти є підготовка майбутнього магістра хореографії, здатного здійснювати творчу інноваційну сценічну діяльність на високому художньому рівні.

З огляду на вищезазначене, в освітньому процесі суттєвого значення набуває комплекс дисциплін, котрі впливають на формування виконавсько-фахових компетенцій та практичних умінь в організації та участі в різноманітних мистецьких

заходах, танцювальних програмах, концертах. Отже, організація підготовки майбутніх постановників, керівників танцювальних колективів з огляду на специфічні особливості функціонування закладів мистецької та соціокультурної діяльності, набуває вагомого значення.

Опрацювання наукових джерел засвідчує, що проблемам хореографічної підготовки присвятили свої праці сучасні українські науковці Л. Андрощук, Т. Благова, О. Реброва, Ю. Ростовська, І. Ткаченко та ін. Зокрема, в дослідженні О. Таранцевої розкривається проблема хореографічних умінь під час опанування українського народного танцю [3]. Проблема формування художнього досвіду стала предметом наукових розвідок Т. Сердюк [1; 2].

Слід зазначити, що формування виконавсько-сценічної майстерності хореографа відбувається під час опанування такими дисциплінами, як: Теорія та методика вивчення народно-сценічного танцю, Сучасний танець.

Формування виконавсько-сценічної майстерності хореографа забезпечується розвитком і реалізацією творчих можливостей та практичних навичок здобувачів освіти активізацією інтересу до подальшої виконавської діяльності, набуттям фахових компетенцій та практичних навичок з виконавської майстерності, техніки сценічних рухів та сценічної етики.

Велике значення має опанування студентами знань щодо основ сценічної поведінки, елементів внутрішньої психотехніки, техніки сценічних рухів, спеціальних вправ та етюдів. За таких обставин здійснюється формування комплексу фахових компетентностей, а саме: здатність застосовувати теорію та сучасні практики хореографічного мистецтва, усвідомлення його як специфічного творчого відображення дійсності в хореографічних образах; здатність збирати, обробляти, аналізувати та інтерпретувати художню інформацію з метою створення хореографічної композиції; здатність застосовувати здобуті виконавські навички в концертно-сценічній діяльності, підпорядковувати її завданням хореографічного проекту.

Отже, стислий виклад матеріалів даної публікації дає можливість говорити на користь обраної проблематики, зокрема, зважати на те, що поліпшення сценічно-виконавської підготовки хореографа впливає на розширення творчої діяльності та активізації потенціалу майбутніх фахівців хореографічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сердюк Т. І. Професійна підготовка студентів-хореографів до майбутньої діяльності. URL: <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/3896/3420>
2. Сердюк Т. І. Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2009.
3. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2002.

Гришанович Н. А.

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

ВЕСНЯНКИ ЯК ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Вступна частина, де вказую на те, що веснянки – це не просто календарні пісні, а духовна музика наших пращурів, яка відображає не лише звичаї та традиції української культурної спадщини, але і становить своєрідне дзеркало духовного простору нашої нації.

Веснянки співали ще наші предки в дохристиянські часи. Ці пісні мали глибокий духовний зміст та відігравали важливу роль у формуванні свідомості та світобачення. Пращури українців свято шанували матінку Землю та ясне Сонце, вони намагались жити у гармонії з природою, її циклічністю та ритмом. Практика співу веснянок здатна закладати духовні цінності, які допомагають людям знайти своє місце у світі та сприяють формуванню міцних та здорових спільнот. Веснянки

мають велике значення для нас як нації, особливо в контексті сучасної реальності, коли люди все більше віддаляються від природи та традицій. Спів веснянок впливає на наше сприйняття світу та розуміння себе як частини природи в умовах війни та геноциду української культури [1].

Зараз веснянки зберігаються тільки на концертній сцені, а не як частина життя нашої нації. В цьому є проблема, оскільки така творчість втрачає свій первісний зміст, її роль в нашому житті стає менш важливою та зникає зв'язок з природними циклами.

Концертна форма веснянок не є ідеальним рішенням для збереження їх як духовної практики, оскільки це викривляє їх автентичний духовний зміст і може призвести до загибелі традиції в цілому.

Таким чином необхідно шукати інші рішення для відродження веснянок як духовної музики та практики.

Запитання про можливість повернення веснянок в ужиток нашої нації в сучасних умовах, де традиції постійно зазнають тиску з боку глобалізації, є дуже актуальним.

Веснянки мають величезний потенціал як та духовна музика, що може стати містком між минулим та майбутнім. Першоджерело є тим, що завжди привертає увагу науки, оскільки саме в ньому містяться найбільш цінні та автентичні знання. Аналогічно, веснянки як духовний світогляд наших пращурів містять в собі надзвичайно цінні знання та духовність.

Ми пропонуємо не чинити спротив технологічній реальності, а навпаки, взаємодіяти з нею в інтересах нашої культури. Сучасні технології можуть допомогти зберегти традиції та втілити їх у життя сучасного суспільства. Проте, це потребує зусиль з боку держави та громадянського суспільства, оскільки традиції не можуть існувати без підтримки нації. Отже, веснянки мають сильний культурний і історичний контекст, що може допомогти зберегти нашу національну ідентичність

Одним з можливих рішень є введення співу веснянок в ужиток на обов'язковому рівні. Це означає, що національні, регіональні та місцеві організації та установи мають включати веснянки у свою культурну програму, забезпечуючи їх присудність на різноманітних заходах різного характеру. Це допоможе підтримати інтерес до веснянок, зробить їх доступнішими та зрозумілішими для населення. Крім того, необхідний контроль діяльності культурних та просвітницьких центрів, які, іноді, пропагують «шароварщину». Це можна зробити шляхом встановлення спеціальних вимог та надання необхідної підтримки, щоб вони могли включати у свою програму автентичні веснянки.

Для того, щоб веснянка не була просто концертним номером в нашому суспільстві, ми повинні прикласти максимум зусиль у духовному вихованні дітей на рівні освіти. Також критично необхідна просвітницька робота серед дорослого населення з питань традицій та культури нашої нації. Ми живемо в поліваріантному культурному середовищі, де неможливо досягнути духовний світ, духовну музику без критичного осмислення світоглядних засад та знання автентичних першоджерел, які відображають історію та традиції нашого народу. Автентичність є важливою складовою культурної спадщини, і вона є надзвичайно важливою в контексті розуміння нашої національної ідентичності та духовних цінностей. Це дає можливість зробити кроки до відновлення веснянок як духовної музики, яка може забезпечити гармонійну взаємодію нашої нації з природою та створити почуття єдності та співпраці в суспільстві [1; 2].

Отже, важливо розуміти, що веснянки є не лише календарними піснями, вони є частиною духовної музики нашої нації. Це форма спілкування людини з природою, духовна спадщина та культурний код українського народу, який передавався нашими пращурами із покоління в покоління. Веснянки мають важливу роль в житті української нації,

особливо в контексті війни та геноциду української культури. Вони є символом боротьби за національну ідентичність та відновлення духовної спадщини українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Скрипник Г. О. Обрядові пісні. Київ : ІМФЕ. НАНУ, 2016. 352 с.
2. Садовенко С. М. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору). Автореф. дис....канд. пед.. наук. К.: Думка, 2007. 18 с.

Гулей О.В., Горяйнова О.М.

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

КОЛІР ЯК ЗАСІБ КОМПОЗИЦІЇ

Сьогодні колір розглядаємо, безпосередньо, як соціологічний фактор, що визначає настрої суспільства, які формуються економікою, політикою, екологією, наукою, мистецтвом. З кожним кроком пізнання, через творче сприйняття розкривається значущість і виразна привабливість феномена кольору. Емоційний вплив кольору на людину суб'єктивний. Проте виявлено деякі загальні закономірності його прояву, які можуть слугувати відправною точкою для побудови подібної кольорової графічної композиції [3, с. 130].

Колір вважається багатограним, наділеним естетично-змістовною виразністю, викликає фізичні, фізіологічні, психологічні відчуття. З двох художніх факторів – форми і кольору – другий більш емоційний, оскільки звертається до почуттів, а не до логіки. У дослідженнях колір виявляється як властивість тіл, що викликають певне зорове відчуття залежно від спектрального складу світла, яке вони відбивають або випромінюють. Кожен колір має кількісно виміряні фізичні властивості (спектральний склад, яскравість) [4]. Однаково насичені відтінки, що належать до одного колірного спектру, можуть відрізнятися один від одного за ступенем світлості. Будь-який колір при максимальному зниженні яскравості стає чорним. Зверніть

увагу, що яскравість, як і інші колірні характеристики реального кольору об'єкта, залежать від суб'єктивних перцептивних психологічних причин. Наприклад, синій колір здається світлішим поруч із жовтим.

Два відтінки одного тону можуть відрізнятися ступенем насиченості. Наприклад, при зниженні насиченості синій колір наближається до сірого. Ступінь близькості кольору до білого називається його чистотою (або світлістю). Відтінок і насиченість є якісними характеристиками кольору. Кожен спектральний колір ідентифікується відповідною довжиною хвилі. Кольори спектра чергуються в порядку: червоний, бурштиновий, жовтий, зелений, голубий, синій, фіолетовий. Усі кольори діляться на дві групи: ахроматичні та хроматичні. До першої групи належать білий, чорний і всі відтінки сірого. Вони характеризуються лише кількістю відбитого світла або неоднаковим коефіцієнтом відбиття. Ахроматичні кольори відрізняються лише яскравістю, тобто відбивають різну кількість світла, що падає на тіло. Другий – всі спектральні кольори з усіма переходами і відтінками між ними. Існує незліченна кількість хроматичних кольорів, але людське око може відрізнити один від одного лише обмежену кількість – близько 300 [1]. Крім того, всі спектральні кольори прийнято поділяти на «теплі» і «холодні» за своїми властивостями. До «тепліх» кольорів належать жовто-червона, жовта та жовто-зелена частини світлового спектру. Активними вважаються кольори «теплої» частини спектру, властивості яких стимулюють, збуджують, прискорюють основні процеси життєдіяльності людини, покращують самопочуття, створюють піднесений настрій, підвищують фізичну та розумову працездатність. До «холодних» кольорів відносяться пурпурний, фіолетовий, синій і блакитний. Кольори «холодної» частини світлового спектру вважаються пасивними і викликають відчуття певної загальмованості деяких життєвих процесів людини, створюють депресивний меланхолійний настрій [2, с. 35].

Отже, колір сприймається по-різному, залежно, по-перше, від культурно-історичного контексту, рівня освіти глядача, статі, темпераменту, характеру та настрою глядача; по-друге, від формальних засад – просторового розташування, форми, фактури тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артушевська І. Кольорознавство. Луцьк : ЛДТУ, 2004. 118 с.
2. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009. 191 с.
3. Тканко З. Колір як засіб вираження в мистецтві та моді. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 21. С. 128–138.
4. Шевченко І. Колір як естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2000. 20 с.

Гулей О.В., Козлова В.О.

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

ПОРІВНЯННЯ ТРАГЕДІЇ ТА КОМЕДІЇ В ЖИВОПИСІ

Мистецтво живопису здавна було потужним засобом для вираження митцями широкого діапазону емоцій, ідей і переживань. Серед різноманіття емоцій дві домінуючі теми, які виникли в історії мистецтва, – це трагедія та комедія. Трагедія та комедія охоплюють контрастні аспекти людського досвіду, пропонуючи різні перспективи та викликаючи різні емоційні реакції у глядачів.

Трагедія в живописі зображує темні аспекти людського існування, досліджуючи такі теми, як страждання, втрата та глибоке емоційне хвилювання. Художники часто використовують похмуру колірну палітру, драматичне освітлення та гострі композиції, щоб підкреслити інтенсивність цих емоцій. Твори таких художників як Караваджо, Гойя та Пікассо є прикладом трагічного жанру, захоплюючи глядачів своїми грубими та емоційними зображеннями.

Однією з визначальних характеристик трагічних картин є акцент на людському стражданні. Ці твори мистецтва часто

зображують історичні події, міфологічні оповіді чи особисті трагедії, які викликають співпереживання та самоаналіз. Використання символіки та алегорій дозволяє митцям повідомляти глибокі істини та досліджувати складність людської психіки. Наприклад, шедевр Пікассо «Герніка» зображує жахи війни, виражаючи тугу та відчай, які відчують жертви насильства та руйнування.

Комедія в живописі пропонує освіжаючий контраст трагедії, зосереджуючись на гуморі, дотепності та легких аспектах людських переживань. Художники використовують яскраві кольори, грайливі композиції та химерних персонажів, щоб створити атмосферу радості та розваги. Твори таких митців, як Фрагонар, Брейгель і Ренуар, є прикладом комедійного жанру, переносячи глядачів у світи, наповнені сміхом і безтурботністю.

Суть комедії полягає в її здатності привнести в наше життя легкість і сміх. Гумористичні картини часто зображують сцени з повсякденного життя, кумедні соціальні ситуації або карикатури, які перебільшують людську дурість. За допомогою сатири митці критикують суспільні норми та пропонують рефлексивну лінзу для вивчення наших власних особливостей. «Весільний танець» Брейгеля демонструє святкове зібрання персонажів, задіяних у жвавій і комічній діяльності, запрошуючи глядачів насолодитися насиченістю моменту.

Іншим відомим прикладом комедії в живописі є роботи нідерландського художника Ієроніма Босха. У своїх складних і фантастичних композиціях Босх поєднує сюрреалістичні елементи, гротескні фігури та абсурдні ситуації, створюючи чорногумористичні оповіді. Такі картини, як «Сад земних насолод», наповнені химерними й жартівливими деталями, які кидають виклик традиційним уявленням про реальність і мораль, викликаючи як сміх, так і роздуми. За допомогою комедії такі митці, як Босх, досліджують абсурдність життя, людську дурість і внутрішні суперечності в суспільстві.

Хоча трагедія та комедія в живописі можуть здаватися діаметрально протилежними, вони мають спільні риси, які об'єднують їх як художні вираження. Обидва жанри служать відображенням людського стану, висвітлюючи різні аспекти нашого існування. Трагедія досліджує глибини наших емоцій, заглиблюючись у універсальний досвід болю, горя та втрати. З іншого боку, комедія відзначає світлу сторону життя, нагадуючи нам знаходити радість і гумор навіть у складних обставинах.

Крім того, трагедія і комедія часто перетинаються, розкриваючи притаманну складність людських переживань. Багато трагічних оповідань містять комедійні елементи, вливаючи моменти гумору серед похмурих тонів. Так само комедійні картини можуть містити тонкі натяки на трагедію, підкреслюючи крихкість і непостійність людського стану. Ці переплетення нагадують нам про хитросплетіння життя, де часто співіснують горе і радість.

Отже, трагедія і комедія в живописі дають глядачеві можливість зазирнути в розмаїття людських емоцій і переживань. Завдяки своїм відмінним художнім прийомам і сюжетам вони захоплюють аудиторію, викликаючи співпереживання, самоаналіз, сміх або роздуми. Тоді як трагедія заглиблюється в глибини страждань і втрат, комедія відзначає світлі аспекти життя, нагадуючи нам прийняти радість і гумор. Зрештою, ці два жанри доповнюють один одного, відображаючи багатовимірність людського досвіду. Вони можуть служити потужним інструментом для підвищення обізнаності про соціальну несправедливість, історичні звірства та особисту боротьбу, сприяючи глибшому розумінню людського становища.

Гулей О.В., Мелякова О.А.

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

ПРОВІДНІ ЗАКОНИ КОЛЬОРОЗНАВСТВА В СИСТЕМІ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ

Система композиційних закономірностей є основою художньої творчості, яка поєднує в собі ритм, рівновагу, композиційний центр, золотий перетин, динаміку, статику, симетрію, асиметрію, контраст, нюанс, колір. Досягнення високих результатів у будь-якій творчій роботі полягає у теоретичній поінформованості майбутніх спеціалістів про взаємодію між собою всіх законів композиції, для грамотного використання теорії у практиці, набуття професійних навичок. Гармонійне кольорове поєднання в мистецтві є неможливим без рівня фахових знань. Між тим, окрему увагу слід приділяти вивченню кольору, як засобу композиції, адже саме колір задає настрій композиції. Для початку важливо ознайомитися з основними поняттями про колір, зоровими відчуттями, які виникають згідно з спектральним складом відбитого або випромінюваного світла. Кольори поділяються на дві важливі групи: ахроматичні і хроматичні. Ахроматичні кольори – білий, сірий і чорний – характеризуються кількістю відбитого світла з різним коефіцієнтом відбиття. Від найяскравішого білого до самого темного чорного, є різні відтінки сірого. Це пов'язано з тим, що ахроматичні кольори відрізняються лише за яскравістю, тобто відображають різну кількість світла, яке падає на тіло або предмет тощо. Хроматичні кольори – це спектральні кольори та їх відтінки. Хроматичні кольори визначаються такими стандартними якостями, як кольоровий тон, світлота, насиченість і яскравість. Грамотне поєднання цих компонентів виділяє предмет і грає роль контрасту. Тон і насиченість є якісними характеристиками кольору, а якість хроматичного кольору залежить від падаючого на зображуваний об'єкт загального світлового потоку.

Просте поєднання хроматичних кольорів складається з двох допоміжних кольорів – найчастіше застосування в композиції. Пом'якшення контрасту відбувається при додаванні третього нейтрального кольору, наприклад сірого. Складне поєднання додаткових кольорів відбувається, коли додаткові кольори мають декілька відтінків. При поєднанні більш ніж двох різних кольорів, потрібно враховувати кількість переважаючого та допоміжних кольорів для уникнення надмірної інтенсивності та збереження гармонії кольорів. У будь-яких поєднаннях кольорів, лише один має переважати.

Існують також три основні закони кольорознавства.

Перший закон кольорознавства характеризується тим, що для кожного хроматичного кольору можна знайти інший хроматичний, поєднання яких у певних пропорціях дає ахроматичний колір. Такі кольори називаються допоміжними кольорами і є контрастними один до одного. У кольоровому спектрі вони розташовані на різних кінцях одного діаметру.

Другий закон кольорознавства характеризується отриманням нового кольорового тону при змішуванні двох не додаткових хроматичних кольорових тонів. Такі кольори знаходяться на однаковій відстані один від одного у спектрі кольорів. Три кольори, які розміщені у кольоровому спектрі на однаковій відстані один від одного, при змішуванні в певних пропорціях дають всі можливі кольорові відтінки. При змішуванні основних кольорів – червоного, жовтого, синього – можна отримати всі спектральні кольори.

Третій закон кольорознавства характеризується результатом змішування самих кольорів, незалежно від їх спектрального складу світлових потоків, що викликають ці кольори.

Цілісність композиції, що будується в основному кольором, досягається зближенням плям по світлоті, що дає значні розходження в тонах і насиченості. Часто властивості кольору використовуються для ілюзорних ефектів, де сприйняття кольору залежить від оцінки відстані, напряму ліній, кутів.

Наприклад, наближені об'єкти виглядають більш насичено ніж віддалені; предмети теплих тонів візуально наближаються, а менш насичені холодні тони віддаляються. Раціональне використання кольорів дає можливість дотримуватися певної симетрії та рівноваги, або, порушуючи симетрію та рівновагу у розташуванні кольорових складових композиції, можна внести до композиції відчуття руху й динамічного неспокою. За допомогою кольору передається і такий важливий для композиції простір.

Слід зазначити, що колір в композиції відіграє не лише привабливу роль позитивного сприйняття, а й навпаки, може відштовхувати, в залежності від того, які емоції автор композиції бажає отримати від глядача. Певна кольорова гама використовується у створенні реклами або антирекламі, для привертання уваги публіки. Адже колір здатний впливати на самопочуття, працездатність, психіку й свідомість, викликати певні асоціації (температурні, фактурні тощо).

У викладанні фахових дисциплін з образотворчого мистецтва, важливим моментом є привертання уваги учня на колір у його побуті, оточенні в цілому, адже саме колір супроводжує нас всюди, є одним з найголовніших інструментів у сфері мистецтва.

Таким чином, звертаючи увагу на колір у повсякденному житті, в оточуючих предметах та в умовах, у яких перебуває даний об'єкт, предмет, формується особистісне відчуття гармонії кольорів, що неодмінно відображається в практичних навичках виконання творчої роботи учня, адже колір є одним із головних аспектів мистецького пізнання композиції.

Гулей О.В., Прокопчук Ю.

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

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Художньо-естетичне виховання є однією з найважливіших елементів багатогранного процесу формування особистості, естетичного розвитку, формування художнього смаку, уміння творчо створювати вироби ручної творчості. Саме в дошкільні роки закладаються основи майбутнього розвитку людини. Дошкільний вік – найважливіший етап у розвитку та вихованні особистості. Це час, коли діти починають пізнавати навколишній світ, період їх первинної соціалізації. У цьому сенсі особливо важливо виховувати у дітей дошкільного віку художній смак, розвивати їх творчі здібності та естетичні почуття.

Естетичне виховання вчить дітей гармонізувати своє спілкування зі світом, з продуктами своєї діяльності, з собою та з іншими на всіх рівнях своєї природної та культурної організації і в усіх формах поведінки, стимулюючи інтегрований спосіб спілкування зі світом.

Естетичне виховання має свої завдання, які поділяються на дві групи.

Перша група спрямована на формування естетичного ставлення до навколишнього світу. Передбачається розвиток здатності знаходити красу в природі, діяльності та мистецтві, розуміти прекрасне, розвивати художній смак і потребу в пізнанні прекрасного.

Друга група спрямована на розвиток художньої компетентності в різних видах мистецтва. Це передбачає навчання дітей малюванню, ліпленню, моделюванню та конструюванню.

Вищезазнані групи завдань можуть дати хороші результати тільки у тому випадку, якщо вони тісно пов'язані між собою в процесі виконання. Для того, щоб реалізувати завдання

естетичного виховання дітей дошкільного віку, необхідні наступні умови:

- навколишнє середовище (іграшки, одяг, приміщення);
- задоволення повсякденного життя творами мистецтва;
- самостійна діяльність дітей;
- здійснення індивідуального підходу до дітей.

Загальноосвітньою умовою розвитку художніх здібностей дітей у дитячому садку є надання кожному рівних і реальних практичних можливостей для розвитку здібностей у різних сферах мистецтва. Розвиток художніх здібностей базується на формуванні у дітей високих моральних потреб, тобто потреб дитини у творчості. Неможливо сформувати повноцінну творчу особистість без зусиль, без певної частки затраченої дитиною праці, необхідно закласти в дитячій душі високі моральні та естетичні принципи.

Для кожної групи питань естетичного виховання існує своя методика. Як зазначалося вище, перша група завдань – залучення дітей до мистецтва, розвиток у дошкільнят естетичного почуття і розуміння прекрасного. Основними способами вирішення цих завдань є демонстрація, спостереження, пояснення, аналіз та приклад дорослого. Використовуючи ці методи, дуже важливо, щоб педагоги вміли демонструвати свої почуття і позицію до дітей і знали, як виражати свої почуття.

Друга група завдань стосується розвитку художніх навичок. Для вирішення цих завдань у ролі ведучих необхідні практичні методи: таких як демонстрації, вправи, пояснення та ситуаційні методи. Йдеться про пошук методів і прийомів, які підтримують бажання дітей створювати «витвори мистецтва» власними руками (ліпити, прикрашати, малювати, конструювати) та брати участь у різних мистецьких заходах.

Існує багато форм організації естетичного виховання в мистецькій діяльності: на заняттях, самостійна діяльність, мистецькі вистави, свята, відпочинок, екскурсії та прогулянки.

Декоративно-прикладне мистецтво є одним з факторів гармонійного розвитку особистості. Контакт з народним мистецтвом збагачує свідомість дитини та прищеплює любов до рідного краю. Мистецтво народних майстрів допомагає дітям відкривати для себе світ прекрасного, розвивати художній смак. Коли мова йде про декоративно-прикладне мистецтво в дитячих садках, особливий інтерес викликають традиційні предмети народного мистецтва. Адже вироби народних умільців – різьблення по дереву та розписи, лакові мініатюри та монети, вироби зі скла та кераміки, текстильні, мереживні та вишиті вироби, народна художня іграшка – є свідченням таланту, майстерності та невичерпного оптимізму народних майстрів.

