

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

КЗ "КАМ'ЯНСЬКИЙ ФАХОВИЙ
МУЗИЧНИЙ КОЛЕДЖ ІМ. М. СКОРИКА" ДОР"



Збірник матеріалів

**V відкритої регіональної
науково- дослідницької конференції**

ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ В ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

ПАМ'ЯТІ
ГЕРОЯ
УКРАЇНИ
МИРОСЛАВА
СКОРИКА

Кам'янське
02-06 грудня

2024

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**
**КЗ «КАМ'ЯНСЬКИЙ ФАХОВИЙ МУЗИЧНИЙ КОЛЕДЖ
ІМЕНІ МИРОСЛАВА СКОРИКА» ДОР»**

**ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ
Пам'яті Героя України Мирослава Скорика**

ЗБІРНИК
матеріалів V Відкритої регіональної науково-дослідницької
конференції
(2 – 5 грудня 2024 року)

Музичне мистецтво

Кам'янське

2024

Рекомендовано до друку педагогічною радою Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика (протокол № від 03.03.2024)

Редакційна колегія:

*Ірина Великодна – директорка, викладачка-методистка;
Сергій Хананаєв – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Ганна Хананаєва – викладачка-методистка;
Роман Трофіменко – старший викладач.*

Діалоги співпраці в мистецькому просторі. Пам'яті Героя України Мирослава Скорика: збірник матеріалів V Відкритої науково-дослідницької конференції 2 грудня – 5 грудня 2024 року – Кам'янське: КЗ «КФМК ім. М. Скорика» ДОР», 2024. – 97с

У збірнику представлено матеріали доповідей викладачів і здобувачів освіти Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика, а також інших навчальних закладів Дніпропетровської області з актуальних питань педагогіки, психології та музичного виконавства. Видання рекомендовано викладачам та здобувачам мистецьких навчальних закладів.

Відповідальність за зміст поданого матеріалу несуть автори.

© Кам'янський фаховий музичний коледж
імені Мирослава Скорика, 2024

Каріна БАРАННІК

здобувачка освіти

КФМК ім.М. Скорика

консультантка

Рузання СТЕПАНЯН

викладачка вищої категорії

КВІТКА ЦІСИК – ІСТОРІЯ ЖИТТЯ, ТВОРЧОСТІ ТА ЛЮБОВІ ДО УКРАЇНИ КРІЗЬ ОКЕАН

Теперішнє неможливе без минулого, тому важливо говорити та співати про те, що стало основою сьогодення.

Квітка Цісик – видатна українська співачка американського походження. Своєю творчістю, голосом, наснагою та любов'ю до Батьківщини вона привнесла немалий вклад до розвитку та становлення української пісні.

Батько Квітки Цісик був львівським скрипалем. Її бабуся, дідусь та мама жили у Львові до 1944 року. Родина була знаною інтелігенцією у місті. Втікаючи від окупації та радянської влади, у 1949 році опинилися у США. Співачка народилася вже у Нью-Йорку в 1953 році.

Повне ім'я співачки – Квітослава. Рідні і близькі називали її Квіткою. А популярність у США вона здобула під артистичним псевдо – Кейсі – поєднання перших літер імені та прізвища – Kvitka Cisuk.

Цісик мала колоратурне сопрано. У її голосі прихильники іноді вгадували звучання скрипки. Вона з легкістю експериментувала зі стилями – від джазу до класики. І мала неабиякий успіх як у виконанні «попсових» пісень, так і в оперному співі. Крім того, Квітка Цісик володіла технікою, поширеною у карпатських селах – «білим голосом».

Ще з дитинства батько навчав своїх доньок, Марію та Квітку, грати на скрипці та фортепіано. Так, Квітка пізнала скрипку, коли їй було лише чотири роки. Марія, врешті, стала відомою піаністкою, була директором консерваторії у Сан-Франциско,

вела майстер-класи у Карнегі-холі. Квітка ж, крім гри на скрипці, опановувала сценічне мистецтво в Балетній школі відомої балерини Роми Прийми-Богачевської, співала в хорі, займалася вокалом. У хорі Квітка часто співала з маленьким Майклом Джексоном, майбутнім королем поп-музики.