Отже, дошкільний вік є важливим етапом розвитку і виховання особистості та найсприятливішим періодом для формування художньо-естетичної культури. Це пов'язано з тим, що в цьому віці у дитини переважають позитивні емоції, з'являється особлива чутливість до мовного та культурного самовираження, особистісна активність та якісні зміни у творчій діяльності. Інтеграція дитини в культуру має виховний характер: розвиває творчі здібності, формулює художній смак та залучає підрастаюче покоління до естетичного погляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Г. Формування творчої особистості школяра. З педагогічної спадщини В.О. Сухомлинського. *Початкова школа*. 2013. № 38-39. С. 17-24.
2. Гнатюк М. Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво (основи образотворчої грамоти) Частина І. Івано-Франківськ: Ярина, 2016. 196 с.
3. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво : навчальний посібник. Суми : Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2010. 152 с.
4. Никифоров А. Феномен декоративного мистецтва в історії художньої освіти України XIX – початку XX століття : монографія. Суми : Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. 500 с.
5. Никифоров А., Гулей О. Декоративне мистецтво : навчально-методичний посібник. Херсон : ОЛДІ ПЛЮС, 2021. 364 с.

Гура В.В., Гаращенко І.О.

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

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ГРИ НА КЛАРНЕТІ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ПІДХІД

Гра на духових музичних інструментах, зокрема на кларнеті, належить до найдавніших проявів естетичного розвитку людини. Значно розширюючи діапазон гармонічного звучання людського голосу це мистецтво гри на духовому інструменті стає однією з моделей досягнення оптимально чуттєвої гармонії між певною сукупністю індивідів. Якщо спробувати подати сигнал голосом, то він звучатиме з великою силою деякий час на високих тонах, йдучи на пониження разом з диханням. Ця фіксація голосу на певному тоні була першим кроком до співу й до утворення межі щодо розмовної мови. До другого кроку призвели спроби упорядкувати звукові сигнали певними інтервалами... Щось подібне відбувається в інструментальній музиці, зокрема при використанні духових інструментів.

Звернення до тих чи інших етапів історії є актуальним, оскільки надає можливість не лише усвідомлено опановувати історично усталені прийоми гри на музичному інструменті, але й сприяти інтенсивному опрацюванню мистецьких та педагогічних прийомів, методів, підходів, необхідних для плідної практичної діяльності майбутнього педагога-музиканта.

Серед праць, у яких розглядаються загальні закономірності теорії і практики навчання гри на духових інструментах, поширення набули: книга М. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958); книга Б. Дикова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1962), книга А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1975).

Наукові праці, в яких подається диференційований виклад питань методики навчання гри на конкретному духовому інструменті (приватні методики), належать: «Вопросы теории

и практики игры на валторне» (1957) та «Пути совершенствования исполнительской техники валторниста» А. Усова (1965), «Методика обучения игре на флейте» М. Платонова (1966), «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. Єрьомкіна (1963), «Методика обучения игре на гобое» Е. Носирева (1971), «Теоретические основы обучения игре на кларнете» К. Мюльберга (1975), «Методика обучения игре на тромбоне» Б. Манжори (1976), «Методика обучения игре на валторне» Я. Якустиди (1977), «Методика обучения игре на трубе» Ю. Усова (1984), «Методика обучения игре на кларнете» Б. Дикова (1983).

За останні роки в нашій країні з'явилося чимало робіт, присвячених історії духового виконавства, зокрема історії виконавства на кларнеті. Якщо говорити про зарубіжні роботи з історії виконавства на кларнеті, то до таких віднесемо: А. Модр «Музичні інструменти», О. Kroll «Die Klarinette», W. Aitenburg «Die Klarinette», К. Sachs «The History of Musical instruments» та «Die Instrumentation. Klarinette», А. Baines «Woodwinds instruments and their history», А. Eberst «Klarinet I klarinetisti», G. Rendall «The clarinet», Dunbar «Treatise of the clarinet», P. Weston «Clarinet virtuosi of the past», J. Brymer «Clarinet». Досить цікава та об'ємна стаття Н. Becker «Die Klarinette» в енциклопедії «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Т. Warner «An annotated bibliography of woodwind instruction books». Також відомі статті Whitwell «Carl Maria von Weber – his music for wind», G. Joppig «Die Entstehung einer Instrumentenfamilie», W. Kolneder «Die Klarinette als Concertino-instrument bei Vivaldi», E. Ludewig «Eighteen century clarinet music» тощо.

Аналіз історичних досліджень у галузі музикознавства показує, що наукові розвідки відбувались виключно шляхом збору і систематизації історичних фактів. Але, в більшості випадків, зустрічалось превалювання опису в наукових працях. Слід наголосити, що принципу історизму, який лежить в основі

методології наукових робіт, органічно притаманна ознака – описовість. Завдяки цьому, дослідники в області історії виконавства на кларнеті, відразу зіткнулися з величезними «білими плямами» в історичній фактології, на прояснення яких знадобився значний час. Особливо це стосувалося питань вітчизняної історії кларнетного виконавства.

На нашу думку, дослідження в галузі музичної історико-виконавської науки повинні відбуватися в нерозривній єдності історичних та історико-теоретичних аспектів з урахуванням історичного ходу розвитку світової музичної виконавської культури в цілому, маючи на увазі загальні закономірності виконавської культури, загальні закономірності музичного виконавства тощо.

Історіографія – наука, що вивчає розвиток і нагромадження знань з історії суспільства, а також історичні джерела. Назва походить від грец. ἱστορία (історія) «сповідь про минуле» та грец. γραφω (графо) «пишу, креслю» [1].

Історіографія – це елемент культури, історичне явище, один з напрямків суспільної думки. У теоретичному плані історіографія залежить від характеру і наукового рівня загальноісторичних теорій. В історіографії та її методології велике значення мають особистість історіографа, його біографія, емоції, що впливають на рівень теоретичного мислення.

Методологія в історіографії виробляє та формулює систему принципів – світоглядних, гносеологічних, логічних та інших, що керують пізнанням закономірностей та істинного змісту.

Історіографія має такі завдання: встановлення наступності в розвитку історичної думки, визначення критеріїв історичних фактів, виявлення співвідношення історіографічного факту і джерела, констатація об'єктивного внеску джерел.

В історіографії застосовується чимало методів: *хронологічний метод*; *порівняльно-історичний метод*, що дає можливість для вивчення певних історичних фактів у зв'язку з конкретною історичною ситуацією і її подальшою якісною зміною;

метод конкретного аналізу, конкретної ситуації; системно-типологічний метод, що з'явився в рамках порівняльно-історичного минулого тощо.

Необхідно зауважити, що у процесі вивчення різних джерел, при аналізі сутності того чи іншого явища необхідно дотримуватися правил єдності концепції та методу. Адже створення концепції в методологічному відношенні передбачає синтез джерелознавчого, історіографічного і конкретно-історичного аспектів наукового аналізу в єдине ціле.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історіографія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F> (дата звернення 26.05.2022).
2. Гладких А. В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах : навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2014. 200 с.
3. Ясь О. В. Історіографія. Енциклопедія історії України. К.: Наукова думка, 2019. Кн. 2: Україна–Українці. С. 36–50.

Єлдунова О.А.

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

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Диригування, як один із видів творчої діяльності оркестрового виконавського мистецтва, є невід'ємним у професійній підготовці фахівця музичного мистецтва. Диригентська майстерність – це виконавська майстерність, володіння системою жестів для розкриття змісту музичного твору, у вузькому сенсі – засіб розкриття задуму композитора, зазначеного в партитурі, і розглядається як показник професіоналізму диригента оркестрового колективу [1; 3].

Постать диригента завжди привертала увагу. Звісно, що формування її залежить від природних здібностей, але досягнути значного професійного рівня можливо музикантам з

гарними музичними здібностями. Як правило, у яких добре розвинений музичний слух, відчуття ритму, такту, характеру твору, форми і стилю, музичного смаку та міри, пам'яті, фантазії, пластичності рук, а також наявності уміння володіти собою, швидко орієнтуватися в партитурі, бути дисциплінованими, ініціативними, наполегливими, ерудованими та високоосвіченими, тактовними в педагогічній діяльності та володіти прекрасними організаторським здібностями.

Розглянемо більш детально поняття диригентська майстерність як важливу складову діяльність. Диригентська майстерність складний, багатогранний творчий процес управління колективом, який опирається на широкий комплекс диригентської техніки – складної системи жестів, яка включає в себе техніку рук, корпусу, голови, міміку, дихання, за допомогою яких диригент здійснює керування музичним колективом. Водночас, диригування – це психологічний процес, що включає в себе як внутрішні переживання, так і емоційну віддачу, уміння підпорядковувати своїй волі дії виконавців оркестру та розкривати ідейний, емоційно-образний зміст твору, його музичну красу, виховувати любов до цієї професії, формувати професійні якості виконавців тощо.

Звідси, формування диригентської майстерності – складний багато площинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та виступає вихідною. Відтак, майстерність майбутнього диригента традиційно вдосконалюється у процесі диригентсько-хорової підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень майбутнього керівника хорового колективу. Для того, щоб опанувати диригентську професію, необхідним є синтез техніки і високої духовної культури (за Б. Асаф'євим). А. Козир акцентує увагу на художній і технічній сторонах диригентсько-виконавської майстерності, на їх взаємодію, навчання слід вести так, «щоб у свідомості студента

були нероздільні зміст – настрої хорової музики (виражене в тих чи інших деталях тексту) та технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити» [1; 3].

У наш час майбутній диригент є високоосвіченою людиною, з високим інтелектуальним рівнем загального та музичного розвитку, який володіє умінням пропагувати найкращі музичні зразки вітчизняної і світової музичної культури, розкривати зміст твору, є професійним інтерпретатором, наставником та вихователем свого колективу. Прикладом високої професійної майстерності хорового виконавства є творчість А. Авдієвського – пропагандиста національної класичної хорової спадщини, послідовника видатних українських хормейстерів Г. Верьовки, К. Пігрова, Д. Загрецького, новатора у царині народного хорового мистецтва. Активний пошук шляхів професійного вдосконалення А. Авдієвського спостерігаємо у суб'єктивних рисах його творчої інтерпретації хорової музики у якості художнього керівника та головного диригента українського народного хору імені Г. Верьовки, спостерігаємо у педагогічній діяльності як педагога (КНМА, завідувач кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування, голова Всеукраїнської музичної спілки, президент національного музичного комітету та музичної ради ЮНЕСКО), який вважає важливим розкривати індивідуальні риси майбутнього диригента, зберігати його художньо-творчі особливості та артистичну індивідуальність.

Отже, диригентська майстерність є вершиною виконавської майстерності, однією із найскладніших видів музичного виконавства, управління колективом музикантів (оркестром, ансамблем) у процесі вивчення та публічного виконання ними музичного твору. За визначенням І. Маркевича, «...диригування є мистецтво, наука і управління», яке складається із спеціально відпрацьованого диригентського жесту. Віддаючи належне мистецтву диригування, необхідно приділяти увагу теорії диригування, яка покликана пояснити цей феномен, перш за,

все як управління. Диригування здійснюється за допомогою спеціальних дій, жестів, які передають інформацію від диригента до музикантів, виховують їх [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства исполнителя: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 / Н. А. Давыдов. Киев, 1990. С. 29.
2. Колесса М. Основи техніки диригування. К.: Музична Україна, 1973. Вид. 2-е., 198 с.
3. Питання диригентської майстерності / Упоряд. М. Канерштейн. К.: Музична Україна, 1980. 184 с.

Єрьоменко А.Ю.

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

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ АКАДЕМІЧНИХ БАЯННИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

У вітчизняній музичній та педагогічній науці «школа» визначається як «художньо-стилістичний напрям, який ґрунтується на визначених творчих принципах та представлений групою прихильників або учнів, які зберігають та продовжують певні традиції у своїй творчій діяльності» [1].

Академічне музичне мистецтво – це універсальний напрям у художній творчості. Поняття «академізм» трактується як сформований напрям мистецтва ХІХ століття, який базується на дотриманні загальноновизнаних норм та принципів, та включає в себе використання спадщини античності та епохи Відродження.

Академічне баянне мистецтво почало розвиватися лише з другої половини ХХ століття, на відміну від інших академічних виконавських шкіл (фортепіанної, скрипкової та ін.) [2, с 309].

У період з 20-тих років ХХ століття починається заснування перших класів гри на народних інструментах. Одним з перших осередків навчання гри на баяні стає Київ.

Київську баянно-академічну школу можна назвати центром українського академічного виконавства, в якому поєдналися елементи народних традицій та світової музичної культури. Велика заслуга у становленні київської баянної школи належить плідній діяльності М. Геліса. Саме М. Геліс був основоположником використання теоретичних та практичних принципів професійного виконавства таких митців як Л. Баренбойм, Г. Єсіпова, Г. Коган, Д. Клебанов, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, С. Прокоф'єв, К. Станіславський [3].

Харківська академічна баянна школа була заснована приблизно у той же час коли і київська, але мала більш стрімкий розвиток. Перший клас баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії було відкрито у 1951 році професором Л. Горенко (випускник класу М. Геліса). Відкриття класу баяна в Харківській консерваторії стало найвищим ступенем професійної освіти баяністів (виконавців та педагогів) та поштовхом для швидкого розвитку баянного виконавства на Харківщині.

Ще одним визначним осередком розвитку баянної освіти була Одеса. Становленню виконавської школи гри на баяні на півдні Україні посприяло існування різних баянних колективів в цьому регіоні, з появою яких виникла необхідність у створенні осередків професійної музичної освіти виконавців. У 1927 році при Миколаївському музичному училищі відкривається відділ народних інструментів. Пізніше, з 1932 року починає своє існування відділ народних інструментів у Одеській робітничій консерваторії, а у 1945 році засновано відділ народних інструментів у Одеському музичному училищі. Одними з перших викладачів по класу баяна в цьому регіоні були: І. Епштейн, Л. Перельман, Г. Нарядков [4, с. 223].

На Львівщині академічне баянне виконавство було засновано дещо пізніше. Перші класи гри на баяні у Львові було засновано у 1946 році, у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка та музичному училищі. Першим викладачем по класу баяна був Г. Казаков (випускник М. Геліса).

Львівська регіональна школа академічного баянного мистецтва була започаткована М. Оберюхтіним та його послідовниками – А. Онуфрієнком та Е. Мантуєвим. Діяльність цих музикантів заклала основу науково-педагогічних принципів та сприяла створенню передумов для збільшення осередків навчання академічному баянному виконавству на Львівщині.

Становлення та академізація української баянної школи відбувалися внаслідок виникнення регіональних закладів навчання гри на народних інструментах. Становлення українських академічних баянних шкіл тривало досить довгий період.

Важливо зазначити, що розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні було засновано на єдиній методологічній основі, яку розробив видатний викладач, професор М.М. Геліс, що сприяло потужному впливу на регіональні виконавські школи народно-інструментального мистецтва. Вагомі здобутки науково-теоретичного обґрунтування та багаточисельні виступи найкращих виконавців і колективів різних форм у всьому світі стверджують, що українська академічна школа гри на народних інструментах гідно посідає своє місце в контексті українського академічного мистецтва [3, с. 310].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 418 с.
3. Остапчук Н. М. Мистецька постать В. В. Бесфамільнова в контексті формування академічної баянно-акордеонної школи в Україні. *«Молодий вчений»*. № 10. 2017. С. 309-312.
4. Охманюк В. Ф. Становлення Київської академічної баянної школи 50-80-ті роки ХХ століття. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 331-335.
5. Шеремет В. В. Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр.

Єременко О.В.

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

ВИКОНАВСЬКИЙ ДОСВІД У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Сучасна мистецька освіта приділяє суттєву увагу виконавській діяльності майбутніх фахівців, яка є важливою складовою їх підготовки і забезпечується розвитком комплексу необхідних виконавських умінь та навичок. Постає завдання – сформулювати у здобувачів освіти поглиблені та усвідомлені знання в галузі інструментального виконавства, а також оволодіти відповідними практичними діями шляхом усвідомлення й узагальнення надбань, які були накопичені кращими музикантами-виконавцями.

Вивчення наукових джерел свідчить, що більшість дослідників (О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова та ін.) розглядають виконавську діяльність як фундамент успішної музично-фахової діяльності. У науковому доробку представлено різні точки зору щодо тлумачення поняття «досвід», яке розуміється філософами як історично обумовлена система знань, що розвивається у певному соціальному і культурному контексті; як цінність, що забезпечує адаптацію особистості в нових життєвих умовах і надає їй спроможність до постійного розвитку.

У контексті психолого-педагогічних досліджень проблема досвіду розглядається у взаємозв'язку з теорією діяльності, згідно якої досвід розуміється як стан індивідуальної свідомості, що охоплює погляди, настрої, почуття та інші якості особистості. Наукові надбання в галузі теорії і методики музичного навчання стосуються інструментально-виконавської підготовки фахівців (О. Андрейко, Т. Грінченко, К. Завалко, Н. Мозгальова, О. Щербініна та ін.).

Виконавський досвід майбутнього вчителя музичного мистецтва – це усвідомлені особистістю способи відтворення музичних образів з метою донесення їх до слухацької аудиторії, в яких акумулюються музичні враження і переживання, а також музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетентності, набуті процесі художньої діяльності [1].

Варто вказати, що специфіка виконавської діяльності музиканта-педагога дозволяє висвітлювати фортепіанну підготовку як важливий компонент фахового становлення майбутніх музикантів-педагогів [2]. Її завдання полягає у збагаченні компетентності студентів, формуванні їх виконавської культури, спроможності до творчого самовтілення під час інтерпретаційної діяльності.

Розкриття змісту «фортепіанної підготовки» базується на положеннях щодо: ролі діяльності у процесах розвитку особистості (Г. Костюк, І. Бех); значення системного підходу у пізнанні мистецьких явищ (С. Максименко, Г. Шевченко); специфіки художньої діяльності (Ю. Афанасьєв, І. Зязюн); мистецької освіти (О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька).

Крім того, аналіз наукової літератури свідчить про те, що досліджуються питання орієнтації навчання майбутніх фахівців на пізнання музичних явищ, оволодіння майбутніми вчителями музичного мистецтва узагальненими художньо-естетичними підходами до сприймання музики. Таке спрямування освітнього процесу забезпечується розвитком художньо-виконавського досвіду, що дозволяє здобувачам освіти усвідомлювати та відтворювати музичне мистецтво як соціально-культурний феномен [3].

Опрацювання наукової літератури дає змогу констатувати, що вчені і педагоги-практики доводять необхідність спрямування освітнього процесу під час фортепіанної підготовки на загальнохудожній, культуротворчий розвиток студентів. Великого значення набуває проблема культури виконання та формування інтерпретаційних умінь.

Отже, з метою розуміння «виконавського досвіду під час фортепіанної підготовки» необхідно врахувати цілісність тлумачення цього багатоаспектного феномену, до якого входить потреба у винайденні методів взаємозв'язку між художньо-естетичним, виконавським і педагогіко-практичним спрямуванням фортепіанної підготовки майбутніх фахівців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михалюк А. Педагогічна модель формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. праць*. Київ, 2016. Вип. 15. С. 385 – 390.
2. Новосядла І. В. Використання творів сучасних українських композиторів для дітей і юнацтва у фортепіанній підготовці майбутніх музикантів-педагогів. *Молодь і ринок: зб. наук. праць*. 2020. № 5 (184). С. 99 – 105.
3. Щербініна О. М. Фортепіанна підготовка у вищих закладах мистецької освіти: сучасний стан та перспективи модернізації. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2016. Вип. 5. С. 124 – 128.

Єрмоєнко Н.О.

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

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Кінець ХІХ – поч. ХХ століть, розкривають перед нами вагому історичну постать, багатогранну творчу особистість Г. Хоткевича. Виконавець-бандурист, композитор, музикант-педагог, дослідник кобзарського мистецтва, письменник, етно-музикознавець та інструментознавець спрямував усе своє життя на відродження, вивчення та популяризацію українського мистецтва.

Вважаючи народну бандуру «не тільки здобутком минулих часів, наслідком культурної роботи минулих століть, але й інструментом сьогодення, знаряддям упровадження музичної культури в широкі маси населення»[6], Г. Хоткевич

ставив перед студентами й сучасниками завдання вирішити три питання щодо її удосконалення: обрати тип гри, стабілізувати інструмент та винайти хроматизм.

Кобзарі, яких готував Г. Хоткевич були представниками трьох різних кобзарських шкіл: Чернігівської, Полтавської та Зіньківської. Вивчивши та глибоко проаналізувавши переваги кожної з них, Г. Хоткевич остаточно стверджується в думці про перевагу Зіньківської школи, де наголос робиться на повноцінному використанні інструмента (гра обома рівноправими руками і всіма десятима пальцями) в органічному поєднанні з вокалом, збагативши цю школу масою виконавських штрихів і технічних прийомів, ускладнивши технічні та виражальні засоби. Чергування правої і лівої руки з басів на приструнки Г. Хоткевич називає «природною мовою бандури».

Хроматизацією бандури Г. Хоткевич займався на рівні теоретичного і практичного експериментування, застерігаючи інших майстрів від непередуманих дій, що можуть призвести до знищення самотності тембрального звучання бандури. В своїх пошуках шляхів удосконалення строю бандури Гнат Мартинович близько підійшов до створення звучного варіанта хроматичного інструмента.

Результатом довготривалої праці в напрямі удосконалення строю бандури стало винайдення ним пристосування для зміни строю бандури, яке могло застосовуватися і до музичних щипкових інструментів подібного типу. Винахід підтверджується авторським свідоцтвом №28768 від 27 квітня 1932 року. [4,75].

Тобто, можна стверджувати, що у пошуках шляхів удосконалення інструменту, він наблизився до найзручнішого хроматичного інструмента, який об'єднав елементи харківського та київського типу концертних бандур. Г. Хоткевич ставив за мету розширити діапазон бандури за рахунок збільшення кількості приструнків, що призвело до асиметричної форми інструмента стосовно грифа. Саме такою бандурою з діатонічним строем

Фа-мажор користувався сам, а завдяки перенастроюванню окремих струн вона могла звучати в тональностях До-мажор, до-мінор, ля-мінор, Соль мажор, соль-мінор, ре-мінор.

Ідея виведення інструмента із аматорського на професійний рівень, вимагала методичного обґрунтування та створення репертуару. Він був першим з українських митців, хто поставив і розв'язав завдання створення професійного репертуару для бандури в різних його жанрах.

У своїх творах він органічно сполучив два типи професіоналізму – народний і академічний. Свій академічний розвиток отримав на концертах хорової капели М.В. Лисенка, де виступав як соліст-бандурист, а також відвідував уроки композиторської майстерності у композитора (1899–1900 рр.). У доробку композитора простежується також інтерес до музики неєвропейських народів, а саме зацікавлення східною індійською тематикою.

Композиторська спадщина Г. Хоткевича – близько 400 творів – поділяється на інструментальні, оркестрові, вокально-інструментальні, хорові та сольні п'єси в супроводі бандури, інструментального ансамблю.

Він активізує та індивідуалізує сам процес виконання творів кобзарського репертуару, що сприяє становленню його інтерпретаторської концепції, в якій традиційні прийоми виконання поєднуються з власними, виробленими ним як теоретиком і композитором.

«Все просят порекомендовать учителей...Охотников учить игре на бандуре много; каждый кто умеет играть три песни – уже учит других, а кто знает ноты, тот уже издаёт «Школу игры». Таку оцінку стану кобзарства в тогочасному суспільстві дає Г. Хоткевич у своїй статті «Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов» [6]. Отже, в суспільстві назрів момент для організації та викладання на народних інструментах, що і було втілене 1926 року в Харківському музично-драматичному інституті. Його ректор, С.П. Дремцов

(1867-1937) сам знався на кобзарській справі, був знайомий із творчою діяльністю Г.М. Хоткевича. Тому для ведення курсу гри на бандурі й було запрошено цього видатного виконавця та палкого пропагандиста.

Узявшись за викладацьку справу Г. Хоткевич знав, що всі труднощі – різноманітність бандури, недостача музичних творів, методичних підручників – це все впаде на нього самого [7]. Він був першим музикантом, який почав створювати оригінальний учбово-методичний та концертний репертуар для бандури.

Підсумувавши свою виконавську та дослідницьку діяльність, Г. Хоткевич втілює свої здобутки у «Підручнику гри на бандурі», який вийшов друком 1909 року у Львові.

У своїй педагогічній практиці Г. Хоткевич тримався істини, до якої свого часу дійшов сам: «Майстерність не приходить сама собою навіть до людей талановитих, потрібні – допитливий розум, управні, роботящі руки і фанатична любов до справи»[1].

З 1934 року гоніння на Г. Хоткевича й на бандуру посилюються і цей славетний початок пішов у небуття через політичне свавілля влади. Політичний характер промислово-економічної інтеграції в СРСР, що супроводжувався винищенням свідомо мислячої інтелігенції, відбився й на особистій долі митця та його творчості.

Таким чином, за вісім років викладання в Харківському музично-драматичному інституті (1926–1934) Гнат Мартинович Хоткевич створив перший у вузівській музичній практиці України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції.

З 1957 до 1962 року в Харківському інституті мистецтв знову з'являється клас бандури. Його веде П.Г. Іванов, який був істинним продовжувачем справи Г.М. Хоткевича. Разом із майстром І. Скляром П. Іванов працює над удосконаленням хроматичної бандури харківського типу. Застосувавши введене Г. Хоткевичем окреме перестроювання кожної струни, він

додав струни-півтони. Це дозволило грати лівою рукою в межах усього як діатонічного, так і хроматичного діапазону.

У сучасній виконавській практиці харківський спосіб гри за основними чинниками функціонування ігрового апарата та пристосування до інструмента залишається традиційним. Час ставить перед нами нові цілі та завдання, але робота з учнями, студентами спирається на методологічні основи професійного навчання, закладені Г. Хоткевичем та продовжені корифеєм бандурної сучасності С. Баштаном.

Саме до народного та сучасного, високопрофесійного мистецтва за результатом втілення у художні образи і актуального для широкої слухацької аудиторії закликав нас палкий бандурист Г. Хоткевич, і саме такі пріоритети у мистецтві намагаються нести бандуристи сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балабольченко А. Гнат Хоткевич: Біографічні нариси. К.: Літопис, 1996. 52с.
2. Дутчак В. Гнат Хоткевич і бандурне мистецтво України. *Українознавство: документи, матеріали, раритети*. Івано-Франківськ, 1999. С.319–348.
3. Мандзюк Л. Шлях становлення бандури в Харківському інституті мистецт. *Бандура* (Нью-Йорк). №78. 2002. С.34–38.
4. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
5. Хоткевич Г. Слідом за пам'яттю: Спогади в листах. К.: Кобза, 1993. С.27–28.
6. Хоткевич Г. Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов. *Украинская жизнь* № 5.1914.
7. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / упоряд. П. Черемський, В. Мішалов. Харків: Глас, 2004. 240 с.

КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Народна пісня, безперечно, є історико-культурним об'єктом як слухацької, так і композиторської діяльності. Це зумовлено тим, що першоджерелом народної пісні є витoki образно-інтонаційного характеру, в яких віддзеркалюються національні особливості. В умовах сьогодення виникає потреба у збереженні культурної ідентичності, яка відбивається у народній пісні і зберігається протягом багатьох століть.

Як зазначають дослідники, китайська народна пісня виступає найвагомішою основою для академічного мистецтва, адже в ній акумулюються національно-традиційні риси, образні та ментальні ознаки [1].

Китайські дослідники багато уваги приділяють історії народної пісні Китаю та її впливу на професійну творчість композиторів. Вони зазначають, що саме китайський фольклор став підґрунтям для всебічного усвідомлення нових аспектів творчості митців. Так, проблема взаємозв'язку композиторської творчості з національними витокami розробляється в працях Ван Юйхе, Ван Янься, Лі Хуанчжі та ін. Характеристиці жанрових параметрів присвячені роботи Вей Дзюнь, Цао Шулі та ін. Зокрема, музикознавець Цао Шулі вказує, що народна пісня була ще в епоху ранньої Цінь. Він зазначає, що велике значення мають високохудожні китайські давні пісні. Найдавнішою збіркою народних пісень є «Книга пісень» (Ши Цзін), сформована близько двох тисяч років тому. Зібрані в ній взірці народних пісень являють собою різнобарв'я китайських пісень у жанровому та образному аспектах.

Як підкреслюють китайські мистецтвознавці, подальша історія Китаю розвивалась таким чином, що народні пісні ставали основою для традиційної творчості китайських

композиторів, яку не можна ототожнювати із сучасним композиторським мистецтвом Китаю [2]. Жанр китайської народної пісні формувався власним шляхом, ставав об'єктом композиторської творчості протягом десятиків століть, при цьому найчастіше трансформувався в авторські твори в площині народних пісень. Музичні засоби, які застосовували композитори тих часів для обробки народних пісень були традиційними і не виходили за межі загальноприйнятої системи [2].

Таким чином, китайські народні пісні існують як обробки народних пісень в історично традиційній композиторській практиці. Це уможливлює виконання фольклорного першоджерела та його обробки в одній системі музичних засобів, а також як обробки народних пісень, створених композиторами – представниками академічно-музичного мистецтва ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. ХІХ – ХХ. 2020. С. 298 – 312.
2. Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська державна музична академія імені О.В. Нежданової. Одеса. 2007. 20 с.

Журба К.А.

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

ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ МИТЦЯ ЧЕРЕЗ КОЛІР

Вираження емоційного стану художника через колір є одним з ключових елементів візуального мистецтва. Колір може викликати різні емоції та відчуття, а митці часто використовують його для передачі свого настрою та почуттів.

Вираження емоційного стану художника через колір є важливим елементом візуального мистецтва, яке може передавати різні емоції та настрої. Митці, такі як Ван Гог, Марк

Ротко та Марія Лассніг, використовували колір як інструмент для вираження своїх внутрішніх почуттів та емоцій. Колір може створювати асоціації та передавати певні настрої, незалежно від того, чи використовується він як символічний елемент або просто для створення візуального ефекту.

Колір може бути використаний, щоб передати різні відчуття, такі як радість, туга, спокій, енергія та багато інших. Тому використання колірної палітри є важливою частиною процесу творчості митця, яка допомагає передати його ідеї та емоції глядачам.

Ван Гог – один з найвідоміших митців, який використовував яскраві та насичені кольори для вираження своїх емоцій. Наприклад, у його картині «Зіркова ніч» використовується глибокий блакитний колір, який символізує спокій та глибину, а також яскраві жовті й золоті відтінки, що можуть передати надію та віру.

Марк Ротко – американський художник, відомий своїми абстрактними картинами, де використовується велика кількість пастельних кольорів. Його твори, такі як «Червона квадратна», «Синій триптих» та «Жовтий й зелений» можуть передавати різні настрої та емоції, в залежності від відтінку та їх поєднання.

Марія Лассніг – австрійська художниця, яка працювала в жанрі абстракції. У своїх картинах вона використовує глибокі та темні кольори, які можуть передати важкі емоції, такі як туга та сум. У своїй картині «Дирижабль» художниця використовує глибокі фіолетові та блакитні кольори, щоб передати відчуття легкості та плинності.

Відтак, вираження емоційного стану художника засобами кольорів є надзвичайно ефективним способом передачі емоцій та настрою в образотворчому мистецтві. Використання кольору як засобу вираження психоемоційного стану допомагає митцям посилити вплив художнього твору на глядача та робить їхню творчість надзвичайно цікавою та захоплюючою для сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базима Б. Колір і психіка. Харківська державна академія культури. Харків : ХДАК, 2001. 172 с.
2. Етвуд Р. Життя у кольорі / пер. з англ. Юлії Максимейко. К.: ArtHuss, 2020. 272 с.
3. Лотошинська Н., Івахів О. Теорія кольору та кольороутворення : навчальний посібник. Львів : Львівська політехніка, 2014. 204 с.
4. Миронова Л. Учение о цвете. Минск : Вышэйшая школа, 1993. 464 с.
5. Прокопович Т. Основи кольорознавства : навчальний посібник. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 119 с.
6. Редзиш К. Марія Лассніг, 2017. URL : <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/maria-lassnig>
7. Роддам Дж. Це Ван Гог / пер. з англ. Т. Сачинської. Львів : ВСЛ, 2019. 80 с.

Заболотний І.П.

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

РЕПЕРТУАР ДЛЯ ХОРУ: ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ

Репертуарна проблема – найголовніша естетична проблема виконавського мистецтва – завжди була провідною в художній творчості виконавського колективу.

Репертуар, як сукупність творів, виконуваних тим чи іншим хором, складає основу всієї його діяльності, сприяє підвищенню рівня навчально-виховного процесу, накопиченню музично-теоретичних знань, створенню художньо-виконавського напрямку хорового колективу. Від умілого добору творів залежить успіх роботи будь якого виконавського колективу в усіх його проявах.

Якщо хоровий колектив є навчальним, тобто в ньому відбувається процес підготовки майбутніх музикантів, то хоровий клас являє собою центр втілення знань і вмінь, отриманих з інших навчальних дисциплін: сольфеджіо, вокального класу, диригування, теорії та історії музики, хорознавства, хорового

аранжування, педагогіки, психології, фізіології, естетики тощо. При доборі репертуару слід враховувати функції мистецтва взагалі і хорового мистецтва зокрема, зважати на те, що художні твори виконують ту чи іншу функцію в суспільстві безпосередньо тим, що вони певним чином впливають на людей.

У наукових дослідженнях репертуарна проблема виокремлює такі функції: виховну, пізнавальну, естетичну, побутову, розважальну тощо. Тому складання концертних програм, планування репертуару на рік або інший термін часу потребує досвіду, знань, інтуїції, таланту керівника.

Молодим диригентам-початківцям це зробити буває не просто. Практика підтверджує той факт, що навіть досвідчені фахівці відчують труднощі в доборі художніх творів: чим більше підготовлено концертних програм, тим важче скласти нову програму. Гостра репертуарна проблема призводить до парадоксальної ситуації: творів багато, а зупинитися на якомусь конкретному з них стає дедалі важче. Головна причина виникнення подібної невизначеності полягає у поверховому, ненауковому підході до вибору репертуару. З цього приводу можна навести декілька висловлювань музичних діячів, педагогів-музикантів.

А. Мархлевський: «Слід завжди пам'ятати, що роль диригента й очолюваного ним хору полягає не тільки в тому, щоб задовольнити естетичні потреби публіки, але й у формуванні її естетичних поглядів» [3, 86].

Густав Эрнесакс: «Готуючись до першого концерту, слід подбати про те, щоб публіка була „опрацьована» і динамікою, і темпами, і контрастами і щоб через пісні були виявлені усі найкращі якості хору. Протягом концерту слід показати й могутнє fortissimo – й чудове pianissimo також. Слід показати і твори найсерйознішого плану, а можливо, і найбешкетніші. Тільки не ставлячи їх у зворотному порядку. Потрібно репетирувати не тільки окремі пісні, але і сам концерт. Уся програма – це єдиний великий твір. Добре, якщо у концерті є своя внутрішня головна тема» [4, 35].

Шарль Мюнш: «Якщо ви дуже розтягнете свої програми, ви ризикуєте втомити публіку. Музика потребує великої нервової напруги від виконавця і від слухача. Не перегніть палку. Звичайно, чистої музики в концерті повинно бути не менше, ніж на годину з чвертю. Надзвичайно важко дати стереотипний зразок програми.

Будуйте програму так, щоб у слухачів ні на хвилину не послаблювалась увага. Цього можна досягти двома шляхами. По-перше, так підбирайте і виконуйте твори, щоб весь час зростала напруга сприйняття. По-друге, треба створити враження різноманітності, а для цього підбирайте твори за принципом контрасту: різні за стилем, епохою або змістом» [1, 445].

Слухаючи концертні програми, потрібно бути обізнаним у концертному житті того міста, де планується проводити концерти. З одного боку, публіка любить слухати те, що вона уже знає, а з іншого боку, потрібно, щоб відчуття міри не зрадило при доборі хорових творів. Виникає запитання: якими принципами повинен керуватися диригент, беручи до роботи з хором ті чи інші твори? Власний досвід концертної діяльності дав нам можливість визначити правильність складання програми за темами, епохами, авторами тощо. Їх не можна складати дуже різноманітно, строкато. В одному концерті неможливо охопити все. У пошуках золотої середини між сучасністю, класикою і народною музикою треба враховувати і аналізувати програми за кількома напрямками. Потрібно мати на увазі епоху, питання стилю, структуру творів, темпи, тональності, мелодико-ритмічні сполучення, динамічні перепади, контрасти, складність змісту, сприймальну здатність хористів і слухачів, психологічні властивості побудови всієї програми, досягаючи єдності і контрастності змісту одночасно.

Часто трапляється, що хор дає концерт не сам, а тільки бере участь у якомусь заході. Потрібно враховувати, які жанри і виконавці ще беруть участь у концерті, який твір можна запропонувати хору для концертного виступу, і навіть саме вико-

нання матиме деякі особливості порівняно з іншим виконанням цього ж твору в хоровому концерті.

Конкретизуючи вищесказане, спробуємо запропонувати хормейстерам-початківцям такі принципи підбору репертуару:

- принцип тематизму;
- принцип жанровості;
- принцип стилю;
- принцип доступності;
- принцип контрастності.

Безумовно, важко дати рекомендації щодо формування концертних програм, можна лише зазначити, що це творчий пошук кожного музиканта, а більш чи менш успішно складена програма залежить від знань, таланту, освіченості і, врешті-решт, інтуїції хормейстера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дирижерское исполнительство / Ред. Л.М. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. 631 с.
2. Заболотний І. П. Основи хорознавства. Суми, ВВП «Мрія», 2006. 180 с.
3. Мархлевський А.Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. К.: Музична Україна, 1986. 96 с.
4. Эрнесакс Г. На песенных дорогах. Л.: Советский композитор, 1981. 272 с.

Карпенко Є. В.

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

ДЕЯКІ ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ДИСТАНЦІЙНИХ ЗАНЯТЬ З ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН

У наш час досить часто доводиться чути, що освіта вступила в епоху турбулентності. Посилив цю турбулентність карантин періоду пандемії коронавірусу, потім почалися військові дії. Як наслідок, у вищих навчальних закладах України була широко впроваджена дистанційна форма навчання. Така форма навчання принесла певні проблеми в мистецьку освіту.

Перш за все, постраждали мистецькі колективи – хори, ансамблі, оркестри.

Важливо знайти такі методичні підходи до навчання, які дозволять максимально зберегти рівень фахових компетенцій як майбутніх диригентів, які навчаються за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», так і майбутніх вчителів музики, чия спеціальність 014 «Середня освіта».

Стосовно дистанційних занять з практичних мистецьких курсів педагоги висловлюють занепокоєння стосовно їхньої ефективності.

«Немає прямого очного спілкування між студентами та викладачем. Подання матеріалу позбавляється емоційного зафарбування, важко створити творчу атмосферу в групі тих, хто навчається. Необхідна наявність відповідного технічного та програмного забезпечення, можливість доступу до інформації та використання засобів дистанційного навчання. Користувач повинен бути забезпеченим персональним комп'ютером та доступом в Інтернет» [2, с. 101].

Колективне виконавство під час карантину практично зникає разом зі своєю методичною базою. Але необхідно розуміти, що карантин та військовий стан – явища тимчасові. Проте, щоб не гаяти часу, необхідно використовувати можливість ретельного вивчення хорових партій. Зазвичай, студенти записують спів партій і ці аудіо файли надсилають викладачеві. Викладач прослуховує записи і надсилає студенту коментарі, або висловлює їх під час відеоконференцій на платформі Zoom.

В умовах дистанційних занять традиційні методи навчання набувають нового наповнення. Наприклад, спостереження перестає бути спостереженням за діями викладача в класі, а стає спостереженням за відеозаписом. Це ж стосується і репродукції: студент повторює дії викладача на основі відео-матеріалу, а не «в живу». Як свідчить практика, «відеофіксація» дозволяє ретельно аналізувати дії студента та надавати педагогічні поради.

В умовах онлайн-занять здобувачеві освіти доводиться диригувати під фонограму. Утворюється парадоксальна ситуація, коли диригентська ініціатива, яку так прагнуть плекати викладачі, під час диригування під фонограму не потрібна. Проте слід зазначити, що навички диригування під фонограму можуть стати у нагоді в майбутньому, бо інколи фонограма супроводу використовується в хоровому виконавстві.

Вивчаючи курс «Читання хорових партитур» студенти стикаються з двома основними проблемами. Перша проблема – відсутність стабільного доступу до системи Інтернет. Варто порадити студентів записувати партії та гру партитури на телефон, а звітувати перед викладачем тоді, коли виникає можливість передати інформацію. Друга проблема – відсутність фортепіано. Студентів, який не має доступу до фортепіано, варто запропонувати навчитись виконувати багатоголосний запис за допомогою смартфона, поступово додаючи до запису нові партії.

Дистанційне вивчення хорового аранжування також має свої особливості. В таких умовах важко підтримувати емоційний настрій на творчість, бо в онлайн-режимі не завжди викладач може якісно запропонувати студентів варіанти розвитку музичного матеріалу, підказати цікаві рішення, надихнути на власні творчі пошуки. Проте, як свідчить практика, якщо поставлене завдання створення аудіозапису студентського аранжування за допомогою смартфона, це значно підсилює спонукальний мотив до якісного завершення роботи.

Таким чином, не зважаючи на неможливість живого спілкування, студенти зміцнюють теоретичне підґрунтя фахових предметів, опрацьовують хорові партії, опановують методи запису власних аранжувань на смартфон або комп'ютер з наступним прослуховуванням та обговоренням з викладачем. Не маючи можливості диригувати хором, студенти удосконалюють мануальну техніку, навчаються витримувати темп, і в цій справі фонограма відіграє роль метронома. Певні

обмеження дистанційного вивчення хорових дисциплін необхідно максимально компенсувати за рахунок нових можливостей, які відкривають перед здобувачами освіти сучасні комп'ютерні технології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєва Л.Л. Досвід впровадження дистанційного навчання у фахову підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2017, № 7 (71) С. 48–58.
2. Демида Б., Сагайдак С., Копил І. Системи дистанційного навчання: огляд, аналіз, вибір. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Львів: Львівська політехніка, 2011. № 694 : Комп'ютерні науки та інформаційні технології. С. 98–107 URL: <https://ena.lpnu.ua/items/47b90904-9cd0-4982-8daf-e4335718e1a5>
3. Дубовий З. Формування самостійності майбутніх учителів музики у процесі дистанційного навчання: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидат педагогічних наук. Кривий Ріг, 2019.
4. Канерштейн М. Про методіку навчання диригентів. *Питання диригентської майстерності / Упор. М. Канерштейн*. Київ: Музична Україна», 1980. 184 с.
5. Пігров К. *Керування хором*. Київ: Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956, 178с.

Киричевська Є. О.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ ХОРУ

Диригування (від нім. dirigieren, франц. diriger – спрямовувати, керувати; англ. conducting) трактується у музичній енциклопедії як один з найбільш складних видів музично-виконавчої діяльності. Диригування – це мистецтво керування музичним колективом (оркестром, хором тощо) під час вивчення, підготовки та виконання музичного твору [1]. Воно істотно відрізняється від усіх видів виконавського мистецтва. Музиканти-виконавці мають справу з інструментом (фортепіано, скрипка, флейта тощо), на якому вони грають добре чи погано, залежно

від рівня їх майстерності та віртуозності. Диригент-хормейстер же грає на особливому музичному інструменті – людському голосі – тендітному, живому, чуттєво-емоційному.

Диригентське виконавство реалізується через управління виконавцями, хоровим колективом за допомогою системи жестів, що передають експресивну інформацію. Важливою характерною рисою диригентського виконавства є комунікативність: музично-виконавська діяльність є обміном творчою інформацією між диригентом-керівником та хоровим колективом. Велику роль у процесі спілкування грає принцип зворотнього зв'язку. Впливаючи на колектив, диригент чекає на отримання певного творчого результату, критично оцінюючи виконання, він контролює ефективність своїх дій, вносить необхідні корективи.

Пройшовши довгий шлях становлення та розвитку, на сучасному етапі диригентська професія є складною багатофункціональною діяльністю. Крім гарного музичного слуху, почуття ритму та темпу, музичної форми та стилю, крім музичного смаку та почуття міри, музичної пам'яті, творчої фантазії, темпераменту, тобто всіх тих якостей, якими мають відрізнятися музиканти-виконавці, диригент хорового колективу повинен мати ще багато інших даних, які властиві тільки цій професії.

Основною особливістю диригентсько-хорової діяльності є її багатофункціональний характер, який полягає в тому, що диригент на різних етапах своєї діяльності виконує функції організатора, менеджера, виконавця, керівника, педагога, декоратора і навіть костюмера. Диригент поєднує функції актора і режисера. Але до того ж диригент ще й педагог-вихователь. Він згуртовує виконавців у єдиний колектив, допомагає кожному розвинути необхідні якості.

Список цих «внутрішньо-диригентських» професій можна було б продовжити, але вже з названих слід розуміти, що диригування вимагає особливої обдарованості. Здібностей,

необхідних кожному професійному музиканту, для диригування недостатньо. Зі специфічних диригентських якостей, насамперед, слід зазначити наявність сильної волі, високе володіння концентрованою та диференційованою увагою, швидкість реакції та яскраво виражену комунікабельність, мобільність дій, здатність розуміти та бути зрозумілим.

Диригування – це виконання твору, вміння за допомогою виробленої практикою техніки руху, міміки, пантоміміки впливати на колектив виконавців, передавати їм свої виконавські наміри. Специфіка діяльності диригента також вимагає певних знань: музично-теоретичних, естетичних та історичних; різноманітних здібностей: організаторських, педагогічних, виконавчих. Як правило, диригенти – дуже товариські люди. Вони вміють контактувати з людьми різних вікових категорій та соціального статусу. Найчастіше ця якість виробляється у процесі професійної діяльності. Диригент може працювати в різних хорових колективах: дитячому, професійному, самодіяльному та в колективі специфічної спрямованості – церковному. Для кожного з вище перерахованих, диригентом має бути обраний свій, індивідуальний стиль спілкування, що сприяє досягненню високих професійних результатів [3, с. 33 – 42].

Професія диригента хору також потребує сформованих професійно-особистісних якостей, зокрема: самоконтролю, відповідальності, адекватної професійної самооцінки, високої організованості, схильності до лідерства, цілеспрямованості та емоційної стійкості. Таким чином, динаміка сучасного музичного життя вимагає від хорового диригента професійно-адаптаційної мобільності, постійної готовності коригувати свої професійні наміри. Відчувається все більша потреба в музикантах, які мають високий рівень виконавської культури, здатних працювати з новим хоровим репертуаром, продукувати оригінальні актуальні виконавські версії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL: <https://slovnuk.me/dict/vts/диригування>

2. Петрик С. В. Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 260–268.
3. Шумська Л. Ю. Хорове диригування : навч. посіб. 2-ге вид., доповнене та перероблене. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.

Корякін О.О.

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

ЕФЕКТ ТРАНСПОНУВАННЯ ЗВУКОВИХ ЧАСТОТ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва, зокрема, в Україні, а також «озвучення» простору в усіх сферах суспільного життя зростає значення звукового оформлення різноманітних сценічних дійств. Це значною мірою обумовлює необхідність опанування здобувачами вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво у процесі професійної підготовки основ сценічної (театральної) звукорежисури, вагомою складовою яких є різноманітні звукові ефекти.

У процесі постановки деяких сценічних дійств, особливо дитячих казок, нерідко виникає необхідність створити ненатуральні голоси для казкових персонажів, «озвучити» неживі предмети, сили природи тощо, чарівний, фантастичний світ. Поява в постановці фантастичних персонажів, діалог людини з силами природи, що казково набувають людського голосу, прийом для сценічного дійства не новий, але з поширення звукотехніки його можливості значно зросли і розширилися. Ефект транспонування (перестановки) звукових частот полягає у штучному зміщенні натурального звуковисотного діапазону звучання мови, співу чи музики у бік його підвищення чи зниження у режимі реального часу або у записі. На слух цей ефект сприймається так, що одному випадку виконавець починає співати ненатурально високим голосом, в

іншому, навпаки, низьким. Змінюється, звісно, і тональність музичного супроводу. Це дозволяє реалізовувати різноманітні режисерські задуми.