Квітка гадала, що буде оперною співачкою, але зацікавилась іншим фахом, ним став «студіо-сингінг» - співання у різних студіях, здебільшого для реклами.

Квітка пропонувала записи своїх пісень різноманітним компаніям, співала у нью-йоркських клубах. Так її помітили продюсери. Відтоді в Америці Цісик стала однією з найвідоміших і найдорожчих виконавців джінглів до рекламних роликів.

Її голос звучав у рекламних компаніях «Кока-Коли», «American Airlines», «Макдональдсу». Протягом 16 років, і до кінця життя, вона була офіційним голосом «Форд Моторз». Багато американців і досі пам'ятають музичний джінгл «Have you driven a Ford lately» у виконанні Кейсі Цісик. За це «Форд» дарував їй автомобілі.

Ця ж компанія підрахувала, що голос Цісик прослухали понад 22 мільярди разів, тобто у кілька разів більше, ніж населення Землі.

У 1978 році пісня «Ти осяєш моє життя», яку виконала Квітка Цісик в однойменному фільмі, отримала «Оскар» і «Золотий глобус». Пісня також була номінована на «Греммі» у категорії «Пісня року». Цісик виконала у фільмі всі жіночі партії, втім, через конфлікт з режисером фільму її прізвище вирізали із титрів. У стрічці Квітка Цісик також спробувала себе як актриса, зігравши у фільмі роль подруги головної героїні.

Співачка записала два україномовні альбоми – перший «Квітка» у 1980 році, а також «Два кольори» у 1989-му. Це їй коштувало близько 200 тисяч доларів. Для їхнього запису вона найняла кращих музикантів Нью-Йорка, акомпанувала Квітці її рідна сестра Марія, а правильну українську вимову

ставила мама. До України вони потрапляли здебільшого контрабандою, люди переписували пісні і передавали один одному.

За словами самої Квітки, ці альбоми не були бізнес-проектами, а скоріше родинною справою, це був подарунок для всіх українців, хоч би в якій частині світу вони жили, музика для душі, пам'ять про свою Батьківщину. Співачка та її перший диск зібрали 1988 року багато нагород на фестивалі в Канаді, а 1990 року обидва альбоми були номіновані на премію «Греммі» в категорії «Contemporary folk».

1983 року Квітка разом з матір'ю відвідала Україну. Це був не афішований, перший та одночасно останній раз, коли Квітка побувала на Батьківщині. На той час її пісні були в Україні заборонені. Цей візит обмежився приватним гостюванням. Відтак і жодних концертів, жодних творчих зустрічей. Лише пізніше, в жовтні 1996 року, сестра Марія відвідала Україну з фортепіанними виступами та презентувала родину Цісіків на Міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест'96».

Співачка планувала випустити третій український альбом з колисковими, але цьому, на жаль, не судилося статися — життя Квітки передчасно обірвалося. Останньою піснею, записаною Квіткою Цісік, були «Журавлі» на слова Богдана Лепкого. Згодом пісня стала символом трагічної долі самої співачки. 29 березня 1998 року, не доживши 5 днів до свого 45-річчя, Квітка згасла.

Це історія української душі та музики, створена за мотивами вітру карпатських гір, натхнення мелодією лісів та безмежних степів: це все Квітка Цісік. Донька емігрантів, яка не втратила любов до Батьківщини та мала за мету популяризацію української пісні. Не дивлячись на вже сталий успіх, Квітка Цісік не відмовилась від української мрії та записала два україномовні альбоми, які й досі актуальні, та які можна за правом вважати нашою культурною спадщиною.

Список використаних джерел:

1. Гошко Г. Унікальне відео-інтерв'ю з Квіткою Цісик [Архівовано 8 Липня 2019 у Wayback Machine.] // Українська правда. Життя. — 2009. — 4 квітня.
2. Іванченко Л. Згадаємо Квітку Цісик // Народний оглядач. — 2003. — 25 січня.
3. Квітка Цісик — історичне повернення [Архівовано 15 Травня 2010 у Wayback Machine.] // Українська Правда. Життя. — 2008. — 21 жовтня.
4. Красюк О. Український голос Ford Motors Company // City Life. — Луцьк, 2005. — № 1 (8), лютий.