До поширення цифрових технологій у звукорежисурі для досягнення ефекту транспонування фонограма записувалася на магнітну стрічку спеціальним способом. Для отримання, наприклад, низького голосу, фонограму із записом звичайної мови перезаписують зі зниженою швидкістю, а на виставі відтворюють зі звичайною, і навпаки – для підвищення тональності звучання фонограму перезаписують із підвищеною швидкістю, а відтворюють із нормальною. Подібним чином можуть бути записані різноманітні музичні ефекти. Наприклад, уповільнений запис окремих музичних інструментів при відтворенні з нормальною швидкістю може дати таку висоту звуку, яка неможлива для цих музичних інструментів. Відповідно до поширення цифрових технологій обробки звуку ефект транспонування можливо було досягти лише з попередньо записаним і обробленим звуком. Цей ефект можна застосовувати у режимі реального часу зі звуковим сигналом, отриманим з мікрофона актора безпосередньо під час сценічного дійства.

Метод транспонування може бути використаний і для трюкового запису окремих інструментів оркестру, які солюють. Незвичайний тембр і ритм інструменту, який солює на тлі оркестру, що нормально звучить, може створити дуже цікавий ефект. Подібним чином можна змінювати тональність різних шумів і звуків, наприклад, звук гвинтомоторного літака, який повільно пролітає можна перетворити на звук реактивного, що блискавично пронісся чи взагалі фантастичного космічного корабля, або перетворити дзвін тонкого дзвіночка в басовий удар величезного дзвону.

Своєрідний ефект можна отримати і за зміни швидкості відтворення. Наприклад, гудок електровоза, записаний статично, можна перетворити на гудок потяга, що наближається (звук підвищується) або віддаляється (звук знижується). Цілков

очевидно, що зміну швидкості відтворення можна здійснити засобами будь якої цифрової звукової робочої станції. Наразі доступні онлайн-інструменти, використання яких не потребує встановлення спеціального програмного забезпечення. Наприклад, це «VoiceChanger.io» або «Myvoicemod», які дозволяють змінити голос у попередньо створеному файлі або записати новий аудіо-фрагмент та «обробити» його. Окрім того, для транспонування можна використовувати достатньо популярний онлайн-засіб «Online Tone Generator», який окрім функцій генератора має ще й інструмент для транспонування («Pitch Shift»), який дозволяє «обробляти» записані аудіо-файли та зберігати їх у форматі «.mp3». У більшості випадків попередньо налаштовані пресети цих онлайн-засобів дозволяють реалізовувати більшість типових завдань транспонування, однак редагування створених чи «оброблених» з їх допомогою аудіо-файлів залишається недоступним, відповідно, все одно може виникнути необхідність використовувати цифрову звукову робочу станцію.

Цілком очевидно, що зміст професійної підготовки акторів не передбачає опанування ними усього кола обов'язків звукорежисера сценічних дійств, однак розуміння можливостей, які надають актору чи режисеру сучасні технології звукорежисури дозволяє суттєво розширити палітру засобів виразності сучасного сценічного дійства. Тому у змісті навчальної дисципліни «Основи сценічної звукорежисури» важливою складовою звукорежисерської підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво є оволодіння основами використання різноманітних звукових ефектів, зокрема, транспонування звукових частот. В умовах запровадження елементів дистанційної освіти, коли не всі здобувачі вищої освіти мають доступ до музично-технічного комплексу театральної зали, практичні завдання з використанням безкоштовних онлайн-інструментів (зокрема, схарактеризованих раніше) розглядаються як ефективні засоби опанування основ сценічної звукорежисури здобувачами вищої освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ужинський, М.Ю. (2019). Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. № 3 (67). 81–84.
2. Farnell, A. (2010). *Designing sound*. Cambridge-London: The MIT Press. 664.
3. Zagorski-Thomas, S., Isakoff, K., Stévançe, S., Lacasse, S. (2019). *The Art of Record Production*. London: Routledge. 224.

Крамінська О.Ю.

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

ДИТЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНІ КОЛЕКТИВИ СУМЩИНИ

На початку XXI ст. вихід України на світовий культурний простір сприяв активному проникненню великої кількості нових художніх форм і жанрів у хореографічне мистецтво. В цей час значно зростає кількість дитячих колективів, які спеціалізуються виконанням сучасного танцю. На сьогодні в навчальних та закладах позашкільної освіти Сумської області функціонує 6 народних, 7 зразкових та 43 хореографічні колективи. Серед міст Сумщини, в яких дитяча хореографічна діяльність має високий якісний рівень, можна зазначити м. Шостка, м. Конотоп та м. Суми.

Провідними дитячими хореографічними ансамблями Шосткінського міського центру естетичного виховання дітей та юнацтва є:

- **народний ансамбль народного танцю «Джерельце».** Понад тридцять років діяльності ансамблю провідним напрямом є народний танець, а візитівка колективу – це славнозвісний «Гопак»;
- **студія сучасного танцю «Шарм»,** де вивчаються основи класичного, народного, бального, естрадного, спортивного, сучасного танцю та акробатики;
- **народний ансамбль народного танцю «Сюрприз».** В колективі дітям прищеплюють любов до культури

українського народу, а також вивчають класичні та сучасні напрями танців.

У Конотопському міському центрі дитячої та юнацької творчості виділяються два дитячі колективи: **зразковий хореографічний колектив «Лілея»** та **зразковий хореографічний колектив «Art style»**. Вихованці зазначених колективів отримують знання з класичного, народно-сценічного танцю та партерної гімнастики. Треба відзначити, що у репертуарі вищезазначених колективів є народно-сценічні композиції і класичні танці, естрадні номери, народні танці в сучасній обробці, балетні спектаклі тощо.

Найбільша кількість дитячих хореографічних колективів, діяльність котрих відома в Україні, сконцентрована у м. Суми. У Сумському палаці дітей та юнацтва функціонує два провідних дитячих ансамбля народного та сучасного танцю: **народний дитячий хореографічний ансамбль «Радість»** та **народний ансамбль сучасного бального танцю «Веселка»**.

У Сумському обласному центрі позашкільної освіти та роботи з талановитою молоддю діє ще два колективи, діяльність котрих спрямована на розвиток сучасного естрадного та бального танцю: **зразковий хореографічний колектив «Артес»** та **зразкова студія конкурсного бального танцю «Маестро»**.

На базі освітніх установ можна відзначити ще два колективи:

- **народний ансамбль народного танцю «Весна»** Сумського національного аграрного університету. У колективі надається перевага національним танцювальним традиціям. Ансамбль пропагує народну хореографію різних країн: від запального «Гопака» до поважного «Полонезу», від ліричного хороводу «Весна» до веселого «Сиртакі»;
- **зразковий хореографічний колектив «Амелія»** Сумської Олександрівської класичної гімназії. Головною

метою хореографічного ансамблю є популяризація народного танцю, знайомство з культурними традиціями українського народу та народів світу. Репрезентацією такого спрямування є цікаві хореографічні композиції гурту: «Грецька рапсодія», «Єврейська сюїта», «Шарага» (мексиканський танець), «Молдавські замальовки», «Ірландська мозаїка», «Французька полька», «Українські візерунки», «Катерина» тощо.

Таким чином, поряд із народним та класичним танцем напрями сучасної хореографії опановуються багатьма дитячими хореографічними Сумської області. Крім того, відзначається організація нових колективів, які спеціалізуються на вивченні саме сучасного танцю, що стає провідним в роботі дитячих хореографічних колективів Сумщини.

Кудрявець Р.

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

ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСТВА НА ТРОМБОНІ В УКРАЇНІ

Сучасний етап розвитку української науки передбачає дослідження й осмислення характерних рис становлення професійного музично-виконавського мистецтва, зокрема виконавства на тромбоні.

Науковці присвячують свої праці з'ясуванню історії виконавства на духових інструментах, аналізу стилів у виконавстві. Серед таких робіт особливу увагу привертають дослідження В. Посвалюка, А. Карпяка, І. Гишки. Особливе місце займають роботи: Ф. Крижанівського щодо особливостей українського концерту для тромбону, Г. Марценюка стосовно українського тромбонового виконавства в контексті європейського музичного мистецтва.

Мета публікації – розглянути витoki становлення українського тромбонового виконавства.

Дослідники проблеми виконавства на тромбоні в Україні аналізують розвиток українських професійних виконавських традицій у контексті міжнародних творчих зв'язків і впливів. Так, Г. Марценюк зазначає, що поява перших музичних навчальних закладів на початку XIX століття стала поштовхом для розвитку мистецтва гри на духових інструментах, виховання відомих виконавців [2, с. 198-200].

Утворення музичних цехових об'єднань інструменталістів-духовиків в Україні сприяло розвитку інструментальної музики. Слід назвати Львівське музичне братство, яке було засноване в 1580 році. Втім, розвиток інструментальної музики шляхом залученням мідних духових інструментів в Україні розпочався з другої половини XVII століття.

Тромбон у сучасному вигляді існує з XV століття. Музикування на тромбоні в Україні стало розвиватися пізніше, ніж в інших країнах світу. Безперечним поштовхом розвитку української інструментальної музики стало розширення культурних зв'язків з Польщею. Серед музикантів польського походження слід зазначити імена Юзефа Вітвицького, Івана Лозинського та ін.

Отже, і в подальшому тісні суспільні і культурні контакти українських музикантів з митцями Польщі, Чехії, Німеччини суттєво вплинули на формування українського духового, зокрема, тромбонового виконавства.

Опрацювання наукових джерел засвідчує, що участь в мистецькому житті України представників різних національних виконавських шкіл у XIX столітті вплинула на розвиток українського духового виконавства, створила умови для подальшого удосконалення цього процесу.

Так, у Київському музичному училищі з кінця XIX – початку XX століття працювали чеські музиканти: А. Машек, О. Шевчик, пізніше в Київській консерваторії – німецькі тромбоністи

П. Фассгауер і Е. Ланге. У Львівській консерваторії на початку ХХ століття клас тромбона вів німецький музикант К. Фішер [2].

Отже, представники різних виконавських шкіл сприяли професіоналізації та розвитку тромбонового виконавства. Культурно-освітні процеси в Україні стали можливими завдяки поєднанню давніх самобутніх вітчизняних культурних традицій із досягненнями західноєвропейського духового мистецтва. Взаємовплив різних культурних надбань став найголовнішим чинником становлення українського тромбонового виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: (від найдавніших часів до початку ХХ століття). Харків: Основа, 2000. 286 с.
2. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва: монографія. Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2013. 401 с.

Лиса К. О.

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

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА АРТ-ДЕКО

Стиль арт-деко (декоративне мистецтво) виник на початку ХХ століття у Франції. Виникнення стилю арт-деко та його розвиток пов'язаний з творчою діяльністю таких митців як: Тамара Лемпицька, Зінаїда Серебрякова, Карлос Саенс де Техада, Хосе де Альмада Негрейрос, Адольф Жан-Марі Мурон, Жан Дюпас, Рафаель Делорм та інших.

Уперше стиль проявився в основному в архітектурі, моді та живописі. На стиль арт-деко вплинули такі художні напрямки, як кубізм, футуризм, конструктивізм та інші екзотичні мотиви. Свою назву стиль отримав на Міжнародній виставці декоративного мистецтва, яка відбулась у Парижі у 1925 році. Від 1925 року по 1935 рік стиль арт-деко здобував свій розквіт.

Період розквіту стилю у Європі – це перерва між двома війнами, з одного боку – це прагнення забути все погане, а з іншого – це насолода життям. Велика перерва популярності стилю була викликана депресією економити на всьому. Кульмінацією арту була Нью-Йоркська виставка 1939 року.

Після початку другої світової війни еkleктичний стиль арт-деко, котрий, по-суті, є синтезом модернізму і неокласицизму, став історією декоративно-прикладного мистецтва.

Для стилю арт-деко характерні строга закономірність, сміливі геометричні лінії, етнічні геометричні візерунки, оформлення у півтонах, відсутність яскравих кольорів в оформленні, при цьому – строкаті орнаменти, розкіш, шик, дорогі матеріали. У США, Нідерландах, Франції та деяких інших країнах арт-деко еволюціонував у напрямі до функціоналізму у поєднанні елегантності з буржуазною розкішшю.

Характерними особливостями арт-деко у живописі мистецтвознавцями визначено:

- геометрична точність;
- відхід від реальності;
- яскравість, насиченість відтінків;
- простота і ясність у картинах, відсутність підтекстів;
- плавність ліній;
- симетричність;
- використання орнаменту.

Символом арт-деко в прикладному мистецтві стала скульптура з бронзи та слонової кістки. Надихаючись мистецтвом Єгипту та Сходу, а також технологіями, французькі та німецькі майстри створили свій стиль в малій пластиці 1920-х – 1930-х роках, який наблизив статус декоративної скульптури до рівня «високого мистецтва». Класичні представники арту в скульптурі є: Дмитро Чипарус, Клер Жан Робер Колине, Поль Філіп, Фердинанд Прайсс, Отто Поерцель, Бруно Зак, Дж. Роленцель. Майстри арт-деко використовували різноманітні матеріали: алюміній, нержавіючу сталь, емаль, та інкрустацію дерева тощо.

Арт-деко став найбільш загадковим стилем ХХ століття, що підкорив поціновувачів образотворчого мистецтва своєю яскравістю та екзотикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєв А. Європейська мода. Три віки. М.: Слово, 2010. 448 с.
2. Стерноу С. А. Арт-деко. Польоти художньої фантазії / Переклад з англ. О. Белошеєва. Мінськ: Белфакс, 1998. 63 с.
3. Моженок Т. Е. Жінка і мистецтво Арт-деко. Питання Вітчизняного і зарубіжного мистецтва. Вип. 5. 1996. С. 108-119.
4. Івановська В. Орнамент стилю Ар Деко. М.: Видавництво В. Шевчук. 208 с.
5. Хилльєр Б., Эскритт С. Ар Деко. М.: Искусство, 2005. 384 с.
6. Швидковский Д. О стиле, который уходит и возвращается. Искусство эпохи модернизма: Стиль Ар Деко. 1910-1940-е годы: сборник статей / Отв. ред. Т. Малинина. М.: Пинакотека, 2009. С. 7-8.

Лі Даньдань

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

ВОКАЛЬНИЙ ТВІР ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ УКРАЇНИ І КИТАЮ

На сучасному етапі наукового осмислення виконавсько-інтерпретаційних процесів у музичному мистецтві сформувався усталена думка про процесуальний характер досліджуваного процесу. Науковці суголосні у тому, що виконавська музична інтерпретація є різновидом творчої діяльності, основними структурними компонентами якої є суб'єкт (музикант-виконавець) і музичний твір (об'єкт), на який спрямована активність інтерпретатора-музиканта.

Наукова рефлексія поняття «музичний твір» дозволяє виявити множинність форм існування цього конструкту, зокрема «потенційну, актуальну та віртуальну» (Н. Корихалова); «нотний запис, музичне звучання і закріплені пам'яттю його слухові уявлення» (В. Москаленко) та ін. І саме потенційна форма, чи

іншими словами нотний запис як текст-код, є ядром-основою для дешифрування первинного авторського смислу.

Науковою думкою доведено, що зазначена форма існування музичного твору є схематичною і вимагає «довизначеності» у виконавстві, що пов'язується з умінням розпізнавання точних і неточних координат нотного тексту. Так, Є. Ліберман зазначав, що під час «реконструкції» композиторського задуму важливими є уміння диференціювати та інтерпретувати різні елементи авторського тексту. Вчений поділив нотний запис музичного твору на текстові рівні за критеріями ступеня точності знаків нотного тексту, виявивши в нотних записах незмінні елементи, що забезпечують упізнаваність твору, та елементи мінливі, що зумовлюють його розвиток.

Дослідник дійшов висновку, що найточніше зафіксовані виразові засоби найменше підлягають виконавському перетворенню, і навпаки, найбільший виражальний потенціал притаманний приблизно зафіксованим виразовим засобам. З огляду на це автор дійшов висновку, що будь-яка потенційна форма музичного твору складається із двох сфер: об'єктивно-композиторської (точні координати нотного тексту) та суб'єктивно-інтерпретаторської (неточні координати авторського тексту).

У зв'язку з цим Е. Ліберман визначив три текстові рівні й засоби їх фіксації: виконавський (звук, педалізація, мелізмати́ка, агогіка, знаки динамічної й ритмічної нюансировки), композиторсько-виконавський (фактура викладу, темп, словесні ремарки), композиторський (артикуляція, акценти, штрихи, динаміка, метроритмічний малюнок, звуковистність) [2].

Вивчаючи проблему прочитання музично-художнього тексту, О. Котляревська також розглядає його як «реальну даність, в інтерпретуванні якої можлива варіантність» [1, с. 33], тобто існування об'єктивних передумов численних варіантів тлумачення музичного твору. Дослідниця також визначає рівні музично-художнього тексту – це сфери визначеного і невизначеного. До сфери визначеного відносить текстово-

графічний запис музичного твору, який класифікує як точний і неточний [1].

Звужуючи викладені вище ідеї щодо інтерпретації музичних творів на проблематику дешифрування вокальних зразків, зауважимо, що вони є специфічними, є синтезом музично-літературного тексту і також потребують розкодування та «довизначеності» за рахунок розпізнавання й диференціювання груп координат авторського тексту.

Вирізняємо такі координати авторського тексту вокальних творів: точно позначені координати та неточно позначені координати. Розпізнавання та диференціювання зазначених координат, проектування їх семантичної заданості на засоби майбутнього виконавського втілення, зумовить продуктивність виконавсько-інтерпретаційної діяльності студентів України і Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: Культурологический аспект интерпретирования : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.01. К.,1996. 196 с.
2. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 238 с.

Лі Хуанжун

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

ТВОРЧІСТЬ ПРЕДСТАВНИКА ІТАЛІЙСЬКОЇ АВАНГАРДНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ Л. БЕРІО

Л. Беріо – яскравий представник європейської авангардної та поставангардної музики. Його творчість почала набирати обертів наприкінці 40-х років ХХ століття. Досить часто, композитора називають засновником так званого «колажного стилю». Саме з його ім'ям пов'язують і появу поняття інструментального театру.

Творчість композитора охоплює величезну кількість жанрів та споріднена з кращими європейськими музичними і літературними традиціями, вміщує у собі найкращі інтелектуальні тогочасні досягнення. Як відзначають європейські музикознавці, творчість композитора надзвичайно споріднена з такими музичними стовпами як П. Булез, Л. Ноно та К. Штокхгаузен. За думкою композитора, світ – це «своєрідна, динамічна і барвиста цілісність, що розвивається згідно зі своєю органічною логікою, яка загрожує вибухами парадоксів і викидами «полівалентної» естетичної речовини, яка здатна вступати у контакт і з надзвичайно розвиненою, і з простою до наївності свідомістю».

Л Беріо – є типовим представником західного світу з абсолютно типовою ментальністю у самому широкому розумінні цього слова. На додачу композитор є вихованцем Дармштадту. Все це однозначно вказує на не стандартне мислення композитора, який за життя надзвичайно цінував творчо обдарованих представників мистецтва та технічну винахідливість. Варто відзначити, що для композитора характерним є постійний пошук нового, так би мовити, більш значущого та питомого акустичного середовища. Для цього він використовує найостанніші технічні досягнення стосовно електронних інструментів та відповідного програмного забезпечення. Завдяки цьому музика композитора така неординарна та відверто товариська. Відкритість композитора будь-яким новітнім жанрам та технікам це надзвичайно характерна ознака мислення авангардистів та поставангардистів.

Як і інші, композитор середини ХХ століття Л. Беріо не тільки створював музику, яка досить тісно переплітається з історією та різними культурами, але і постійно її коментував.

Надзвичайно важливим при розгляді творчості композитора є розуміння того, що він зумів переосмислити та піднести все традиційне у сучасній манері не побоюючись самих сміливих експериментів. Це говорить про те, що творчість

композитора відбувалася на основі спадкоємності з кращими традиціями європейської музичної творчості.

Разом з тим, починаючи з 50-років, композитор активно захоплюється електронними тембрами та записами з їх надзвичайно специфічними можливостями. У середині ХХ століття студії електронної музики були відкриті у різних країнах світу. Це – США, Німеччина, Голландія, Японія. Згодом, їх кількість збільшилася до 20, а у 70-х – вже близько півтисячі.

В Італії першою такою студією стала міланська Студія фонології при Італійському радіотоваристві, яка була заснована у 1954 Л. Беріо разом з Б. Мадерною, що став його досить близьким однодумцем. Зі «Студією фонології» співпрацював і Л. Ноно. Керуючи з 1955 року студією, а починаючи з 1956 по 1960 і журналом «Incontri musicali», на додачу зі щорічними серіями концертів з такою самою назвою, Л. Беріо чимало сил віддав популяризації як електронної музики, так і жанрів, які з нею були тісно пов'язані.

Є у доробку композитора і власні суто електронні твори, хоча вони і досить нечисленні. Серед найбільше відомих – «Портрет міста» (спільно з Б. Мадерною), «Мутації», «Перспективи». Вони створені у 50-х роках і дуже схвально прийняті в Дармштадті.

Говорячи про Л. Беріо як яскравого представника італійської авангардної музики, надзвичайно важливо акцентувати увагу на слові італійської. Разом з тим майже завжди припадає на думку значення для італійської культури та національної опери. Але, безсумнівно, люблячі цей напрямок, Л. Беріо дозволяв собі досить критично відноситись до інституту опери. У 1970 році у своєму інтерв'ю композитор з сумом розповідав, що італійці слухають оперу як і майже сто років потому, а саме, приходять слухати виконавця, який їм подобається та, на додачу, потребують активного сценічного дійства. Через вісім років, повертаючись до цього питання композитор гірко додав, що більше не вірить у сучасну оперу, і на його особисту думку,

вона майже померла. Разом з тим, він додав «Я завжди мріяв про театр, але про інший театр; крім мого особистого уявлення про театр існує інший театр, не мій, про який я знаю, я згадую, чи просто пам'ятаю, але я, мабуть, забув про нього... Це театр, де співає незнайоме мені „я», співає музику, яку я не пам'ятаю і яку я зараз хотів би співати...».

Розмірковуючи про слова композитора розумієш, що вони надзвичайно добре пояснюють вищезгадані композиції Л. Беріо, де він так старанно намагається поєднати активну дію, театральні пристрасті, роздуми та багато іншого. Композиторський метод можна позначити як «аналітичний», бо композитор від природи наділений здатністю чітко сприймати оточуючу реальність, яка надзвичайно далеко знаходиться від своєї досконалості, але, разом з тим, композитор все ж не зміг відмовитися від відтворення колоритних моментів традиційної опери. Будучи представником музичного мистецтва другої половини ХХ століття, композитор піддає аналізу будь-яке оточуюче дійство і самого себе у ньому. За думкою деяких дослідників, саме так народжується новий музичний твір, який зберігає актуальність, цікавість та зв'язки з традиційною оперою, але перестає бути нею у первісному значенні.

Композитор по своїй натурі завжди мав надзвичайну чутливість та передбачуваність завдяки тонкому відчуттю настроїв всіх, хто його навколо оточує.

Одним з головних принципів композитора було бажання не порушувати природне звучання інструменту. Композитор вважав за необхідне як найдосконаліше розуміти специфічні можливості інструменту, для якого створюється музичний матеріал. Це, у свою чергу, за думкою композитора, дозволить виконавцю під час концертного виступу грати на ньому максимально віртуозно. І, досить швидко, композитор дійшов думки, що віртуозність з'являється з надзвичайно напруженої взаємодії між ідеєю та інструментом та, особливо, між задумом та музичним матеріалом.

По закінченні навчання у 1950 році, Л. Беріо вступає у сімейний та творчий союз з відомою співачкою К. Берберян. Незважаючи на те, що сімейний союз скінчився, творчий продовжив існування. К. Барберян за життя називали Марією Каллас авангардної музики. Тогочасні музичні критики відзначали її надзвичайно рухливий голос та добру акторську майстерність. Зрозуміло, що вона стала мистецькою музою композитора і першою виконавицею творів композитора. Створюючи музику для всесвітньо відомих виконавців, композитор зміг створити приголомшливу музику. Наприклад, для всесвітньо відомого віолончеліста М. Ростроповича Л. Беріо створив п'єсу «Ritorno degli snovidenia варіантах» (спочатку у 1967 році для віолончелі з невеликим оркестром, а потім, у 1977 році для віолончелі з тринадцятьма інструментами).