Ірина ВЕЛИКОДНА

Директорка
КФМК ім. М. Скорика,
викладачка-методистка

МИРОСЛАВ СКОРИК У МУЗИЧНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Постать Мирослава Скорика є безсумнівним авторитетом і легендою у сучасному музичному просторі України. Композиторський та музикознавчий доробок М. Скорика – це скарб, який необхідно зберегати та передавати наступним поколінням. Вивчення та популяризація творчого спадку, збереження пам'яті про видатного митця є важливою задачею для сучасної мистецької та освітньої спільноти. У момент потужного емоційного суспільного зламу, в умовах російсько-української війни, надважливим завданням для митців та освітян є розбудова питомо українського культурного простору, очищення, зокрема, музичного мистецтва від постколоніальних проявів, формування національної ідентичності українців. Довгі роки музична освіта в Україні спиралася здебільшого на досягнення російської та совєтської музичної культури, яка не

гребувала привласненням чужих здобутків та імен. Проте сьогодні з академічної сцени лунає все більше української музики, а навчальні плани музичних закладів усіх рівнів швидко трансформуються та все більше репрезентують україноцентричну музичну культуру. І на цей процес однозначно великий вплив має саме особистість та творча спадщина М. Скорика.

Усвідомлення величі генія, та неоціненності його творчості – це процес, який триває і якому, безперечно, сприяє вшанування та увічнення пам'яті композитора. Поява в українських містах топонімів пов'язаних з М. Скориком, створює в суспільному інформаційному полі правильний дискурс та формує українське світосприйняття. Так, у квітні 2022 року у місті Мукачево (Закарпатська область) вулицю Єсеніна було перейменовано на вулицю М. Скорика, а у Львові на честь композитора перейменовано частину вулиці Чайковського. Полею для мистецької взаємодії та подальших досліджень стає започаткований у червні 2021 року Львівською національною філармонією імені М. Скорика Всеукраїнський композиторський конкурс імені М. Скорика. Запроваджена 24 вересня 2021 року Верховною Радою України Державна премія України імені М. Скорика, стала рушієм до розвитку музичної культури, до пошуку новітніх практик як у виконавстві, так і в музикознавчій площині. Важливим є присвоєння імені композитора концертним та навчальним закладам. Так, 29 вересня 2020 року Львівська обласна рада присвоїла Львівській національній філармонії ім'я М. Скорика, а у червні 2021 року Дніпропетровська обласна рада надала Кам'янському фаховому музичному коледжу ім'я М. Скорика.

Композитора з містом Кам'янське та Кам'янським музичним коледжем пов'язує важлива історична подія. 12 жовтня 1973 року на базі Кам'янського музичного коледжу (тоді Дніпродзержинського музичного училища) відбувся концерт симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії в рамках VI з'їзду композиторів України. В цей день оркестром

диригували Мирослав Скорик, Левко Колодуб, Гурген Карапетян. Під час концерту відбулось перше прем'єрне виконання щойно написаного твору М.Скорика – «Концерт для оркестру «Карпатський». Цей твір є одним із визначальних у творчості українського композитора. До сьогодні Карпатський концерт є одним з найбільш виконуваних творів майстра та звучить у багатьох країнах світу. Присвоєння Кам'янському фаховому музичному коледжу імені Героя України Мирослава Скорика стало подією Всеукраїнського масштабу і значення, про що свідчить залученість мистецької спільноти всієї країни. Звернення щодо присвоєння імені композитора підписали видатні діячі культури України – А. Роговцева, Л. Хоролець, Є. Нищук, О. Кужельний, Р. Балаян, Л. Руснак, Ю. Макаров, С. Тримбач, К. Степанкова, А. Сеїтаблаєв.

Кульмінацією процесу присвоєння імені композитора музичному коледжу і, безперечно, однією з кульмінаційних точок в історії навчального закладу став фестиваль «Дні Скорика у Кам'янському», що тривав з третього по четверте листопада 2021 року. В перший день фестивалю було відкрито меморіальну дошку на фасаді коледжу у присутності дружини композитора Адріани Скорик та імпресарію Олександра Пірієва. Також у перший день було презентовано концертну програму «Пам'яті славетного сина України», до якої увійшли найяскравіші різножанрові твори М. Скорика у виконанні творчих колективів та солістів коледжу. За час підготовки концертної програми, керівниками творчих колективів було створено ряд аранжувань, перекладень та адаптацій музичних творів М. Скорика, що тепер є окрасою репертуару і досі виконуються у різних концертних програмах. У свою чергу викладачі музично-теоретичного циклу, під час підготовки сценарію концерту, провели активну творчо-пошукову роботу, результати якої лягли в основу тематичних лекцій та практичних занять, присвячених постаті М. Скорика та його творчому доробку. У другий день фестивалю в приміщенні коледжу відбулась безпрецедентна мистецька подія для Кам'янського –

виступ Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під проводом Ігора Пучкова. В цей день з оркестром виступив видатний музикант, відомий український піаніст Є. Ржанов. Програма концерту мала назву «Скорик – Мусоргський», це був останній проєкт сформований і затверджений самим М. Скориком, і ця обставина надає описуваній творчій події глибокого символізму у контексті присвоєння імені композитора навчальному закладу. Цю концертну програму сміливо можна назвати квінтесенцією творчості М. Скорика, в якій поєднано авторські твори останніх років з тривалою працею над створенням унікальної версії циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» для струнного оркестру. Це масштабна праця, яку маєстро завершив за місяць до смерті. Також спеціально для цього проєкту М. Скориком було написано оркестрову версію власного вокального циклу на слова Б. Ігоря-Антонича «До Музи». Всі ці твори яскраво демонструють самобутність фірмового композиторського стилю та майстерність великого українського композитора М.Скорика. Мистецький фестиваль «Дні Скорика у Кам'янському» став не тільки мистецькою подією, він має величезне значення для освітнього процесу, адже відео та аудіо матеріали з концертів є цінним наочним матеріалом для вивчення творчості композитора і використовуються в педагогічній практиці викладачами коледжу.

Присвоєння Кам'янському музичному коледжу імені М. Скорика і проведення фестивалю «Дні Скорика у Кам'янському» стали потужною рушійною силою продовжувати вивчати музику маєстро, більш глибоко досліджувати його творчий та життєвий шляхи. Доказом тому є успішне проведення вищезазначених тематичних лекцій, практичних занять, позакласних заходів, включення до репертуару оркестрів, ансамблів та хорів коледжу музики М. Скорика. Для студентів та викладачів у коледжі було проведено декілька сеансів перегляду фільму «Десять нот, що змінили Україну» режисера

О. Карнасюка, які мали великий успіх. Щорічно проводиться тиждень пам'яті композитора, готуються концертні програми.

Завдячуючи композиторській, науковій та просвітницькій роботі, яку за життя провадив М. Скорик, сьогодні ми маємо неоціненну можливість всебічно вивчати постать національної легенди, збагачувати культурний простір, маємо цінний матеріал для використання в освітній діяльності. Крок за кроком ми починаємо вивчати та осягати славетну постать та вагомий внесок М. Скорика в сучасну українську та світову музичну культури.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко А. І. Мирослав Скорик як творець епохи // Слово просвіти. Офіційний сайт. URL: <http://slovoprosvity.org> (дата звернення 10.05.2023)
2. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець // Music-review Ukraine. Офіційний сайт. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf> (дата звернення 09.05.2023)
3. Кушнірук О. П. Мирослав Феномен Мирослава Скорика // Слово просвіти. Офіційний сайт. URL: <http://slovoprosvity.org> (дата звернення 08.05.2023)

**Єва ВЛАСОВА,
Марія ГАЛІНА**
здобувачки освіти
КФМК ім. М. Скорика
консультантка
Олена ПОВСТЯНКО

СТВОРЕННЯ ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИКИ У ДІТЕЙ НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛЬНОГО ТА ХОРОВОГО МУЗИКУВАННЯ

Інтерес є невіддільною частиною музичного сприйняття та музично-творчої діяльності людини. Значення інтересів велике – вони спонукають опанувати знання, розширити кругозір, змушують учня активно шукати шляхи та способи поглибленого пізнання, долаючи труднощі та перешкоди. Для виникнення музичного інтересу у дитини потрібна наявність позитивних емоцій. Зацікавленість предметом та уроком викликають бажання старанно займатися цим предметом і в результаті дають хорошу успішність.