На Беркширському фестивалі, що відбувався у місті Тенлвуд, композитор знайомиться з відомим італійським піаністом, композитором та першопрохідником додекафонії Луїджі Даллапикколою (1904-1975). Як композитор, Л. Беріо, маючи природне тяжіння до творчості Берга, Веберна та Шеберга, починає активно відвідувати лекції, які проходили у Беркширському музичному коледжі. З часом композитор визнав, що завдяки чарівності особистості та стилю цього майстра у 50-х роках виникли такі п'єси, як: «Дві п'єси» (для скрипки та фортепіано), «Камерна музика» (для жіночого голосу та інструментального ансамблю) «Варіації» для камерного оркестру.

Опанувавши складну техніку додекафонії, Л. Беріо аж ніяк не був схильний до зберігання пуританської суворості при виборі матеріалів. Він вірив в утопію музичної мови та об'єктивне розширення музичних засобів з можливістю контролювати великий музичний простір. Опанувавши в 50-ті роки цю складну композиторську техніку, Беріо не став дивитися на своє власне чи музично-історичне минуле так би мовити надзвичайно критично, а скоріше навпаки, чим далі, тим сильніше його стало займати залучення будь-якої неординарної мелодії, хай і досить простої та банальної, до музики високого

мистецтва зі складною авангардною мовою. Наприклад, Секвенція VII була створена для гобоя Х. Холлігера. Він вводив у практичне музикування такі складні прийоми як подвійні акорди та подвійні трелі. У секвенції досить чітко відчувається нестача звукового простору для інструмента. Натомість у V секвенції для тромбона композитор створює дійство, яке досить відверто нагадує цілий інструментальний театр. Оскільки вона присвячена видатному цирковому діячу Гроку.

У 1972 році композитор створює наступний тандем з режисером Вітторією Оттоленгі. З часом, бере активну участь у створенні циклу з 12 фільмів під загальною назвою «*Se musica e musica*». Цикл фільмів присвячений різній музиці (фольклор, опера, авангард, рок і т. д.). У серіалі виступали з поясненнями такі відомі композитори, як А. Булез, Е. Картер, Л. Ноно та ін. У частині, присвяченій вокальним жанрам, представлялась музика від творчості А. Монтеверді – до учасників групи «Бітлз». Задля більшого розуміння для глядача Л. Беріо особисто створив аранжування двох пісень шалено популярної групи. Не менш цікавими були і інші назви, як-то «Від Дебюссі до комп'ютера», «Європа – Америка» та ін. Зазначені музичні явища відрізнялися широтою і глобальністю, були співзвучними ідеям «світової музики».

ЛІТЕРАТУРА

1. Дувірак Д. А. О сонорних аспектах музичного сприйняття // Музичне сприйняття як предмет комплексного дослідження : зб. статей / упор. А. Костюк. Київ: Музична Україна, 1986. С. 100 – 114.
2. Дувірак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення: Взаємодія творчості та сприйняття: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 1987. 24 с.
3. Кабяліс Р. І. Темброва динаміка в оркестрових творах сучасних композиторів: автореф. дис. ... канд. мист. Вільнюс, 1989. 22 с.
4. Переверзева М. В. Алеаторні форми, підкорені організуючим числам // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2017. № 1. С. 25 – 35.
5. Просняков М. Т. «Плюс-Мінус» К. Штокхаузена: символ і звучання // Музична культура в Федеративній Республіці Німеччина. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. С. 185 - 192.

ЧИННИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТАНЦЮ

У сучасній мистецтвознавчій літературі відомі дві форми існування хореографічних фольклорних традицій: у їхньому власному природному середовищі та в сценічному мистецтві. Хто вирішує завдання збереження фольклорних традицій – вводить нас у практику кількох груп колективів, які у своїй творчій діяльності втілюють народне танцювальне мистецтво та відрізняються один від одного як за способами його інтерпретації, так і за деякими іншими параметрами.

На основі порівняльно-змістовного аналізу нами було з'ясовано, що до першої групи відносяться колективи, умовно названі етнографічними, учасники яких виконують автентичний фольклор тієї географічної місцевості, де мешкають самі. Друга група колективів, назвемо їх умовно фольклорними, реконструює фольклор будь-якого регіону шляхом відтворення живих традицій з урахуванням вивчення наявних матеріалів. Танцювальні колективи, що будують свою творчу діяльність за принципами художньої обробки, розробки та стилізації фольклору, відносяться до третьої та четвертої групи, які працюють у галузі народно-сценічної хореографії [1].

Нами було встановлено, що художня технологія є більш високим ступенем трансформації народної творчості в порівнянні з обробкою. Таким чином, з фольклорного зразка виокремлюється основне образне ядро, найяскравіший пластичний мотив, провідна ідея (в лексиці, малюнку, виконавстві, образності – у кожному з компонентів танцю), які розробляються, розвиваються іноді до переходу в нову якість.

Доцільно наголосити, що грамотному хореографу слід знати «генетичний код» передачі спадковості, тобто ті музично-пластичні мотиви, ритмоформули, композиційні прийоми, які є

ніби квінтесенцією національного в хореографії і можуть стати живим ядром, основою нового сценічного танцю. Зазначимо, що для повного успіху цієї справи необхідне поєднання фольклориста та постановника в одній особі. Але оскільки на практиці це зустрічається далеко не завжди, актуальною стає вимога до балетмейстера добре знати фольклор, а до фольклориста – специфіку сцени. Збирання, фіксація, вивчення танцювального фольклору є в наш час найактуальнішим завданням ще й тому, що його багатства нерідко дуже швидко йдуть зі своїми носіями, особами похилого віку, а в даному випадку ще й з масовою еміграцією на територію інших держав.

На основі порівняльно-змістовного аналізу нами було встановлено, що досить широко відомий вислів «місцевий матеріал» не є однозначним. Він включає і сучасні танці, поставлені на місцеву тему, і традиційні танці даного району, області та номери, поставлені хореографом на основі елементів танців, що існують в районі. Іноді перша та третя лінія поєднуються, і народжується номер на місцеву тему, який розповів хореограф на традиційному, місцевому хореографічному діалекті [2].

Доцільно наголосити, що чимало традиційних танців також сформувалося з урахуванням особливостей трудового життя. Це знайшло відображення навіть у низці назв танців, їх окремих фігур, елементів. Місцевий колорит залежить від характеру відображення в танці, особливостей природи того, чи іншого району, наприклад, широкий крок жителів рівнинної місцевості, легкий, обережний - гірський і та багато інших.

Створення фольклорного сценічного танцю – це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і малюнків на сцену, а процес відтворення атмосфери життя танцю, його дихання та таїнства спілкування виконавців, яке в ньому народжується, зумовлюючи його цінність та необхідність. Тому, дивлячись один танець на сцені, ми віримо в його правду, він для нас живий організм, а, дивлячись інший, ми сприймаємо лише його схему, більш менш цікаві елементи.

Наступна проблема, з якою зіштовхуються балетмейстери-постановники – це шляхи сценічної інтерпретації фольклорного танцю, тобто його стилізація. В даному випадку мається на увазі створення сценічного хореографічного твору авторського, але в стилі народного першоджерела, з використанням справжніх рухів та характерних елементів композиції. Така більшість танців у репертуарі наших професійних та самодіяльних колективів. І тут знання першоджерела не менш необхідне, ніж у перших двох випадках. Тільки воно дозволяє створити новий твір, овіяний правдою оригіналу, його самобутніми рисами та віковими традиціями. Саме такі сценічні твори проходять випробування часом, набувають широкого поширення і нерідко повертаються в народ, де виконуються, часто втрачаючи авторство хореографа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колногузенко Б. М. Мистецтво балетмейстера: навчально-методичні матеріали з курсу. Х.: ХДАК, 2007. 86 с.
2. Усні традиції та форми вираження. URL: <https://authenticukraine.com.ua/oral-traditions-and-forms-of-expression>.

Міроненко А.П.

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

ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ЕМОЦІЙНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Одним із провідних методологічних орієнтирів виступає *екзистенційно-емоційна спрямованість* мистецької освіти.

Здобутки як філософської, так і психологічної думки дають можливість розглядати проблему екзистенційно-емоційних орієнтирів фахової підготовки у контексті особливостей ментальності українців, провідною ідеєю якої є ідея необмеженої свободи, визнання рівного права кожної людини в суспільстві. З цих позицій, принцип творчого індивідуалізму

[3], що сформувався у глибинах самого способу життя предків, виявляється у здатності й бажанні брати на себе відповідальність за вибір і результати діяльності та за життя суспільства. Інакше кажучи, формування творчого індивідуалізму, з урахуванням особливостей психіки українців, сприяє здійсненню особистісного вибору рішень за внутрішнім ідеалом і впливає на розвиток ініціативності, самостійності, вміння володіти і керувати собою. Крім того, волелюбність активізує й інші риси світогляду українців, в тому числі – екзистенціальність.

Екзистенційно-антропологічні позиції світогляду, що увібрали в себе найважливіші риси української ментальності (кордоцентризм, свобода індивіда, антеїзм, екзистенціалізм, прагнення до самопізнання і самореалізації), стали підґрунтям у розробці провідних орієнтирів мистецької освіти з точки зору екзистенції.

Екзистенція – життєвий досвід, що наповнюється емоціями. Вони активізують внутрішній світ людини та співставляють прагнення до самопізнання, заглибленість у себе, важливе значення духовного світу людини, поєднаного з особистісними якостями, з глибокою емоційністю. Аналіз наукових джерел уможлиблює розуміння *екзистенції* як життєвого досвіду, що наповнюється емоціями, котрі активізують внутрішній світ людини в напрямку поєднання прагнення до самопізнання, саморозуміння з особистісними якостями, з емоційністю.

Філософські надбання екзистенціалізму в Україні пов'язані з поглядами Л. Українки, М. Коцюбинського. Їхні філософські позиції полягають в утвердженні багатомірності людини як індивідуальності переживаючої; в пізнанні людського існування і розуміння світу через людське існування; в дослідженні психіки особи, її екзистенційного внутрішнього світу у формі художньої творчості – потоці свідомості (М. Коцюбинський); в створенні романтично-екзистенційного художнього світу, в якому переплелись і сердечність, і моральна чистота вчинків і почуттів, і єдність особистості і природи (Л. Українка) [1].

У довідковій літературі емоції (термін «емоції» від лат. *emoveo* – зворушую, хвилюю) визначаються як процес ситуативного переживання, ставлення до навколишніх об'єктів, реакції на зовнішні і внутрішні подразники, що мають для організму сигнальне і регулююче значення. Емоції людини відображають ставлення особистості до навколишньої діяльності і до самої себе. Інша довідкова література розглядає емоції як форму психічного відображення, а саме: «емоції» – це психічне відображення у формі пристрасного переживання життєвого змісту явищ та ситуацій, зумовленого відношенням їх об'єктивних властивостей до потреб суб'єкта.

У психологічному аспекті специфіка емоцій виявляється у змісті відображення, його формі, характері та в особливостях структури і форми існування емоцій. В емоціях відображається ставлення індивіда до речей, людей, себе, світу через зміну власного стану, зміни в собі у формі переживань, пристрасного відображення. Крім того, двоїстий психофізіологічний характер охоплює афективне хвилювання та органічні зміни. Емоції на відміну від суб'єктивних образів пізнавального характеру, які мають чіткі аналоги в об'єктивній дійсності, відрізняються винятковою суб'єктивністю. Єдність змісту та переживань, єдність ідеального та реального відповідно забезпечує структурну специфіку емоцій.

Процес багатовимірного творчого засвоєння мистецьких явищ в освітньому процесі неможливий без емпатії. За А. Козир, прояв емпатії у процесі взаємодії свідчить про загальну установку не стільки на формальний бік спілкування, скільки на входження в його прихований зміст, психічний стан іншої людини, що виражається, передусім, невербальними засобами: інтонацією, мімікою, жестами, проявами перцепції тощо.

Узагальнюючи вищезазначене, доцільно підкреслити, що процес пізнання, оцінювання і творення мистецтва – результат перебігу психічних процесів, що контролюються і не контролюються свідомістю. Понятійно-почуттєве співіснує в акті

сприймання художніх образів, їх оцінки і створення з інтуїтивним [2]. Отже, педагогічна детермінація художньо-навчального процесу має неодмінно враховувати як усвідомлювані, так і неусвідомлювальні мистецькі дії учасників навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зязюн І. А. Педагогіка добра: ідеали і реалії. К.: МАУП, 2000. 312 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2008. 274 с.
3. Філософія: підручник для вищої школи / За ред. В. Г. Кременя, М. І. Горлача. 3-є вид., перероб. та доп. Х.: Прапор, 2004. 736 с.

Никифоров А. М., Конечна А. Д.

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

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Українська ідентичність, українство – історично сформована система ознак, що відрізняють українську людину, спільноту та культуру з-поміж інших аналогічних людей, спільнот та культур. У сучасному українознавстві українська ідентичність визначається наявністю таких ознак:

- самоідентифікація та етнічне походження;
- усвідомлення спільної долі та часової перспективи з іншими представниками українського етносу;
- залучення в інформаційно-культурний український простір;
- свідома діяльність з розповсюдження української культури.

У перших двох випадках йдеться про українську ідентичність як соціально-психологічну основу; у двох наступних – про діяльність (активних проявах українства), присвячену розповсюдженню ідей української культури.

Процес формування української ідентичності безперервно розвивався з плином часу під впливом історичних, культурних та соціальних факторів. Багата історія України значною мірою вплинула на самобутність традицій і звичаїв країни, на її мову і цінності. У вираженні української ідентичності важливу роль відіграло мистецтво живопису, танцю, музики і театру, літератури і фольклору, що забезпечило творцям простір для показу унікальної народної спадщини та українського голосу.

Важливим аспектом української ідентичності була мова. Українська мова розвивалася під багатовіковим впливом сусідніх держав, проте їй вдалося залишитися самобутньою і посісти одне з найголовніших місць серед символів національної ідентичності країни.

Іншим рушієм української ідентичності стали суспільно-політичні події. Так, наприклад, у радянський період інтелектуальне та культурне життя України знаходилося під жорстким контролем та цензурою через насильну інтеграцію країни до Радянського союзу. І тільки після його розпаду у 1991 році в незалежній Україні відновився зв'язок з історичною і культурною спадщиною.

Українська культура відіграла значну роль у вираженні української ідентичності. Вона включила в себе літературу, мистецтво, музику та фольклор. Культурна спадщина тісно переплелася з історією і мовою, географією та соціальними впливами, що сформували різні мовні та етнічні групи, які населяли регіони країни протягом століть. Культура України багата своїми традиціями і символізмом, які знайшли відображення в мистецтві. Візуальним вираженням самобутності країни слугує вишивка на рушниках і одязі, в ній використовуються барвисті кольори та складні візерунки і символи. Народні українські пісні, також відомі як «думи», оспівують героїчних козаків, розповідають романтичні та трагічні історії. Традиційний український танок, такий як гопак, має характерну мудровану ходу та стрибаючі рухи – є відображенням сільського коріння країни.

Література – ще один вид мистецтва, який широко вплинув на вираження української ідентичності. Зокрема, патріотичні та емоційні літературні твори Тараса Шевченка, що висвітлили проблему складних відносин України з Росією та зосередили увагу на впливі колонізації на українську культуру. Український історик Ярослав Грицак стверджує, що проблема національного самовизначення постала перед українцями в кінці XIX – на початку XX століть. Проблема вибору ідентичності для більшості населення полягала у відмові від регіональних (русини, малороси, гуцули, бойки, поліщуки), соціальних (козаки, хлібороби, кріпаки), конфесійних (православні, греко-католики) та інших самовизначень перед загальнонаціональними поняттями «українець».

На думку політолога Андрія Окари, якби українське населення в ті часи мало меншу чисельність, вони могли б піти шляхом розвитку чорноморських кубанських козаків: бути нащадками запорожців, частково зберегти мову і культуру та бути сьогодні прибічниками російської державності та ідентичності. На сьогоднішній день сучасна етнологія називає «українським» один із великоросійських субетносів. Це фактично говорить про боротьбу між статусом українців як етносу чи субетносу малоросів російської нації.

Незважаючи на виклики XX століття, українська культура змогла вистояти та продовжує розвивати свою унікальну ідентичність сьогодні. Українці пишаються своєю історією, культурою та мовою, і прагнуть створити сучасне, відкрите до світу суспільство. За останні роки було зроблено чимало для популяризації та захисту української культурної спадщини. Митці в своїх творах висвітлюють проблеми та переживання народу, оспівують красу та унікальність країни. Українське мистецтво продовжує свій креативний розвиток, підтримуючи історично-культурні надбання нації. Воно залишається потужним інструментом для вираження різноманітного та яскравого культурного ландшафту української ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології. Львів: Друкарня наукового товариства імені Т. Шевченка, 1876. 80 с.
2. Верминич Я. Конструювання української ідентичності: національні й регіональні проекти другої половини ХІХ – початку ХХ століття : монографія. Київ: Інститут Історії НАН України, 2016. 356 с.
3. Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Друкарня Г. М. Веселої, 1918. 30 с.
4. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ: Мистецтво, 1989. 204 с.
5. Стражний О. Український менталітет : ілюзії, міфи, реальність. Київ: Книга, 2008. 366 с.

Омельяненко З.В.

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

ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Особливість творчої роботи полягає в тому, що вона протікає в атмосфері емоційного піднесення та наснаги, коли думки та почуття зливаються воєдино заради створення хореографічного твору. Задумавши танцювальний номер, балетмейстер перш за все подає його у вигляді композиційного плану композитору або концертмейстеру, який створює музичний твір відповідно до задуму.

Доцільно наголосити, що на основі музичного матеріалу балетмейстер складає хореографічний текст для діючих осіб і передає свій задум виконавцям. Пошук сюжету для хореографічної постановки передбачає вивчення життєвих ситуацій, актуальних у дійсний період часу, знання літературних першоджерел, витворів мистецтва [1].

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено та доведено, що для створення хореографічного твору важливо знати та дотримуватись етапів його створення.

Перший етап – виникнення задуму у балетмейстера, автора майбутнього танцю. Самостійна робота балетмейстера над твором, який би відповідав художньо-естетичній підготовці виконавців, їх віку, технічним та акторським можливостям. Слід зосередити увагу на тому, що ідея танцювального номеру може виникнути на основі літературного твору, твору живопису, на основі життєвої ситуації, що відбулася та багато інших. Іноді необхідність висловитись приходить до балетмейстера після прослуховування музичного матеріалу [2].

Другий етап – один із основних етапів на підготовчому періоді. Балетмейстер-постановник вивчає епоху, побут, звичаї, обряди, костюм, музику, рухи, характер і манеру виконання та композицію танців, що існують у народі, або чий танець він задумав поставити. Це особливо важливо під час створення танцю на фольклорній основі, чи основі історичних подій, де все вище сказане має бути відображено у манері виконання рухів та використанні виразних засобів хореографічного мистецтва.

Третій етап – робота з музичним матеріалом, з концертмейстером. Як правило, більшість користується музичними фонограмами. Один із плюсів – багатогранність звучання, переважно це оркестрові записи. Музика не просто супровід танцювальних рухів, вона несе в собі образи, а іноді ідейний задум постановки. Кожна дійова особа, крім танцювальної характеристики, має і музичну характеристику, що відповідає певному часу або події, про яку йдеться у постановці.

Четвертий етап – робота над створенням композиції танцю. На цьому етапі вибудовується малюнок танцю та хореографічний текст. Тільки сам автор вирішує, які виразні засоби хореографії він використовує у своїй постановці, якими постановочними прийомами реалізує свій задум.

П'ятий етап – робота із виконавцями. Автор задуму хореографічного твору виступає в ролі балетмейстера-постановника. Цей етап починається з першої репетиції, на якій розповідається про задум танцю, завдання кожного виконавця,

відбувається знайомство з музикою. Подальша робота зосереджується на методиці та техніці вивчення основних танцювальних рухів майбутнього хореографічного твору.

Шостий етап – сценічне оформлення танцю, яке передбачає роботу над костюмом, реквізитом, світловим рішенням номера при наступному концертному виступі. Сценічний костюм дозволяє уявити створюваний балетмейстером сценічний образ виконавця. Якщо в танці використовується реквізит, то його наявність на репетиціях має бути від самого початку розучування танцювального твору [2].

Сьомий етап – концертний виступ. Тут підбивається підсумок виконаної роботи.

Наголосимо, що творче ставлення до своєї професії і захоплення своєю працею – обов'язкові умови для створення високохудожнього твору. Приступаючи до постановки, балетмейстер повинен точно знати, яку ціль поставити перед собою, до чого прагнути, також чітко продумати драматургію майбутнього хореографічного твору: як побудувати зав'язку, розвивати образи, характери діючих осіб, як дійти до кульмінації і вирішити розв'язку. Кожен рух повинен виражати думку і почуття. Балетмейстер шукає для вираження своєї думки найбільш правильну форму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волчукова В. М., Бугаєць Н. А., Ліманська О. В., Тіщенко О. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.
2. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом : посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України I–II рівнів акредитації. Львів: Сполом, 2007. 72 с.

Омельяненко К.А.

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

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОДИН ІЗ КОМПОНЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ ВИКОНАВЦІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

В даний період розвитку художньої сфери суспільства підвищуються вимоги до виконавської культури, які стають єдиними як у професійних колективах, так і у професійній та передпрофесійній освіті. Виконавча культура є невід'ємною частиною загальної культури особистості, рівень виконавської культури особистості визначається мірою освоєння цінностей мистецтва.

На основі порівняльно-змістовного аналізу нами було з'ясовано, що класичний танець виступає основою, фундаментом будь-якого сценічного танцю, зокрема народного. Класичний танець є певним видом хореографічної пластики, на якому ґрунтуються тонкощі балетного мистецтва. Це велика гармонія поєднання рухів із класичною музикою. Пізнаючи класичний танець, ми пізнаємо хореографічне мистецтво загалом.

Доцільно наголосити, що класичний танець – це система рухів, яка покликана зробити тіло дисциплінованим, рухливим і прекрасним, перетворює його на чуйний інструмент, слухняний волі балетмейстера та самого виконавця.

Застосування історико-генетичного аналізу надає підстави зауважити, що класичний танець розвивався з того часу, як балет став рівноправним жанром музичного театру, формувався шляхом довгого та ретельного відбору, відточування різних виразних рухів та положень людського тіла. Класичний танець вбирав у собі досягнення різних, починаючи з глибокої давнини, народних танців, пантомімних дій, мистецтво мімів та жонглерів. Його основа та головний виразний засіб, життєдайний ґрунт для становлення та професійного вдосконалення виконавського та балетмейстерського мистецтва, виховання майбутніх артистів [3].

Характерний танець у своєму нинішньому сценічному вигляді багато в чому тісно пов'язаний із класичним. Частина вправ характерного танцю народилася внаслідок запозичень та переробок тренажу класичного танцю. Це цілком природний процес, оскільки класичний танець, у свою чергу, будувався, користуючись елементами народного танцю.

Характерний танець рясніє різними рухами, яких у класичному танці ми не зустрічаємо. Але поряд з цим він запозичує деякі рухи з класики. Основна стилістична ознака характерного танцю – у зближенні його з конкретною дійсністю, з танцювальною народною творчістю, а технологічна – у великій свободі рук, корпусу та ніг, у виборі положень, поворотів тощо.

Цікаво зауважити, що застиглим класичним па в процесі обробки їх характерним танцем повертаються риси першоджерел. Так, в іспанському танці зміцнюються *pas de basque*, а *pas de bouree* проникає у багато народних танців тощо. Це вкотре доводить, що тут повертається в народний танець те, що колись було з нього взято класичним танцем [2].