Попри те, що дана проблема розглядалася в багатьох наукових працях та дослідженнях (Бібік Н., Ветлугіної Н., Дорошенко Т., Ороновської Л., Падалки Г., Строгаль Т., Черкасова В., Шевчук А., Шинкаренко А. та ін.), на наш погляд, питання формування музичного інтересу учнів – залишається недостатньо вивченим. Вищесказане стало підставою вибору теми даної доповіді.

Оскільки гра має важливе значення у житті дитини, поруч із навчальною діяльністю, у процесі формування досліджуваної якості необхідно використовувати комплекс музично-дидактичних ігор. У сучасній педагогіці виділяють різні види ігор, що передають дітям певні знання та вміння: дидактичні, рухливі, ігри-драматизації, музичні, ігри-забави та інші.

Переважно пізнавальне навантаження мають *дидактичні ігри*.

Дидактична гра, як форма навчання, складається з кількох елементів. Основний – дидактичний. Він точно встановлює цілі використання гри. Наступний елемент – ігрове завдання – визначає дії учнів, створені задля реалізації дидактичного елементу з урахуванням набутих знань, їх закріплення, чи здобуття у процесі гри.

Гра створює на уроці атмосферу невимушеності, емоційної чуйності, творчості. Розігруючи певну роль або беручи участь у певній ігровій ситуації, дитина переживає події, що розігруються, добровільно вступає у відносини з оточенням, робить досить складні дії, які у звичайній обставині здаються йому не привабливими або недоступними. При цьому дитина, захоплюючись грою, проявляє активність, діловитість, організаторські здібності, волю, цілеспрямованість, винахідливість, сміливість, емоційність, артистизм, вищий рівень спеціальних (музичних) і загальних (розумових) здібностей та інші особисті якості, вона якби перевтілюється під впливом ігрової ролі. Поступове ускладнення ігор, їх змісту сприяє збагаченню музичного досвіду та творчих можливостей дитини. Якщо спочатку гру веде вчитель, то пізніше – самі учні. Іноді вони перетворюють свої ігри на музичні («Зіпсований телефон», «Відгадай-но» та ін.).

При розвитку звуковисотного слуху застосовуються дидактичні ігри «Дзвіночки» - для зіставлення трьох звуків, різних за висотою, «Скільки нас співає?» - для розвитку гармонійного слуху, «Музична луна» – для розвитку музичного слуху та чистоти інтонації, «Вчений коник» – для формування ладотонального слуху, відчуття та знаходження тоніки. Ігрова дія допомагає дитині виконати завдання та сприяє розвитку музичного слуху. Музично-дидактичні ігри найчастіше використовуються перед розучуванням нової пісні.

Для дітей пропонується різноманітний репертуар пісень та вправ за змістом і формою. На заняттях важливо приділяти

велику увагу розспівуванню, тобто розучуванню вправ, що сприяють розвитку звуковисотного слуху, формуванню чистоти інтонації та розширенню діапазону голосу.

Систематичне використання маленьких пісень допомагає вирівнювати звучання голосу, домагатися природного легкого співу. Дуже важливо, щоб кожна така вправа мала цікавий зміст або ігровий момент. У роботі потрібно використовувати як добре знайомі дітям вправи, так і незнайомі, залежно від того завдання, яке поставив педагог перед розучуванням тієї чи іншої пісні. Наприклад, у роботі над диханням, співучістю, протяжністю звуку допоможе розспівка «Літачки» та інше.

Отже, завершуючи, зауважимо, що для успішного створення творчої атмосфери на заняттях з вокального та хорового музикування та вирішення програмних завдань з навчання дітей співу, необхідно ретельно продумувати зміст, методи кожного заняття, планувати не лише розучування нової пісні, закріплення раніше пройденої, а й визначати музично-дидактичні ігри, співочі вправи на розвиток музичного слуху та голосу дитини.

Список використаних джерел:

1. Бібік Н.М. Формування пізнавальних інтересів молодших школярів. Київ: Вінас, 1987. 96 с.
2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. Київ: Музична Україна, 1997. 94 с.
3. Дорошенко Т.В. Розвиток творчих здібностей на уроках музики: методичні рекомендації. Початкова школа. 2001. № 4. -С. 34-37.
4. Ороновська Л.Д. Розвиток творчої активності молодших школярів на уроках музики. Мистецтво та освіта. № 4. Київ, 2003. С. 55-57

5. Падалка Г. М. Творча самореалізація в мистецтві: теоретико-педагогічні аспекти. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць. Київ, 2015. Вип. 18 (23). С. 3-7.
6. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Богдан, 2000. 215 с.
7. Строгаль Т. Ю. Формування емоційно-естетичного досвіду підлітків на уроках музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 271 с.
8. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: [підручник]. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.
9. Шевчук А. Сучасні підходи до організації музичної діяльності дітей: методичні рекомендації. Дошкільне виховання. 2000. № 2. С. 6-8.
10. Шинкаренко А. І., Бондаренко Н. Є. Музичне сприймання: теоретичний та методичний аспекти: [хрестоматійний посібник]. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. 403 с.

Анастасія ГЕДЗ

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Олена КЛИМЕНКО

викладачка вищої категорії

ВПЛИВ ДУХОВОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ НА ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЛЮДИНИ

Що таке оркестрова музика для нас? Фахівцями доведено, що уроки музики, особливо з використанням духових інструментів, де задіяні усі аналізатори людини, прискорюють навички читання у людини, стимулюють прояв творчих здібностей, підвищують самооцінку, та поліпшують пізнавальний спектр психічного розвитку.

Духова оркестрова музика, як і будь-яке мистецтво, впливає на різні аспекти людського буття, вона робить наше життя яскравішим, сприяє розвитку емпатії та співпереживань, гармонізує наш внутрішній світ, який в свою чергу складається з наших емоцій.

Слово «емоція» має французьке походження та означає «хвилювання», «збудження». Цей термін було введено Томасом Брауном на початку XIX ст. під час філософської дискусії для позначення пристрастей, почуттів та ніжностей. Зрозуміло, що людська природа і фізіологічні відчуття, які пов'язані з нею, мають глибоке історичне підґрунтя. Їх вивчали мислителі та філософи як східних, так і західних цивілізацій. Це Платон, Декарт, Аквінський, Гоббс. До речі, Аристотель у трактаті «Про душу», який став підґрунтям для науки «Психологія», визначив душу як орган, який відрізняє людей від тваринного світу саме за рахунок того, що має здатність до емпатії.

Сьогодення визначає емоції як внутрішні переживання або рухи настрою, які можуть бути викликані ситуацією чи подією. В різних теоріях емоції звучать, як «позитивний або негативний досвід», як емоційне забарвлення ставлень людини до людей або подій, як індикатори наявності потреб (задоволені ви чи ні).

У деяких випадках емоції — це сильні почуття, які спрямовані на щось або когось.

Емоції впливають, або краще сказати формують наш настрій та стан.

За визначенням Пітера Саловея, здатність розуміти, усвідомлювати та керувати власними емоціями, своєю мотивацією, думками й поведінкою, регулювати свій емоційний стан та керувати емоційний стан інших людей — є емоційним інтелектом.

Саловеї вирізнив п'ять складових емоційного інтелекту.

1. Усвідомлювати свої емоції. Ідентифікувати свій настрій, визначати свою емоцію. І повірте, це не просто. Наприклад, давайте назвемо декілька базових емоцій. Перевіримо, чи все це має відношення саме до емоцій, а не до станів та почуттів людини. Люди, які краще розуміють свої емоції, більш здатні до самопізнання та легше досягають своєї мети.
2. Управління своїми емоціями, або здатність до саморегуляції. Це надає нам змогу володіти собою в певних ситуаціях, при потребі визначати межі свого впливу, долати негативні почуття, такі як гнів та тривога. Такі компетентності розвивають нашу стресостійкість та допомагають легше впоратися з труднощами та перешкодами.
3. Самомотивація — вміння керувати власними імпульсами. Розуміти появу негативних емоцій як «увімкненої лампочки» в кімнаті. Якщо загорілась, значить є потреба. Із базовими потребами все просто, вони фізіологічно обумовлені і формуються самостійно,

а от із соціальними — тут самотивація дуже важлива, тому що саме вона відповідає за формування резилієнсу (особистого ресурсу індивіда).