Доцільно наголосити, творче взаємозбагачення класичного та народного танцю розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості, у цьому значну роль відіграє не лише кількість, а й якість, стилістична обумовленість трансформації структурних частинок того чи іншого руху з арсеналу класичної чи народної лексики. На основі технології обертання, властивого жіночому класичному танцю, у поєднанні в основному з *en dedaus*, як виняток з *en dehors*, створено цілу низку жіночих круток: веретено, крутка по діагоналі на одній нозі, крутка з флік – «обертас» тощо [3].

Наголосимо, що народно-сценічний танець залишається своєрідним різновидом народного танцю з ускладненою лексикою та досить складним позиційно-архітектонічним побудовою. Безперечно, класичний балет впливає на його розвиток. В багатьох творах П. П. Вірського відчуваємо філігранний сплав елементів класичного, народного танцю. Саме в цьому вияв-

ляється стильовий прояв творчості видатного майстра. П. П. Вірський користувався обома хореографічними мовами. Ось чому в постановках народних танців ми відчуваємо «класичний балет», ансамбль у найкращих балетних спектаклях, побудованих на органічному сплаві класичної та народної хореографії [1].

Сучасний рівень розвитку сценічного танцю потребує підготовки висококваліфікованих виконавців, які досконало володіють своїм тілом, мають достатній запас акторської майстерності, можуть у чіткій пластичній формі передати національні особливості танців різних народів. Вирішальну роль у вихованні артиста даних згаданих якостях грає методично розроблена та глибоко продумана система тренувань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К.: Муз. Україна, 1990. 150 с.
2. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
3. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової). URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39/pdf.

Пань Кехань

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

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АРТИСТИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВНА НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛУ

Розвиток артистичних здібностей у молодших школярів на заняттях з вокалу є складним процесом, який вимагає не тільки креативності, а й глибокого розуміння індивідуальних потреб і здібностей учнів.

Доцільно наголосити, під артистичними здібностями ми розуміємо природну схильність або талант особистості до ство-

рення, виконання або оцінки мистецтва. Вони включають низку навичок і якостей, зокрема креативність, уяву, чутливість, інтуїцію та технічні навички. Артистичні здібності асоціюються зі здатністю творчо виражати себе і передавати складні емоції та ідеї через мистецтво, що потребує здатності мислити нестандартно і підходити до проблем з унікальної точки зору.

Артистичні здібності можливо розвинути і вдосконалити через практику, освіту і знайомство з різними формами мистецтва. Особливо формування та розвиток артистичних здібностей прослідковується на заняттях з вокалу у дитячому віці. Так, ефективним способом формування та розвитку артистичних здібностей у молодших школярів на заняттях з вокалу є зосередження на створенні міцного фундаменту вокальної техніки. Спочатку діти повинні навчитися правильному диханню, поставі та вокальним вправам. Такий підхід допомагає виробити корисні звички та запобігти перенапруженню голосу. Після того, як буде створено міцний фундамент, молодші школярі можуть почати зосереджуватися на розвитку своїх артистичних здібностей [2].

Заохочення творчості та самовираження має важливе значення для розвитку артистичних здібностей у молодших школярів. Останні можливо досягти включаючи вправи на імпровізацію та дозволяючи дітям досліджувати різні стилі та жанри музики. Надання молодшим школярам можливості створювати власну музику чи тексти, також, може бути корисним для розвитку артистичних здібностей.

Важливим аспектом розвитку артистичних здібностей у молодших школярів є заохочення їх критично ставитися до власних виступів і визначати моменти, які потребують вдосконалення. Такі дії спроможні допомогти молодшим школярам краще усвідомити власні сильні та слабкі сторони і навчитися вносити корективи для покращення своїх виступів.

Можливості співпраці, такі як спів у хорі або участь у музичній постановці, є ефективними для розвитку артистич-

них здібностей у молодших школярів. Такий досвід дозволяє дітям працювати з іншими і вчитися поєднувати свої голоси і стилі з голосами та стилями однолітків [1].

Таким чином, розвиток артистичних здібностей у молодших школярів на заняттях з вокалу вимагає поєднання технічної підготовки, креативності та можливостей для співпраці. Заохочуючи творчість і самовираження, надаючи можливості для критичного слухання і конструктивного зворотного зв'язку, а також, виховуючи любов до музики, викладачі вокалу можуть допомогти учням повністю розкрити свій мистецький потенціал.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лобова О. Музично-творчий розвиток молодших школярів засобами музично-рухливої діяльності. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, 2016. № 2. С. 109 – 113.
2. Малашевська І. Сутність, зміст і структура музикальності дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. *Наука і освіта. Педагогіка: науково-практичний журнал Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*, 2015. № 6. С. 65-69.

Петренко М. Б.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Необхідність диригентсько-хорової освіти майбутніх магістрів музичного мистецтва зумовлюється потребою суспільства у вищій освіті диригентів (хормейстерів) і співаків професійних і висококваліфікованих хорових колективів. Вона здійснюється у спеціалізованих навчальних закладах з метою професійної освіти спеціалістів для концертно-виконавської діяльності.

Вектор нашої уваги спрямовується на диригентсько-хорову підготовку майбутніх магістрів музичного мистецтва

у закладах вищої педагогічної освіти, зокрема, яка здійснюється у Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка в Навчально-науковому інституті культури і мистецтв.

Проведений аналіз навчальної документації з дисциплін диригентсько-хорового циклу (спеціальність – 025) свідчить про фундаменталізацію фахової підготовки майбутніх керівників хорових колективів, яка сприяє реалізації основної мети їх підготовки – здобуття професіоналізму і майстерності в галузі хорового виконавства.

Позитивним фактором фахової підготовки у зазначеному закладі вважаємо організацію навчального процесу в напрямку розвитку професійних якостей диригента хору: музичного слуху, пам'яті, уваги, музично-слухових уявлень, музичного мислення, що відбувається у процесі вивчення, таких дисциплін, як фах (хорове диригування), сценічно-виконавська майстерність, методика викладання музичного мистецтва у ЗВО, хоровий клас, хорове аранжування, читання хорових партитур, хорова література, виконавська інтерпретація, виробнича практика за фахом тощо. Значна кількість годин відводиться на вивчення хорового репертуару, здобуття досвіду керування хоровими колективами, необхідних диригентсько-хорових умінь.

Так, навчальна дисципліна «Хор» спрямовується на практичну підготовку студентів до майбутньої професійної діяльності як артистів хору, на «набуття основних знань про специфіку функціонування хорового колективу, способи досягнення виразності виконання хорових творів, а також про частковий та загальнохоровий ансамблі, специфіку вокальної роботи в хоровому класі» тощо [1, с. 4].

Згідно вимог робочої програми вищезазначеної навчальної дисципліни майбутні магістри музичного мистецтва повинні знати: принципи охорони голосу та виконавської культури, критерії виконавства, специфіку колективного виконавства, етичні норми взаємодії та комунікації, мову диригентських

жестів та вмiти: здійснювати виконавську діяльність, демонструвати артистизм, майстерність концертного виконавства; впроваджувати ансамблевi навички в репетиційну та концертну діяльність, використовувати професійну термінологію у процесі впровадження у практику нових аранжувань, здійснювати комунікацію зі звукорежисером, концертмейстером, викладачами тощо [там само, с. 5].

У результаті вивчення навчальної дисципліни «Фах» («Хорове диригування») здобувачі вищої освіти повинні набути знання про специфіку диригентського жесту, взаємозв'язок внутрішньодольової пульсації та жестоутворення, способи досягнення виразності диригування, а також про організацію і комплектацію хорів різних видів і типів. Майбутні диригенти хору повинні опанувати методи проведення занять в хоровому класі, опанувати критерії підбору репертуару хору, усвідомити алгоритм набуття диригентських вмiнь та навичок тощо [2, с. 4-5].

Разом з тим, аналітичне вивчення освітнього процесу дозволяє стверджувати, що вимагають суттєвого оновлення способи формування практичного досвіду хормейстерської діяльності студентів, а саме – досвіду керування хоровими колективами. Потребують впровадження активні методи і форми навчання студентів, що прийдуть на допомогу репродуктивним методам викладання. Актуальним є інтенсифікація розвитку інтелектуально-творчої активності та виконавської самостійності студентів, застосування сучасних форм контролю та розробка системи корекції професійної підготовки особистості диригента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Робоча програма навчальної дисципліни «Хор» / розробники: І. Заболотний, Є. Карпенко. Суми, 2020. 13 с.
2. Робоча програма навчальної дисципліни «Фах» («Хорове диригування») / розробники: І. Заболотний, Є. Карпенко. Суми, 2020. 17 с.

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Поняття «музичне мислення» широко використовується у філософських, естетичних, музикознавчих та психолого-педагогічних працях. Серед різних тлумачень музичного мислення в культурології, музикознавстві та музичній педагогіці зустрічаємо такі поняття, як: «інтонаційно-образне мислення», «художньо-образне мислення», «емоційно-образне музичне» тощо. Концептуальним фундаментом аналізу поняття «музичне мислення» є філософські праці Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, які розглядають мистецтво як досконалий інструмент пізнання Всесвіту. Історично питання щодо специфіки музичного мислення розв'язується у контексті дослідження сутнісної природи мистецтва і науки, діалектики раціонального та емоційного. У ХІХ ст. склалася традиція (висхідна до Г. Гегеля) трактувати мистецтво як «мислення в образах» на відміну від науки, як «мислення в поняттях». Естетичну грань музичного мислення як компоненту музичної діяльності знаходимо у роботах М. Кагана, Д. Лихачова, С. Раппопорта, Ю. Холопова та ін., де сенс музичного твору розглядається через інтонацію, жанри та стилі історико-культурних контекстів епох.

Серед цілей і завдань професійної підготовки фахівця музичного мистецтва формування музичного мислення виступає актуальною темою сьогодення. Шлях до визначення сутності музичного мислення лежить через загальні форми філософського тлумачення мислення як вищої форми активного відображення об'єктивної реальності, що полягає в цілеспрямованому, опосередкованому та узагальненому пізнанні суб'єктом існуючих зв'язків між предметами та явищами, творчому осмисленні нових ідей для вирішення питань навчально-виховного та суто методичного характеру.

У світлі завдань розвиваючого навчання, зокрема, в умовах індивідуалізації навчального процесу, стає можливим визначити не тільки інтегративний характер диригентсько-хорової підготовки майбутнього фахівця музичного мистецтва, що поєднує інтелектуальну, вокально-слухову, виконавсько-творчу та педагогічну діяльність, а й розширити грані творчого осмислення хорового твору в музично-звукових образах *засобами музичного мислення*. Підтвердженням сказаного є думки В. Андрющенко про те, що фахова компетентність студентів визначається наявністю знань у галузі музичного мистецтва, здатністю до самостійного аналізу музичних творів, музичного мислення [1, с. 6].

Відповідно до умов навчання, інтегративних зв'язків між теоретичними знаннями та практичними вміннями і потребою комплексного осмислення специфіки диригентсько-хорової підготовки студентів в умовах індивідуального заняття, формування музичного мислення майбутніх фахівців музичного мистецтва відбувається завдяки:

- *застосуванню нових, інтенсивних індивідуально-типологічних методів навчання;*
- *визначенню невикористаних резервів існуючих традиційних методик навчання;*
- *збагаченню комплексу фахових предметів шляхом впровадження до навчального процесу нових досягнень сучасної наукової педагогіки [3].*

Об'єднання указаних позицій щодо формування музичного мислення надало можливість виокремити такі два чинники, як: *естетично-звукова організація та звукова реальність* (мається на увазі *хоровий твір та практична діяльність*), тобто хоровий твір відіграє роль багаторівневої інформаційної структури, а практичне музикування виступає конкретним механізмом обробки цієї інформації.

Услід за традиційною логікою навчальних дій елементарною одиницею мисленевого процесу виступають такі основні

операції як: визначення, узагальнення; порівняння і розрізнення; аналіз, абстрагування; групування і класифікація; думка, умо-вивід. Це дозволяє виділити два рівні в структурі музичного мислення: *чуттєвий* та *раціональний*. Якщо чуттєвість розглядається як здатність відчувати, сприймати що-небудь органами чуття, а *раціональність* означає розумність, свідомість, протилежність ірраціональності, то можемо виділити сполучну ланку – *музичний синтаксис*, що передбачає інтонаційне порівняння хорового твору, який вивчається у даний момент з попереднім звучанням, причому цей механізм діє на всіх рівнях музичного синтаксису у такій відповідності:

- *порівняння звуків за теситурою та тривалістю, що дає уявлення про ладову та ритмічну організацію хорової інтонації та мотивів;*
- *інтонаційне порівняння, фразування хорового твору для усвідомлення структури, форми, стилю;*
- *порівняння частин і розділів хорового твору;*
- *порівняння хорового твору з іншими творами для виявлення жанрових та стилістичних особливостей.*

Це дає підстави для більш точного функціонального визначення музичного мислення в умовах індивідуалізації навчання, а саме: *обсяг музично-інтонаційного словнику; функціональний зв'язок структурних складових хорового твору, розвиток творчої уяви та асоціативної сфери, високий рівень музично-художніх емоцій.*

Дієвим методом розвитку музичного мислення на заняттях з хорового диригування є метод «зростання самопізнання» (МЗС). Даний метод сприяє заохоченню студентів до самостійного колективного обговорення (без втручання викладача) своїх відчуттів, вражень відповідно технічного та виконавського плану хорових творів, що вивчаються у класі. Завдяки даному методу досягається усвідомлення власного музичного досвіду, напрацювання інтелектуального багажу, уміння говорити. Така групова робота сприяє позитивним змінам у мисленні студентів, активізує музичне мислення.

Отже, вважаємо, що дана тема не вичерпує всієї глибини і різноманіття проблеми. В умовах освітньої системи, що постійно розвивається, поява нових форм та методів формування музичного мислення студентів відкриває широкі можливості для подальших пошуків у цій галузі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михаськова М. А. Особливості й проблеми музично-освітньої діяльності студентів музичних факультетів вищих закладів педагогічної освіти // Проблеми педагогіки музичного мистецтва: Збірник науково-методичних статей / Упор. О.Я. Ростовський. Ніжин: НДПУ, 2004. 185 с.
2. Андрющенко В. П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів до музично-естетичної діяльності : автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.04. Одеса, 2000. 20 с.
3. Люлюк Л. Я., Люлюк О. В. Хормейстерська підготовка майбутніх вчителів музики у сучасній вищій школі // Проблеми педагогіки музичного мистецтва: Збірник науково-методичних статей / Упор. О.Я. Ростовський. Ніжин: НДПУ, 2004. 185 с.

Рибкін Павло

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

ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ В ТВОРЧОСТІ АНТОНА ГАРСІА АБРІЛЯ

Жанр фортепіанного дуету має глибоке історичне коріння і лишається й сьогодні актуальним для композиторів і виконавців, про що свідчить як кількість творів для цього складу, написаних за останні кілька десятиліть, так і регулярне включення номінації «фортепіанний дует» або «фортепіанний ансамбль» до програм музичних конкурсів різних рівнів по всьому світу.

Водночас ми не можемо сказати, що цей вид ансамблевого музикування є достатньо вивченим явищем у вітчизняному музикознавстві. Наявні роботи висвітлюють в основному специфіку жанру в загальному плані, з точки зору музичної комунікації, дають загальну панораму його розвитку протягом всієї історії. При цьому відчувається певний брак досліджень,

що спеціально розглядали б жанр фортепіанного дуету саме в творчості композиторів ХХ-ХХІ ст. Практично не дослідженими у вітчизняному музикознавстві є твори іспанського композитора Антона Гарсія Абріля (1939 –2021).

Стильові параметри музики для фортепіанного дуету у ХХ-ХХІ ст. Розглядаючи детальніше особливості розвитку жанру фортепіанного дуету протягом минулого та нинішнього століття можна побачити, що практично всі композитори у ХХ ст. зверталися до жанру фортепіанного ансамблю. Велика кількість творів, що з'явилися в минулому столітті для фортепіанного ансамблю, пов'язана з пошуками композиторів у царині нових тембрів, нової організації звукового простору.

Композиторами протягом ХХ –ХХІ ст. активно створювалася як музика для двох фортепіано, так і музика для фортепіано в чотири руки. Музика для фортепіанного дуету обох видів дійсно стала творчою лабораторією для митців ХХ ст. в не меншій мірі, ніж музика для фортепіано соло.

Загалом, в музиці для фортепіанного дуету знайшли відображення всі основні стильові напрями ХХ століття: імпресіонізм, експресіонізм з його пошуками в області атональності і додекафонної техніки, неокласицизм, авангард другої половини ХХ ст., мінімалізм, неофольклоризм тощо.

Твори для фортепіанного дуету належать таким знаковим композиторам ХХ ст., як: імпресіоністи К. Дебюссі і М. Равель, члени групи «Шести» Ф. Пуленк, Д. Мійо, А. Оннеггер; французький композитор, чия творчість підготувала багато з наступних відкриттів ХХ ст. – Ерік Саті, основоположник неофольклоризму Б. Барток, класик англійської музики ХХ ст. Б. Бріттен, американські композитори С. Барбер, А. Копленд, чеський композитор Б. Мартіну, французькі композитори наступного покоління після «Шістки» – Ж. Франсе, А. Дютійє, представники повоєнного і післявоєнного авангарду О. Месіан, П. Булез (Франція), В. Лютославський (Польща), Д. Лігеті (Угорщина), Дж. Кейдж (США), Л. Беріо, К. Штокхаузен, один з перших представників американського мінімалізму Ф. Гласс тощо.

Серед українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. до жанру фортепіанного ансамблю зверталися М. Скорик, В. Золотухін, В. Птушкін. В творах М. Скорика поєднуються неофольклорна і джазова стилістика. В. Золотухін також тяжіє до естрадно-джазової стилістики. У ансамблях В. Птушкіна відчувається вплив театральної музики і масових жанрів.

Також ансамблі для фортепіано в чотири руки або для двох фортепіано створювалися менш відомими композиторами. Творчість багатьох з них припадає на другу половину ХХ – початок ХХІ ст.

Серед них Antón García Abril (1933–2021, Іспанія) Carlos Guastavino (1912–2000, Аргентина) Alan Hovhaness (1911–2000, США) György Kurtág (нар. 1926, Угорщина) Carl Vine (1954, Австралія) Bruno Vlahek (1986, Хорватія) та ін. В творах багатьох з цих композиторів загалом спостерігається тенденція до демократизації музичної мови порівняно з авангардом, повернення до тональної музики, втілення національних мотивів.

Відомі також обробки творів світової класики і оригінальні твори на основі українського фольклору для фортепіано в чотири руки харківського баяніста і композитора О. Назаренка.

Жанр фортепіанного ансамблю в творчості Антона Гарсія Абріля. Сучасний іспанський композитор Антон Гарсія Абріль також не оминув увагою цей жанр. Йому належать твори для фортепіано в чотири руки та для двох роялів. У їхній стилістиці поєднуються типові риси музики ХХ ст. (дисонансна гармонічна вертикаль, відсутність ясно вираженого тонального центру) та елементи національного іспанського колориту, які проявляються, перш за все, у ритмічних формулах, характерних для жанрів іспанської народної музики, перш за все, танцювальних. Також в його музиці зустрічаються джазові елементи. А. Г. Абріль (Композитор) розвиває жанр чотирирічної сюїти для фортепіанного дуету та п'єси мініатюри для цього складу. Прикладом сюїтного циклу можна вважати «Nomenaje a Copernico» (Данина поваги Копернику). Вона

складається з трьох частин, поєднаних за принципом «швидко-повільно-швидко». Крайні частини мають риси токати, містять елементи джазової музики та ритмоформули іспанської традиційної музики. Фінал має ясно виражений гротесково-скерцозний характер. Середня частина кантиленна, має ясно виражені імпресіоністичні риси.

Важливим є переосмислення композитором жанру чотириручного дуету: він набуває масштабності і яскравих концертно-віртуозних рис, наближаючись, таким чином, до стилістики ансамблю для двох фортепіано.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // *Культура і сучасність*, 2014. № 2. С. 88–94.

Сюй Цзіньшань

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

ВЗАЄМОДІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ

У процесі підготовки фахівців музичного мистецтва питання взаємодії видів мистецтва відіграє особливу роль, адже спрямовується на з'ясування особливих аспектів формування культури мистецького сприйняття, художнього мислення, досвіду, світогляду. Слід підкреслити, що головна мета полягає не тільки в тому, щоб поглибити інтелектуально-знаннєві надбання здобувачів освіти, але й в тому, щоб застосувати різні види мистецтва задля усвідомлення й переживання емоційно-образного змісту твору, розширення меж художнього пізнання, становлення художнього світогляду. Навіть ще Аристотель наголошував на необхідності впливу видів мистецтва на особистість, а саме: за допомогою фарб і образів, голосу і співу, гармонії і ритму.

Дослідники означеної проблеми зазначають, що взаємодія мистецтв – це не просто синтез різних сфер художньої творчості. Процес взаємодії мистецтв забезпечує якісно нові й емоційно глибокі утворення, в яких відбиваються світоглядні позиції епохи і митця, цілісно впливають на особистість, спрямовують її ціннісно-особистісну сферу і творчий потенціал [2].

У зазначеному контексті інтеграційні процеси набувають пріоритетного значення, адже вони забезпечують внутрішню цілісність елементів та функцій системи. Інтеграція як вища форма взаємодії передбачає не лише взаємовплив і взаємодію, але й взаємопроникнення елементів та взаємоузгодження їх дій. Проблема інтеграції в мистецькій освіті досліджена такими авторами як: І. Бех, Л. Масол, О. Отич та ін. У визначеному аспекті поліхудожня освіта забезпечує таку форму залучення до мистецтва, яка допомагає усвідомити специфіку різних видів мистецької діяльності, набути базових уявлень і навичок в галузі кожного виду мистецтва.

Як наголошує Л. Масол, взаємовплив, взаємопроникнення, взаємодія – інтегруючі чинники, за допомогою яких відбувається об'єднання частин у цілісність, основними характеристиками якої є: комплекс як багатогранна цілісність, що складається з різних, відносно самостійних, елементів (передбачає диференціацію та інтеграцію); синтез як однорідна органічна цілісність з новим змістом взаємодіючих елементів [1].

Отже, здобувачі освіти мають опанувати специфіку художньо-образної мови кожного з видів мистецтва, усвідомлювати, що будь-який мистецький твір передає дійсність, а різняться вони засобами виразності. Тому велике значення мають світоглядні установки як узагальнені духовні характеристики, що регулюють творчу активність, ціннісні орієнтації (погляди, оцінки, ідеали, прагнення).

ЛІТЕРАТУРА

1. Масол Л. Інтеграція? Інтеграція... Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта. Теорія художньої освіти та виховання*. Київ, 2020. № 1

(95). С. 20 – 27.

2. Стратан-Артишкова Т. Взаємодія мистецтв у процесі художнього пізнання. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград, 2019. Вип. 107 (2). С. 176 – 182.

Ткаченко І. О.

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

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА КИТАЮ: СУЧАСНИЙ СТАН

За останні роки хореографічна освіта Китаю зазнала значних змін. Китайський уряд нарешті визнав вагомість мистецької освіти і докладає особливих зусиль для популяризації хореографічної освіти на території країни. Так, однією з ключових ініціатив у даній галузі є створення спеціалізованих закладів освіти.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було з'ясовано, що серед найвідоміших закладів вищої освіти Китаю, які забезпечують здобувачів хореографічною освітою, є Пекінська академія танцю, Шанхайська театральна академія та Гуандунська школа танцю.

Доцільно наголосити, найпрестижнішим і найвідомішим танцювальним закладом Китаю є Пекінська академія танцю. Вона була заснована в 1954 році як Центральна балетна школа, а пізніше перейменована в Пекінську академію танцю (1978). Академія відома своїми високоякісними програмами. Вона пропонує широкий спектр танцювальних стилів, включаючи балет, китайський класичний танець, танці етнічних меншин, сучасний танець. Пекінська академія танцю відіграла важливу роль у розвитку танцю в Китаї і зробила значний внесок у зростання китайської танцювальної індустрії [1].

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, Шанхайська театральна академія (ШТА) представляє собою комплексний заклад вищої освіти, який пропо-

нує програми в галузі театру, кіно і телебачення, танцю, музики та інших виконавських мистецтв. Вона була заснована в 1945 році як Шанхайський драматичний інститут. У 1987 році її було перейменовано в Шанхайську театральну академію.