4. Не менш важлива емпатія — розрізнення емоцій інших людей, здатність враховувати їх переживання. Такі вміння допомагають ефективно впливати на людей, команди, керувати, співпереживати та підтримувати.
5. І на останок, це керування стосунками, тобто вміння будувати здорові стосунки, зацікавити людей, бути до людей приємним та навзаєм ставитись до них.

Яким чином мистецтво, зокрема музика духового оркестру може впливати на формування емоційного інтелекту?

Ми провели дослідження, гіпотезою якого стало те, що духова оркестрова музика впливає на формування емоційного інтелекту людини. Метою дослідження було визначення емоцій, почуттів, станів під час прослуховування звуків окремих духових інструментів у виконанні здобувачів та викладачів циклової комісії «Оркестрові духові та ударні інструменти»: флейти, тромбона, саксофона, валторни, труби музичного твору українського композитора Мирослава Скорика «Мелодії ляміно», написаного до фільму «Високий перевал». В дослідженні прийняли участь 53 здобувача освіти 1-3 курсів.

Результати дослідження:

Духовий інструмент труба – респонденти визначили виникнення базових емоцій, спектр яких коливався від гіркоти (3%), роздратування (11%), гніву (1%), нудьги (5%) до подиву (23%), задоволення (17%), ентузіазму (27%), захопленості (5%), збудженості (4%), жвавості (4%);

Тромбон – виникнення базових емоцій, таких як гнів (3%), ненависть (1%), неприязнь (7%), гіркота (1%), роздратування (11%), страх (3%), здивування (15%), невпевненість (1%), збудження (34%), стурбованість (17%), веселість (1%), жвавість (4%), ентузіазм (1%), подив (3%);

Флейта – виникнення базових та соціальних емоцій і почуттів, прищеплених в соціумі через виховання. Спектр було

розподілено респондентами – прийняття (6%), симпатія(24%), цікавість (7%), захоплення (21%), страх (1 особа), настороженість (1%), відчай (1%), скорбота (3%), співчуття (10%), ніжність (27%);

Валторна – викликала у студентів базові, соціальні емоції і почуття, прищеплені в соціумі через виховання та складні почуття, які можуть включати емоції амбівалентні один одному. (6%) відчули сум, (8%) розчарування, (3%) хандра, (4%) апатія, (51%) скорбота, (12%) напруженість, (2%) холодність, (7%) слабкість, (8%) самотність, (1 особа) ніяковість, (2 особи) умиротворення, (5%) блаженство, (23%) ніжність, (33%) жалість;

Саксофон – виникнення базових емоцій та складних почуттів, які можуть включати емоції амбівалентні один одному, таких як кохання (43%), інтерес (13%), цікавість (6%), захват (32%), веселість (44%), драйв (36%), азарт (12%), захопленість (4%).

Коли респонденти слухали музичний твір українського композитора Мирослава Скорика «Мелодія ля-мінор» спектр виникнених емоцій був настільки великий, що ми запропонували здобувачам не перелік емоцій а перелік станів, спричинених гамою почуттів. В результаті дослідження було виявлено наступне – 42% відчули натхнення, 11% життєлюбність, 28% ейфорію, 34% благоговіння, 7% меланхолію, 32% потрясіння, 3% здобувачів відчули вдячність. Під час обговорення результатів, опитувані наголошували, що після прослуховування твору хотілося вибачитися, поплакати, зробити якусь приємність близьким.

Тож, до яких висновків ми прийшли – духовна оркестрова музика:

- дозволяє проживати усі емоції — як «позитивні», так і «негативні», бо вони всі нам потрібні і мають свою функцію;

- впливає на розвиток емоційної компетентності — коли наш внутрішній духовний «словник» збагачується

новими переживаннями, можливо ще нами не пережитими;

-допомагає емоційно розвантажуватися – коли ми можемо уявити та за допомогою музичного слова відтворити внутрішні почуття, переживання, сумніви та сподівання.

Окремі духові інструменти допомагають пережити базові, соціальні емоції і почуття, прищеплені в соціумі через виховання та складні почуття, які можуть включати емоції амбівалентні один одному, в той час коли оркестровий духовий твір вводить людину в певні стани, спричинені цілою, емоційно забарвленою, гамою різноманітних почуттів. Це формує вміння людей бути залученими у міжособистісні стосунки, робити вчинки, які б емоційно «вмикали» інших.