Танцювальний факультет ШТА пропонує широкий спектр танцювальних програм, включаючи балет, китайський класичний танець, танці етнічних меншин, сучасний танець. Фокус освітньої програми націлено на інтеграцію китайської традиційної культури та сучасного мистецтва і заохочує студентів розвивати власну художню виразність і стиль. Більш того, освітня програма розроблена таким чином, щоб надати студентам всебічну вищу хореографічну освіту, і включає в себе курси з техніки танцю, хореографії, музики та історії танцю [2].

Наголосимо, що представлені заклади вищої хореографічної освіти пропонують комплексні програми, котрі охоплюють як теоретичні, так і практичні аспекти танцю, включаючи історію танцю, хореографію, музику, танцювальну техніку.

Окрім спеціалізованих закладів вищої освіти, державні школи Китаю також почали пропонувати хореографічну освіту, яка стала частиною звичайної шкільної програми. Такий підхід допомагає розширити доступ до хореографічної освіти для дітей з різних верств населення та сприяє підвищенню обізнаності про важливість хореографічної освіти серед громадськості.

Незважаючи на такі позитивні зміни, у сфері хореографічної освіти Китаю існують певні проблеми, які потребують вирішення. Наприклад, деякі школи та університети надають перевагу техніці, а не творчості та художньому вираженню. Існує, також, потреба в більшій підтримці хореографічної освіти в сільській місцевості та збільшенні фінансування хореографічних освітніх програм. Однак, незважаючи на умови сьогодення, стан хореографічної освіти в Китаї покращується. Зростає визнання важливості хореографічної освіти, котра забезпечує мистецький та культурний розвиток в країні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пекінська академія танцю. URL: <http://www.bda.edu.cn> .
2. Шанхайська театральна академія. URL: <https://medinaschool.org/world/iskusstvo-i-obrazovanie-shanhajskaya-teatralnaya-akademiya> .

Товстенко К.О.

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

СТИЛІСТИКА ЗВУКОРЕЖИСУРИ У АНАЛІЗІ ФОНОКОМПОЗИЦІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ

Аналіз практичного досвіду, накопиченого за понад сто років історії розвитку звукозапису, виявив наявність закономірностей, що виявляють творчу природу цього виду музичної діяльності: індивідуальність звучання фонограм підтверджує існування різних підходів до створення віртуального звукового простору. Окрім того, існування індивідуального звукорежисерського стилю емпірично видається цілком очевидним, проте наукова рефлексія із цього аспекту практично відсутня. Дуже розлогим є перелік найменувань бібліографії, яка рясніє працями, присвяченими різним аспектам техніки та технології звукозапису. Серед них більшість спрямована на розкриття різних складових теорії звукових коливань та музичної акустики.

Питанням, пов'язаним із вивченням звукорежисури з позицій музикознавства, донедавна приділялося набагато менше уваги. В умовах сьогодення все частіше в статтях, присвячених звукорежисурі, порушуються питання креативного використання різних ефектів, або мікшерних консолей, часом творчості присвячуються навіть цілі розділи у статтях про прилади обробки звукового сигналу. Причому дедалі частіше простір для самовираження виявляється у, начебто, суто технічних сферах діяльності. У зв'язку з цим особливої значущості набувають питання, пов'язані з узагальненням накопиченого досвіду у сфері звукозапису, конкретизацією закономірностей розвитку творчого звукозапису та розглядом його як явища стильового.

Серед досліджених зарубіжних джерел немає наукових праць, повною мірою присвячених питанням звукорежисерської творчості, разом з тим у багатьох з них є матеріал, що так чи інакше стосується цієї теми. Набагато активніше вивчення авторського звукозапису ведеться, останнім часом, у вітчизняній науці: з'явилися праці про специфіку звукового образу, засоби виразності та феномен музичного простору у звукозаписі. Окрім того, питанням звукорежисерської творчості присвячені деякі статті у фахових журналах. Однак, необхідно акцентувати, що такі публікації є поодинокими, а фундаментальні праці, присвячені стилістиці звукорежисури звукозаписів, наразі відсутні.

Несформованість у сучасному музикознавстві відпрацьованої методики стильового аналізу звукорежисури визначає необхідність її розробки. Основою названої методики може стати комплексний аналіз фонограм, що дозволяє виявляти характерні особливості звучання фонограм у творчості того чи іншого звукорежисера в їх взаємозв'язку з особливостями музичного матеріалу та традиціями звукозапису, які склалися історично. У подальшому це може стати підґрунтям визначення та опису стильових закономірностей у звукорежисурі. Для кристалізації методики комплексного аналізу фонограм необхідним є визначення критеріїв та показників, за якими у дослідженні можна буде з достатньою часткою об'єктивності описувати та порівнювати звучання фонограм.

Аналіз наявних наукових джерел та практичного досвіду дозволяє констатувати, що на сучасному етапі теорія певною мірою відстає від практики: кожен звукорежисер має свій неповторний стиль, але наукове визначення цієї неповторності з погляду специфіки звукорежисерської діяльності відсутня. Різні наукові праці, присвячені окремим аспектам авторської стилістики звукозапису, створили важливе підґрунтя для подальшого її вивчення.

Дослідження звукорежисури з позицій сучасної науки потребує виявлення, визначення та обґрунтування фундаментальних теоретичних понять, що зумовлює доцільність розробки теорії звукорежисерського стилю у звукозаписі та визначає актуальність теми дослідження, спрямованого на стилістику звукорежисури у аналізі фонокомпозиції звукозаписів.

Традиції звукозапису різних музичних напрямів суттєво відрізняються одна від одної, а для виявлення стильових закономірностей потрібно вивчити пласт фонограм саме в контексті співвіднесення їх звучання з традицією, яка склалася історично, тому доцільно обмежити сферу дослідження одним музичним напрямом. В цьому контексті видається раціональним використовувати концепцію дослідження, яку прийнято називати у музикознавстві жанровим стилем. Сам цей термін було введено А. Сохором для визначення стильової специфіки у випадках, коли стиль є не детермінантом авторського, а атрибутом історичної доби чи деякої спільності (нації, школи).

Для характеристики константних елементів звукорежисури у дослідженні використовується термін жанрово-стильовий алгоритм звукозапису. Відповідно до цієї концепції у звукорежисурі існує кілька великих груп, таких творчих «алгоритмів», як: звукозапис джазу, звукозапис академічної музики, звукозапис фольклорної музики, звукозапис рок-музики, звукозапис популярної музики.

Можна обґрунтовано припускати, що ґрунтовне вивчення особливостей звукорежисерського стилю у звукозаписі може започаткувати дослідження звукозапису загалом як стильового явища, розширить теоретичні уявлення про цю творчу діяльність, і це дозволить надалі дослідити теорію та практику звукозапису з нових позицій.

Побудова теоретичної основи стильової структури у звукорежисурі може стати вагомою основою для подальшого дослідження саунду музичних фонограм, а також – в інших напрямках аудіо-творчості, наприклад, у записі дикторського голосу та шумів, у звукорежисурі для кіно та відео-контентів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Izhaki, R. *Mixing Audio. Concepts, practices and tools*. Great Britain: Focal Press is an imprint of Elsevier, 2008. 566.
2. Katz, B. *Mastering Audio. The art and the science*. Canada: Focal Press, 2002. 336.
3. Owsinski, B. *The Music Producer's Handbook*. New York: Hal Leonard Books, 2010. 290.
4. Stavrou, M. *Mixing with your mind*. United Kingdom: Self Published, 2003. 158.

Філон А. М.

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

ОБРАЗ МАТЕРІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Актуальність та багатогранне значення образу матері завжди було важливим для художників. Образ Матері відображений у традиціях та культурі українського народу. Тему материнства в образотворчому мистецтві можна вважати одвічною... Вона бере свій початок з прадавніх часів, вплітається в трипільську культуру. Крокує поряд з Т. Шевченком, М. Пимоненком, К. Трутовським. Вона – у давньому іконописі і творах великих майстрів епохи Відродження, які залишили глибокий слід у світовій культурі. Ця тема пронизана часом, історією.

Українська міфологія має свої аналоги Великої Матері. Наприклад, язичницька Богиня Мокош, яка була охоронницею родинного вогнища, чи праслов'янська богиня Сонце (іноді – Коляда або Берегиня), котра завжди сприймалася людьми з повагою та шаную як мати-годувальниця, як княгиня, як удова. В українських міфах образ Великої Матері завжди був пов'язаний з культом життєдайної матері-Землі. За словами І. Нечуя-Левицького «богиня Сонце обмальовується такими блискучими фарбами, що її легко впізнати і відрізнити од інших міфічних образів».

Знайдені на теренах України скульптурні зображення т. зв. скіфських баб, а також трипільська керамічна дрібна пластика

культового призначення у вигляді жіночих фігурок, а ще використання різноманітних варіантів семантичних знаків і символів Берегині у писанкарстві, ткацтві, вишивці, гончарстві. Свідчить про неоднозначну роль жінки-матері у наших пращурів ще з далеких часів матріархату.

Разом із тим, серед художньо-культурних пам'яток України є цікава знахідка світового значення – монументальний живопис у гробниці богині Деметри, відкритої наприкінці ХІХ століття у Керчі (Крим, Україна).

Відтак, можна стверджувати, що образ Матері в Україні «...встає з полинових степів і глибинної чорноземної скиби, як брова, зоріє із зажури поліських озер, що чистими очима довірливо дивляться на світ, виростає небосяжно на повен зріст із карпатських верховин. Стоїть на землі Мати, вища і святіша від усіх богинь. Стоїть на вершині двох тисячоліть і молиться за свій народ, як дві тисячі літ тому на Голгофі стояла на колінах перед розп'ятим на хресті сином Ісусом Мати Божа і молила Всевишнього пощадити її дитину».

Таким чином, маємо підстави стверджувати, що українська скарбниця образотворчого мистецтва наповнена творами, які присвячені образу Матері, до якого митці будуть звертатися доти, поки існує людство взагалі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беленька Г. Образ матері в українській культурі та його вплив на формування особистості. *Вісник психології та педагогіки*. 2015. Вип. 18. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/9760/1/Rudnik_Y_VPP_18_15_FLMD_PI.pdf (дата звернення: 20.04.2023).
2. Михайлов Б. Д. Кам'яна Могила – світова пам'ятка стародавньої культури в Україні : фотоальбом. «Такі Справи», 2003, 152 с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ: Центр навчальної літератури, 2019. 102 с.
4. Смоляк О. С. Українське народознавство : 1 кл.: посібник для вчителів. Тернопіль, 1997. 63 с.
5. Сухомлинський В. О. Вибрані твори в 5-ти т. Том 3. Київ: Радянська школа, 1977. 670 с.

6. Богуш А., Лисенко Н. Українське народознавство в дошкільному закладі: навчальний посібник для студентів вищих педагогічних навчальних закладів. Київ: Вища школа, 2002. 408 с.
7. Усанова Л. А. Православний архетип сім'ї у контексті комунікативних відносин: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка. Київ, 2002. 181 с.

Фоломєєва Н. А.

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

LEGIT-ЗВУКОВИДОБУВАННЯ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Вимоги до сучасного актора як виконавця в системі сценічного дійства постійно зростають, зокрема, в напрямку розширення його вокально-виконавських спроможностей та компетенцій. Це значною мірою обумовлює споріднення вокальної підготовки здобувачів вищої освіти спеціальностей галузі знань 02 Культура і мистецтво, а саме: 026 Сценічне мистецтво та 025 Музичне мистецтво. Водночас у вокальній підготовці за означеними спеціальностями існують певні відмінності, одна за яких полягає у необхідності опанування різних технік звуковидобування. Так, в межах підготовки академічних співаків за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, вони опановують, фактично, одну техніку звуковидобування – класичну (академічну), яка передбачає лише два «режими»: грудний та головний (фальцетний).

Підготовка естрадних співаків за спеціальністю 025 Музичне мистецтво передбачає опанування, передусім, мікстової техніки звуковидобування та широкого кола вокально-виконавських прийомів. Разом з тим, для сучасного актора володіння лише однією технікою звуковидобування суттєво обмежить його можливості, тому спектр вокальної підготовки

здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво має бути ширшим, але, очевидно, не таким глибоким, оскільки підготовка спрямована, передусім, на акторське мистецтво, а не на мистецтво співу.

Вокальний тренер Стівен Парді виокремлює «типи» співу у взаємозв'язку зі стилістикою музики та характером персонажів, а також акцентує увагу на різновидах пісень за характером звуковидобування. Він зазначає, що цей поділ є більш актуальним для жіночих голосів, оскільки, зазвичай, саме жінки стикаються з певними вимогами до звуковидобування, яким вони послуговуються; від чоловіків же потрібно просто доволі великий діапазон. Серед технік звуковидобування, які опановують майбутні актори, можна виокремити: леджит (з «режимами» мікс-леджит та «важкий» леджит); мікст (з «режимами» «сучасний» мікст (за Сетом Ріггсом) та белтінг); субтон. Наразі опануванню міксту та субтону присвячено значну кількість праць: як іноземних, так і вітчизняних дослідників, водночас, опанування леджит недостатньо висвітлено у наявних джерелах.

Перш ніж розглядати леджит-звуковидобування, необхідно зауважити, що означені техніки звуковидобування та «режими» в межах технік звуковидобування у видатних високопрофесійних виконавців можуть «перемикатися» навіть в межах одного музичного твору (наприклад, цього потребує виконання ролі доктора Джекілла і мистера Хайда, оскільки обидва ці персонажі є двома протилежними гранями однієї й тієї ж особистості, тому одним із засобів виразності, який це підкреслює, є звуковидобування). Серед виконавців, які досконало оволоділи різними техніками звуковидобування виокремлюються Крістін Ченовет, Аарон Твейт, Рейчел Зеглер, які можуть бути взірцем для здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво.

За часом появи першим традиційно розглядається звуковидобування леджит (legit), що можна перекласти як «законний» або «справжній». За звучанням його зазвичай описують

епітетами теплий (м'який), чистий, рівний. Звуковидобування леджит нагадує класичне звуковидобування академічних співаків. У леджит-звуковидобуванні можна виокремити два «режими»: мікс-леджит та «важкий» леджит. Перший теплий, але не такий об'ємний, з деяким «грудним резонування»; не дуже розспівний та іноді, навіть, розмовний.

Що ж до «важкого» леджиту, то він характеризується як «голос більш класичного звучання», який тепліший, темніший, ніж його більш «легкий» аналог. Найбільший акцент при звуковидобуванні робиться на округлі і оформлені голосні та редукування приголосних. Якщо звертатися до методики «Estill Voice Training», в якій є характеристика звуковидобування «орег», можна констатувати, що режим «важкий» леджит використовує ті ж структури. Це шість основних фігур: тонке змикання голосових зв'язок для жінок, нахил щитовидного хряща, знижене положення гортані, розведені хибні зв'язки, звуження присінку гортані та анкерування. Таким чином, відмінності між класичним (академічним) співом та «важким» леджитом проявляються, переважно, в гучності та загальній потужності звучання. У більшості випадків для акторів вона буде меншою через наявність мікрофонного посилення голосу, а також приголосні будуть більш очевидно виражені.

Порівнюючи ці два «режими» однієї техніки звуковидобування можна підсумувати, що перший (мікс-леджит) більш рухливий і гнучкий. З тонкою масою в основі він може набувати різних якостей звуку (аж до переходу у «важкий» леджит) навіть у процесі однієї пісні і тим самим висловлювати або підкреслювати різні емоції та почуття виконавця, тобто є більш акторським режимом. «Важкий» лежить більш неповороткий і передбачає лише незначні зміни. Дуже часто його використовують як додаткову фарбу і характерний тембр вікових жіночих персонажів, чия молодість припала на популярність оперети та «класичного» звуковидобування.

Таким чином, загальні методичні основи леджит-звуковидобування є спільними для обох «режимів», що полегшує їх опанування початківцями. Оскільки леджит не передбачає розщеплення, придих та інші складові звуковидобування, які потребують додаткової координації і тому складне у опануванні саме леджит-звуковидобування є пріоритетним на початковому етапі вокальної підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА

1. Estill, J. Estill Voice Training, First level: figures for voice control: Workbook Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice International, 2019. LLC. 130.
2. Purdy, S. Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer. Bloomsbury Methuen Drama, Bloomsberry Publishing Plc, 2016. 312.

Чжу Лей

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

КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАВСТВО В КИТАЇ

Стрімке зростання обсягу музичної інформації, різноманітність форм усвідомлення мистецького матеріалу та засобів впливу музики на особистість вимагає сучасних способів музичного виконавства. Усталена концертна форма музичного мистецтва залишається затребуваною на сучасному етапі. До важливих питань музичного виконавства вчені-музиканти відносять роль творчості виконавця у створенні художнього образу.

Слід підкреслити, що музична культура Китаю є синтетичним явищем, в якому поєдналися китайські народні традиції та досягнення західної музичної творчості. Традиційне китайське музичне мистецтво досліджується як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями.

На сучасному етапі існує цілий ряд робіт, в яких вивчаються особливості концертного життя Китаю. Так, в роботі Ло

Чжихуей «Концертне життя сучасного Китаю» [1] розглядається творчість провідних виконавців, концертні заходи тощо. Українські вчені-педагоги підкреслюють значення концертно-виконавської підготовки фахівців (Н. Мозгальова, Г. Падалка, Л. Паньків, О. Щербініна та ін.).

Варто вказати, що музичне виконавство як засіб комунікації ґрунтується на складних інтелектуальних та психофізіологічних процесах. Зважаючи на те, що діяльність виконавця виступає суб'єктивним чинником під час емоційної комунікації, під час виконавського процесу застосовуються особистісні підходи. Відтак, саме інтонаційна природа музики зумовлює значення концертного виконавства як засобу живого спілкування з музикою [2].

Концертне виконавство виступає універсальним засобом спілкування, завдяки якому учасники художнього процесу мають змогу сформувати власну систему цінностей та проявити себе під час створення музичного образу. Отже, як зазначає Чжоу Геян, концертний виступ є результатом і кульмінаційним моментом музично-виконавської діяльності, передбачає активізацію творчих можливостей виконавця, застосування знаннєвого досвіду, практичних умінь та навичок. Безперечно, концертні виступи характеризують якість фахової підготовки, сприяють розвитку музичного мислення, артистичних якостей, виконавських прийомів [2].

В якості прикладу охарактеризуємо Національний центр виконавських мистецтв, у середовищі якого відбувається яскраве концертне життя. Національний центр виконавських мистецтв є найвагомим, найнезвичайнішим та сучасним театром опери. Він займає територію більше 150 тисяч квадратних метрів. Ця будівля планувалася до Олімпіади в Пекіні. Автором проекту виступив француз Поль Андре. Центр виконавських мистецтв вміщує близько 5500 глядачів, у ньому знаходяться три величні зали: театральний, концертний, оперний. У цих залах відбуваються постанови не тільки опер та

сюжетів з історії країни й сучасних творів, але й демонструються шедеври світової класики.

Звичайно, «душею» театру є Пекінська опера, яка є національним та світовим досягненням. Слід вказати, що опера, як окремий жанр, з'явилася і формувалася в Пекіні протягом 200 років. Адже історія виникнення театральних труп у Китаї нараховує біля 8 століть. У кінці 18 століття, коли до Пекіну прибув імператор, приїхала одна з театральних труп, яка працювала в провінції. Імператору сподобалася гра акторів, він їм наказав залишатися в місті та розвиватися тут. Пекінська опера вбирає в себе оперу, балет, трагедію, комедію і пантоміму. Пекінська опера підтримується владою, шанувальниками мистецтва театру та знаходить нові рішення і втілення талантів.

Узагальнення матеріалів даної тематики дозволяють зробити висновок щодо важливості концертного виконавства задля збереження ефективності фахової підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ло Чжихуей. Концертне життя сучасного Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. 2016. 20 с.
2. Чжоу Геян. Концертний виступ як форма художньої комунікації. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. Серія Педагогічні науки*, 2019. Вип. 13. С. 119 – 132.

Чжу Юйчунь

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

СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ

У нашому дослідженні вагому роль відіграє історико-стильовий підхід, адже він забезпечує цілісне усвідомлення музичної інформації, реалізацію музично-пізнавального процесу як системного явища, культурологічну спрямованість фахово-освітнього процесу.

Означений підхід надає змогу здобувачам освіти осмислювати етнонаціональні компетентності у напрямі історичних закономірностей та стильових особливостей композиторської творчості у виконавській діяльності. Цей підхід забезпечує реалізацію художньо-естетичного і виконавського спрямування фортепіанної підготовки.

Зокрема, в роботах Гоу Юймей, Сюй Дин Чжун розглядаються питання підготовки фахівців-піаністів з КНР в українській музичній освіті; методичні аспекти підготовки піаністів досліджено в доробку Н. Гуральник, Н. Мозгальнової, Лі Інхая, Бянь Мен, Хоу Юе та ін.

Науковці зазначають, що стильовий підхід забезпечує цілеспрямоване набуття студентами досвіду мистецтвознавчих знань щодо історичного розвитку стильових ознак музичних явищ. Безперечно, у площині даного підходу відбувається вплив фортепіанних творів на емоційно-творчі прояви виконання [2].

Термін «стиль» формується в добу класичної і пізньої античності. Ряд дослідників розглядають стиль як головний напрям історико-художнього дослідження, що виявляє світосприймання епохи, будову і ритми її буття. Зокрема філософи називають стиль «пульсом саморозвитку культури».

Сучасний дослідник О. Ясь вказує, що «носіями стилю» є компоненти форми, такі, як: композиція, система образів, жанрові форми, ритм, колорит [3]. Різні словники пропонують відмінні визначення «стилю». Стиль розуміється як спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, зумовлених єдністю ідейного змісту; як стійка єдність образної системи, виражальних засобів, яка характеризує художню своєрідність тих чи інших явищ мистецтва – художньої епохи, окремого художнього напрямку або творчої манери митця. Можна сказати і так, що стиль – це те, чим культури відрізняються одна від одної.

Отже, для нашого дослідження важливу роль відіграє розуміння «стилю». З'ясування цієї проблеми дає змогу узагальнювати образні системи, засоби і прийоми художньої виразності. У процесі формування стилю застосовуються соціальні та культурні фактори, а також історичні процеси розвитку мистецтва [1]. Стильовий підхід стає основою для усвідомлення здобувачами освіти етнонаціональних компетентностей та стильових особливостей композиторської творчості у виконавській діяльності.

Відтак, здатність до стилевідповідної мистецько-образної інтерпретації фортепіанних творів передбачає формування у студентів спроможності до розкриття змісту фортепіанного твору, власне емоційно-ціннісне ставлення до кращих музичних взірців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історичне джерелознавство: підручник / Я. Капакура, І. Войцехівська та ін. Київ: Либідь, 2002. 488 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
3. Ясь О. Історія і стиль. Визначні постаті українського історіописання у світлі культурних епох (початок XIX – 80-ті роки XX ст.) / за ред. В. А. Смолія. К., 2014. Ч. 1. 587 с.; Ч. 2. 650 с.

Шабельський В.В.

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

РЕПЕРТУАРНИЙ ПЛАН ТА ПРЕЗЕНТАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ УКРАЇНИ – БАЛЕТНОЇ СТУДІЇ «ПРЕСТИЖ»

Діяльність Народного художнього колективу України балетної студії «Престиж» при Комунальному закладі Сумської обласної ради Сумського обласного центру позашкільної освіти та роботи з талановитою молоддю заслуговує на увагу. Тут ведеться велика робота по збереженню традицій класичної хореографії, естетичному вихованню дітей та молоді.

Балетна студія «Престиж» пропонує різноманітні форми презентаційної діяльності, щоб надихати своїх вихованців та допомагати їм розвивати свої таланти. Колектив бере участь у конкурсах, концертах, фестивалях та балетних виставах, які включають колективні, групові та індивідуальні виступи.

У творчому доробку вихованців студії участь у міжрегіональних фестивалях-конкурсах дитячої та юнацької творчості, а саме: «ROYAL DANCE», «Квітуча весна», «Водограй талантів». Учні «Престижу» були учасниками багатьох всеукраїнських фестивалів-конкурсів, таких як: «Чисті роси», «UA Talents Show», «Зірковий шанс», «MegaFreedom», «Танцююча нація», «Копелія». Знаковою подією для підвищення балетного освітнього рівня хореографічного колективу став X Всеукраїнський конкурс класичного та сучасного танцю «Ритми Майбутнього».

Традиційними підсумковими заходами балетної студії є відкриті заняття та звітні концерти або вистави, які проводяться щороку. Ці заходи допомагають учням продемонструвати свої досягнення, показати свої танцювальні вміння та отримати корисні поради і зауваження від своїх учителів.

У репертуарі балетної студії «Престиж» є такі відомі балетні вистави, як: «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Дон Кіхот», «Жизель», «Баядерка» та «Лісова Царівна». Вони завжди зустрічаються з великою зацікавленістю та мають успіх у глядачів. Крім того, балетна студія «Престиж» представляє різноманітні концертні вистави, такі як «Шедеври світового балету», «Феєрія балету», «Магія балету», «Віват, балет! Віват, Престиж!», які виконуються з ентузіазмом та професіоналізмом.

Репертуарний план балетної студії «Престиж» складається з танцювальних номерів, які мають різний характер, темп та стиль виконання. Першим етапом репертуарного планування є вибір музичного супроводу, який відповідає концепції вистави та обраному стилю танцю. Наступним етапом є вибір танцювальних номерів, які входять до репертуару студії. Після складання репертуарного плану відбувається перехід до наступного етапу – організації виступів та спектаклів.

Організація виступів та спектаклів передбачає також розподіл ролей між танцівниками, підготовку костюмів та реквізиту, вивчення хореографії та репетиції. Розподіл ролей вимагає уваги до деталей, бачення загальної картини та здатності до збереження балансу між танцювальними партнерами та загальною динамікою виступу. Композиція танцю визначає структуру та організацію рухів, включає в себе вибір музики, планування рухів, організацію простору, розташування танцюристів на сцені, а також забезпечення естетичного враження.

Підготовка костюмів та реквізиту є важливою складовою організації виступу в балетній студії. Також необхідно враховувати тему вистави та її концепцію, які визначають характер танцювальних номерів та їх послідовність у репертуарному плані. Не слід залишати поза увагою характер танцю та його емоційний настрій, щоб образ відображав персональність та розкривав художній зміст.

Колектив балетної студії «Престиж» бере активну участь у різних мистецьких заходах місцевого та обласного рівнів, а саме: обласна культурно-мистецька акція «Мистецькі сходи», бал лідерів учнівського самоврядування і творчо обдарованої молоді, які є важливими подіями для культурної спільноти Сумщини. Крім того колектив має змогу виступати на урочистих відкриттях, церемоніях нагородження, таких як щорічний всеукраїнський конкурс «Учитель року», обласний форум патріотичних справ дітей та учнівської молоді: «Голос крові: ми – українці!»; а також на обласних фестивалях, таких як «Різдвяних передзвін», «З Україною в серці», тощо. Колектив неодноразово брав участь у благодійних концертах у «Сумському обласному спеціалізованому будинку дитини» та «Обласній дитячій лікарні» в місті Суми.

Народний художній колектив балетної студії «Престиж» активно використовує можливості сучасних технологій для презентації своєї діяльності в інтернеті. Окремим видом презентаційної діяльності є створення та публікації відео- та фотоматеріалів на різних веб-платформах.

Один із інноваційних підходів, який застосовується в балетній студії «Престиж», – це використання техніки хромакей. За допомогою цієї техніки можливо створювати спецефекти, змінювати фон та створювати необхідну атмосферу для відео-презентацій. Такий підхід дає можливість зробити веб-презентації більш ефективними та цікавими для глядачів.

Публікація відео- та фотоматеріалів на різних інтернет платформах дає балетній студії «Престиж» можливість підвищити свій імідж, привернути увагу широкої аудиторії, а також залучити нових прихильників. Крім того, участь у проектах, челенджах та конкурсах, таких як VII Всеукраїнський (XVII Всеукраїнський) фестиваль-конкурс учнівської та студентської творчості імені Марії Фішер-Слиж «Змагаймося за нове життя!», Всеукраїнський творчий артфестиваль до Дня Матері «Україна-ненька, Україна-мати», творчий проєкт «Арт челлендж у стилі ЕКО», відеопроєкт «З Миколаєм у тренді», відеопроєкт «Ой у лузі червона калина», обласний конкурс фото- та відеоробіт «Сімейне захоплення» та інші. Це дозволяє студії збагачувати свій творчий доробок, отримувати новий досвід та взаємодіяти з колегами з інших країн. Балетна студія «Престиж» бере участь у різноманітних конкурсах та творчих проєктах святкового характеру: до Міжнародного дня танцю, до Дня балету, тощо. Це дає можливість колективу показати свої таланти, зберігати високий статус у танцювальній спільноті та залучати нових учасників.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Зміст вокальної підготовки майбутнього бакалавра музичного мистецтва ми розглядаємо як систему теоретичних методичних знань та вокально-практичних умінь, оволодіння якими забезпечує розвиток та саморозвиток суб'єкта освітнього процесу в досягненні професійної майстерності.

Процес інформатизації сучасного суспільства, виклики сьогодення істотно впливають на освіту всіх рівнів та вимагають її розвитку за рахунок впровадження в освітній процес різних інновацій. Сучасні технології базуються на поєднанні інформаційних і дистанційних технологій, реалізованих на базі комп'ютерних мереж та мережі Інтернет. Дистанційно-інформаційне навчання дає можливість студентам зручно і з урахуванням їх індивідуального темпу життя пройти курс з відповідної дисципліни.

Актуальність обраної тематики зумовлено необхідністю визначити особливості вокальної підготовки бакалаврів, дослідити відповідні чинники, які оптимізують вокально-педагогічну діяльність в умовах дистанційного навчання. Організація змісту вокальної підготовки як цілісного мистецько-педагогічного явища на основі запровадження креативних інноваційних технологій в умовах дистанційного навчання формує позитивну мотивацію майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до здійснення вокально-педагогічної діяльності. Фахове навчання студентів потрібно спрямовувати на формування професійних якостей співака-виконавця, педагога-музиканта, його художньо-естетичних смаків, здатності до творчої діяльності в педагогіці і мистецтві. Це потребує застосування як відомих методів формування вокальних знань, умінь і навичок, так і

пошуку нових методик у вирішенні цієї проблеми.

Особливої уваги у спеціалізованій підготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва заслуговує опанування ними вокально-виконавськими навичками як найважливішим практичним компонентом у системі фахової підготовки.

У наукових доробках існує багато визначень поняття «дистанційний курс навчання» як форми здобуття освіти поряд з очною та заочною, при якій в освітньому процесі використовуються кращі традиційні та інноваційні засоби, засновані на комп'ютерних і телекомунікаційних технологіях. На нашу думку, основою дистанційного освітнього процесу є цілеспрямована і контрольована інтенсивна самостійна робота студента, який може навчатися у зручному для себе місці, за індивідуальним для себе розкладом, маючи комплект спеціальних засобів навчання і постійну комунікацію з викладачем для консультування. У дистанційному навчанні поширюється застосування інформаційних технологій, заснованих на використанні комп'ютера, відео, аудіотехніки, гаджетів.

Вокальні дисципліни традиційно краще вивчати при очній формі навчання. Навчитися професійним вокально-виконавським навичкам без контролю викладача майже неможливо. При заочній формі цей контроль зводиться до мінімуму годин під час сесій, визначених програмою вищої школи. Дистанційне навчання сприяє повній індивідуалізації навчального процесу, дає можливість студенту значно поглибити свої знання і навички, мати доступ до великого об'єму інформації вокально-виконавського і вокально-педагогічного спрямування. Базу даних навчального матеріалу з вокальних дисциплін становлять навчальні посібники, підручники, методичні рекомендації, конспекти лекцій, майстер класи видатних співаків і педагогів з аналізом і рекомендаціями викладача, вправи, вокалізи з урахуванням вокально-технічних характеристик конкретного студента, записи відомих співаків для формування еталону виконання за подібністю теситури і діапазону та інші навчальні матеріали, репертуарні збірки тощо.

Забезпечення високого рівня вокальної підготовки здобувачів мистецької освіти повинно відбуватися з орієнтацією на міжнародні стандарти якості й за відповідності потребам особистості і суспільства. На нашу думку цей процес гальмується через недостатнє матеріально-технічне забезпечення та неефективне впровадження освітніх інновацій. Аналіз стану вокальної підготовки в сучасних реаліях демонструє існування суперечності між встановленими вимогами щодо формування компетентного фахівця й обмеженістю використання інноваційних технологій у практиці вокальної підготовки, особливо в умовах дистанційного навчального процесу. Оцінювання рівня сформованості і розвитку вокально-виконавських навичок конкретного студента, постійне методичне консультування, зворотний зв'язок, сприяють якісному навчальному процесу і опануванню спеціалізованими фаховими компетенціями майбутнього бакалавра музичного мистецтва.

Вважаємо за доцільне в організації індивідуальної навчальної вокальної роботи зі студентом використовувати наступні формати:

1. Тематичний: вивчення теоретичного та методичного навчального матеріалу, розподіленого за темами. Використання матеріалів цифрових (електронних) бібліотек і фондів.
2. Відеоформат комунікації викладача і студента за допомогою сучасних інформаційних платформ (Viber, WeChat, Zoom, Google meet, Telegram).
3. Використання медіа-технологій у навчальному дистанційному процесі для створення освітнього медіа-контенту.

Необхідно зазначити, що звукозапис, комп'ютерні технології в дистанційному форматі навчання є одним з оптимальних шляхів швидкого і різнобічного поповнення багажу знань педагога-музиканта, розширення його виконавських можливостей. Відео- та аудіозапис дозволяють отримувати

реальне уявлення про звучання вокального твору, проаналізувати різні інтерпретаційні рішення та сформувавши для себе певний еталон. Крім того, прослуховуючи та переглядаючи у запису власне виконання вокальних творів, майбутні студенти мають можливість бачити, чути себе зі сторони, аналізувати і оцінювати якість вокально-технічних навичок, свою сценічну поведінку, міру втілення художнього задуму, артистизм тощо. Об'єктивній оцінці своїх вокально-виконавських дій студенту сприятимуть сучасні інформаційно-комунікативні технології, які знаходять застосування в дистанційному навчанні. Відео- та аудіофіксація виконання майбутніми фахівцями вокальних творів на різних етапах їх опрацювання або в різні періоди навчання об'єктивно фіксують динаміку формування вокально-педагогічної компетентності як у технічному, так і в художньо-виконавському вдосконаленні.

Реалії сьогодення доводять, що сучасне навчання стає все більш інтерактивним та мультимедійним. Медіатехнології, як носії інформації, забезпечують в освіті гнучку підтримку різних частин освітнього процесу. Вони дозволяють використовувати динамічні медіа-дані, які надходять з різних джерел і постійно оновлюються. Підготовку фахових спеціалістів в дистанційних умовах онлайн сьогодні неможливо здійснювати без застосування медіатехнологій та комп'ютерної техніки. Можливість візуалізації інформації суттєво впливає на формування творчого й художнього мислення, активізує процес пам'яті. Вокальне навчання в дистанційному форматі дозволяє не зупиняти перебіг художньо-освітнього процесу і допомагає зручному відпрацюванню як теоретичного, так і практичного вокального матеріалу з урахуванням індивідуальних вокально-освітніх можливостей здобувача освіти.

Таким чином, у вокальній підготовці майбутнього бакалавра музичного мистецтва дистанційне навчання – це сучасна гуманістична і креативна форма навчання, що базується на використанні широкого спектра як традиційних, так і новітніх

інформаційних та телекомунікаційних технологій, технічних засобів, що створюють умови для продуктивної комунікації викладача і студента і відповідають освітнім стандартам.

Дистанційне вокальне виховання – складний освітній процес, який здійснюється на основі сучасних досягнень у галузі техніки, медіатехнологій та педагогічної науки.

Якименко Н. М.

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

ХУДОЖНЄ ВИХОВАННЯ ТА ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ НА ЗАНЯТТЯХ З КОМПОЗИЦІЇ

Розглядаючи роботи видатних художників, ми спостерігаємо гармонію, яка властива їхнім творам. Картини, написані в різні епохи, у різних стилях, вражають нашу уяву і надовго залишаються у пам'яті завдяки чіткому композиційному рішенню. Як досягти в художньому творі єдності і цілісності? Передати ідейний задум найбільш чітко і переконливо? Все це можливо досягти завдяки вмілому використанню законів композиції.

Композиція (від лат. composition – складання, поєднання, упорядкування) – будова твору, узгодженість його частин відповідно до задуму. Композиція – це така організація площини картини, завдяки якій встановлюються закономірні, узгоджені співвідношення між площиною тла та зображенням. Робота над композицією являє собою пошук засобів створення художнього образу: визначення формату аркуша, центру, добір і підпорядкування йому другорядних частин твору, поєднання частин у гармонійне ціле, супідрядність та групування форм задля досягнення виразності і пластичної цілісності твору.

Відсутність можливості внести поправки в завершену картину підтверджують силу дії законів і правил композиції, оскільки композиція має свої основні закони, знання яких дає змогу виконати аналіз художнього твору, грамотно відтворити на

полотні (аркуші паперу) власний художній задум. Провідними композиційними законами в образотворчому мистецтві є:

- закон єдності змісту і форми;
- закон підпорядкування другорядного головному;
- закон рівноваги.

Композиція ставить перед художником непрості питання, відповіді на які повинні бути чіткими, оригінальними, неповторними. У композиції важливо все – маса плям, їх розміщення на площині, виразність силуетів, ритмічне чергування ліній, форм, передача простору і вигідний вибір точки зору на об'єкт, який художник малює. Розподіл світлотіні, колір і колорит в картині, пози і жести героїв, формат і розмір твору і т. п. Художник використовує композицію як засіб для вираження свого внутрішнього стану, ідейного задуму, щоб передати глядачу емоційну сторону своєї ідеї. Потрібно постійно тренуватися в «композиційному мистецтві», навчатися прийомам побудови композиції.

Єдність у композиції твору – це внутрішня єдність композиції. Якщо зображення, або предмет можливо охопити поглядом як єдине ціле і воно не розпадається на окремі самостійні частини в картині, тоді досягнута єдність є першою ознакою композиції. Єдність не можна приймати як якийсь моноліт – це складне підпорядкування предметів, об'єктів чи форм, що зображуються, один до одного. Підпорядкування другорядного головному свідчить про наявність домінанти в картині. Головний елемент у композиції завжди «впадає в око» глядача. Усі другорядні елементи при цьому вказують на головне в картині. Композиційний центр – головний елемент композиції, який організовує усі її частини. Звичайно, він виступає також смисловим центром картини і вирізняється кольором, розміром, освітленням, розміщенням, лінійною перспективою тощо. Рівновага в композиції – це основа гармонії в художньому творі. Вона відповідає поняттю «зорова стійкість форми».

Доречно додати, що діти завжди з великим ентузіазмом приходять на уроки композиції тому, що ці заняття дарують їм можливість фантазувати, творити, мислити. Усе, чому вони навчилися на уроках з малюнку, живопису – все це починає працювати для створення нового, неповторного, креативного, чого ніхто ще не створював до них.

Ян Цзечжоу

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

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ФЛЕЙТИ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ КНР

Традиційні народні музичні інструменти є найважливішим чинником, що забезпечує наступність та збереження духовно-морального досвіду нації. У давнину нащадки сучасних китайців мали широкий набір музичного інструментарію. Саме духові інструменти є найдавнішими у корпусі традиційного інструментарію китайського народу. Виступаючи сполучною ланкою народних музичних традицій та сучасної культури, вони відіграють важливу роль не тільки у становленні та розвитку народної культури, але сприяють наступності інструментальної культури.

Найдавнішим і найбільш поширеним духовим музичним інструментом китайського народу є флейта «ді». Ді (кит. 笛子, піньїнь: dízi) – поперечна флейта з шістьма ігровими отворами, яка виготовляється з бамбука. Конструкція бамбукової флейти досить проста: поблизу закритого кінця стовбура знаходиться отвір для вдування повітря, поряд з ним – отвір, прикритий найтоншою очеретяною плівкою. Чотири додаткові отвори, розташовані біля відкритого кінця стовбура, служать для підстроювання інструменту. Стовбур флейти ді зазвичай перев'язується нитковими кільцями, покритими чорним лаком.

Флейта ді має приємний звук. Для багатьох китайців музика бамбукової флейти асоціюється зі співами сільського пастуха. На флейті виконуються як ліричні пісенні мелодії, так і весела танцювальна музика. Також на цьому інструменті можна імітувати різні звуки природи, наприклад, щебетання птахів, дзюрчання води та ін. [1].

Сьогодні існує сімейство сучасних флейт ді. Найбільш поширеними різновидами флейти є банді (bangdia), яка має схожість у діапазоні із західною флейтою-пікколо та цюйді (qudi) [2]. У більшості професійних виконавців є набір з різних ді, кожна з яких має свій лад та діапазон.

Флейта ді – один із найбільш віртуозних та технічно рухливих інструментів із групи духових. Інструменту доступний широкий спектр прийомів гри. У сучасному Китаї існують дві основні виконавські школи ді – північна та південна, кожна з яких має свої переваги у виборі інструменту, техніці гри та методиці навчання.

Північна школа ді (Бейпа) використовує флейту банді (bangdi). Вона коротка і тонка, має дзвінке пронизливе звучання і добре підходить для темпераментних мелодій. Стрій банді трохи вище, ніж у флейти цюйді. Банді дозволяє використовувати широкий вибір технічних прийомів. Банді набула поширення на півночі Китаю, де вона використовується в оркестрі, а також для музичного супроводу традиційної китайської драми кунку. Флейту-сопрано банді також використовують для акомпанементу в опері баньцзи північних провінцій. Музика банді північної школи характеризується швидкою, ритмічною та віртуозною грою, в якій використовуються такі техніки, як глісандо та тремоло [2].

У Південному Китаї флейта цюйді є провідним мелодійним інструментом в опері кунцюй. Опера кунцюй відома красою звучання, відрізняється мелодійністю та м'якістю. Флейта виступає як провідний інструмент, що змушує музику опери «кунцюй» переливатися. У флейти цюйді мелодійний та

соковитий звук, який добре підходить для виконання вишуканих ліричних мелодій. Цей інструмент більший за розміром у порівнянні з флейтою банді і має дуже м'який, ліричний тон. Флейта ді в китайській культурі вважається найбільш шляхетною з бамбукових флейт.

Отже, китайська флейта ді протягом багатьох років існує як жива традиція, є часткою величезного масиву китайської національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Chinese musical instruments [Electronic resource]. URL : <https://www.chineseinstruments.org/>
2. Chinese flutes [Electronic resource]. URL : <https://www.oldflutes.com/world/chinese.htm>

Ященко Н. О.

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

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ ДИРИГЕНТА ІЗ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

Процес комунікації диригента із хором колективом включає значну кількість як професійних музичних, так і психологічних особливостей. Мистецтвознавець О. Марач зазначає, що «матеріалом для створення хору є людські голоси, які поділяються на 3 групи: чоловічі, жіночі та дитячі. Тип хору визначається в залежності від того, які голоси входять в його склад. В хоровій практиці закріпилась класифікація хорів на 4 типи: чоловічий, жіночий, дитячий та мішаний.» [6, с. 5]. У зв'язку із типом хору та складом його виконавців диригент повинен враховувати психологічні особливості комунікації, що матимуть різний характер спілкування та взаємодії з хористами.

Дослідник Я. Сверлюк наголошує на компоненти комунікативних умінь, якими повинен володіти диригент для успішної роботи: «А. Леонтьев дав розгорнену характеристику комунікативних умінь: володіти соціальною перцепцією або «читанням з

обличчя»; розуміти, а не тільки бачити, тобто адекватно моделювати особистість учня, його психічний стан за зовнішніми ознаками. Оскільки найважливішим засобом для спілкування, повідомлення інформації є мова, відповідно диригент за її допомогою пояснює колективу свої художні наміри, емоційно заряджає виконавців своїм баченням твору, організовує процес репетиції, підтримує дисципліну, регулює оптимальну робочу атмосферу, оптимально будує свою мову в психологічному плані, тобто володіє умінням спілкування, мовленнєвого і немовного контакту з учасниками» [7, с. 46].

Однією з особливостей підготовки диригента до взаємодії з хоровим колективом є уявна комунікація, яку майбутній керівник напрацьовує під час репетиційної роботи. Уява, образність мислення, м'язова пам'ять, емоційна наповненість під час диригування «неіснуючим» хором в цей час удосконалюється на вищому рівні, оскільки увага диригента зосереджена на психологічній складовій взаємодії з хором.

Слід відмітити, що психологічні особливості комунікаційної взаємодії із різними типами хорових колективів мають відмінності. Так, наприклад, у дитячому хорі психологічна атмосфера безпосередньо залежить від керівника. Емоційне забарвлення звучання хору, відгук на рухи диригента, його міміку та жести слід детально пояснювати дітям. У зв'язку із меншим життєвим досвідом, порівняно з дорослими хорами, маленькі хористи потребують додаткової психологічної роботи з боку диригента: створення комфортної психологічної атмосфери в колективі, аналіз емоційної складової виконавських творів та розбір виконавського відгуку на диригентський жест, вміння відчувати емоційне налаштування хормейтера в процесі диригування тощо.

Дані особливості мають місце і в роботі диригента зі старшою категорією вокалістів хору. Проте, в даному випадку існує особливість гендерної взаємодії керівника та колективу. Так, наприклад, якщо чоловічим хором диригуватиме хормей-

стер-жінка, то необхідно насамперед продумати стиль керівництва, що матиме більш чіткий та жорсткий характер порівняно з роботою в жіночому хорі. Так, психологічні особливості в даному випадку полягають саме у відношенні колективу до хормейстера. Робота хормейстера-жінки в чоловічому хорі залежить, по-перше, від сприйняття її вокалістами, а також від професійних умінь, що допоможуть викликати прихильність та повагу як до спеціаліста. Якщо ж чоловічим колективом керує хормейстер чоловік, то в деяких випадках можливі ситуації конкуренції, непокори та відкритої зневаги з боку колег, що пояснюється особливістю комунікативної взаємодії в чоловічому колективі. Схожі гендерні ситуації можливі і при психологічній взаємодії диригента із жіночим хором.

Порівнюючи психологічні особливості комунікації диригента із хоровим колективом, можна стверджувати, що вони залежать від типу хору та його складу. Стиль керівництва, який хормейстер може використовувати в процесі взаємодії з хором безпосередньо залежить від вікової категорії хору та його гендерних особливостей. Так, при взаємодії з дитячим хоровим колективом диригент виступає безсумнівним лідером та використовує принципи демократичного стилю із рисами авторитарного спілкування. Проте, в роботі з хористами дорослої вікової категорії керівнику слід спиратися виключно на принципи колективної, демократичної взаємодії, що сприяє формуванню комфортного психологічного клімату та продуктивності під час репетиційної роботи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аніщенко М. Особливості забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі. Суми, 2020. 106 с.
2. Гаврилюк В., Марач О., Мойсіюк В., Панасюк С. Хорознавство з методикою викладання : навч. посібник, вид.1-ше. Луцьк, Східноєвр. нац. унт ім. Лесі Українки, 2018. 102 с.
3. Долинська Л. Дитячий хор як виконавський феномен. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/625938.pdf> (дата звернення 25.04.2023).

4. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ: Музична Україна, 1986. 39 с.
5. Любар Р. Проблеми диригентської підготовки студентів мистецьких факультетів // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. С. 85 – 88.
6. Марач О., Шурдак М. Хорознавство з методикою викладання. Частина 1: Методичні рекомендації та тестові завдання для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 025 музичне мистецтво. Луцьк: електронне видання, 2022. 33 с.
7. Сверлюк Я. Психологічний концепт комунікативної взаємодії в оркестровому колективі // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип.27. С. 45 – 50.

Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ:
ЗДОБУТКИ, РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ:**

МАТЕРІАЛИ

V Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції

18-19 травня 2023 року, м. Суми

Комп'ютерна верстка С.П.Цьома

Підп. до друку 29.05.2023.

Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,89.

Ум. фарб.-відб. 8,89. Обл.-вид. арк. 6,54.

Тираж 100 пр. Вид. №51.

Видавець і виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.

Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.