Список використаних джерел:

1. Вікова та педагогічна психологія: навч. посіб./О.Г.Видра.-К. «Центр учбової літератури», 2021.-111с.
2. Психологічні основи педагогічного спілкування: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів/[І.П.Аносов, С.В.Яремчук, В.В.Молодиченко].- К. «Інститут сучасного підручника», 2007-271с.
3. Кутішенко В. П. Психологія розвитку та вікова психологія : практикум / В. П. Кутішенко, С. О. Ставицька. – К. : Каравела, 2009. – 448 с.
4. Психологічний довідник учителя : в 4-х кн. / [упоряд. В. Андрієвська; за заг. ред. С. Максименка]. – К. : Главник, 2005. – 112 с. - Кн. 2.
5. Психологічний словник / [за ред. В. І. Войтка]. – К. : Вища школа, 1982. – 216 с.
6. Семиченко В. А. Психічні стани / В. А. Семиченко. – К. : Магістр-S, 1998. – 208 с.

7. Смульсон М. Л. Психологія розвитку інтелекту : монографія / М. Л. Смульсон. – К. : Нора-Друк, 2003. – 298 с.
8. Шапар В. Б. Психологічний тлумачний словник / В. Б. Шапар. – Харків: Прапор, 2004. – 640 с.
9. Августюк М. М. Основні аспектні характеристики моделей емоційного інтелекту. Вісник Львівського університету. Серія «Психологічні науки». Львів, 2021. Вип. 8. С. 3–9.
10. В. Н. Каразіна. Серія «Психологія». Харків, 2021. Вип. 70. С. 37–43.
11. Пасічник І. Д., Августюк М. М. Основні аспектні характеристики тренінгової програми «Підвищення точності метакогнітивного моніторингу навчальної діяльності у студентів засобами емоційного інтелекту». Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія» : науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2022. № 15. С. 4–13.

Катерина ГОНТАР

здобувачка освіти

КФМК ім.М. Скорика

консультантка

Анжела ГАЛІНА

викладачка-методистка

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТА КОЗАЦЬКІ ПІСНІ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Для Дніпропетровського регіону і всієї України козацтво - це фундаментальний історико-культурний спадок. Щоб прийняти народ до світової спільноти - треба його пізнати. Саме тому наш колектив “Співаночки”, який розпочав свою діяльність з 2014 року, систематично і наполегливо зберігає та відроджує козацькі пісні Дніпропетровщини.

Включення у листопаді 2016 року козацьких пісень Дніпропетровщини до Списку нематеріальної культурної спадщини є всесвітнім визнанням козацької культури, і також формує міжнародний імідж України, як держави з багатими традиціями та культурною спадщиною всього українського народу.

Згідно з історією виникнення козацтва, Січеславщину можна вважати колискою українського козацтва, адже саме тут, в Нижній Наддніпрянщині, розташовувались п'ять із восьми існуючих Запорізьких Січей. Козацькі пісні, що побутували на цій території, були занесені і в інші місцевості України, де набули інших рис та характеру. У козацькому середовищі почав формуватись новий жанровий цикл у ліриці, епосі та драматургії, розвивалася традиція багатоголосного співу і також зародилася традиція виконання дум на козацьких лірах.

Українська козацька народна пісня “А вже років двісті” виконує у “Співаночках” соліст гурту Олексій Чумак. Це історична пісня лірико-епічного характеру відображає події 17

сторіччя за часів Б. Хмельницького. Козак сидить у полоні і звертається до своїх побратимів з благанням визволити його з неволі. Це прохання подається через образи-символи, пов'язані з образами природи – буйний вітер, вогонь, вода, земля.

Прослухавши козацьку думу “А вже років двісті” можна сказати, що козацькі пісні, із появою козацтва у 15-16 столітті, природно увібрали в себе історичні реалії цієї доби (боротьби з турецько-татарськими нападниками, перемоги і поразки козацького війська, чужинська неволя і полон). Також в піснях оспівували визначних постатей української історії, таких як Богдан Хмельницький, Байда-Вишневецький, Данило Нечай, легендарний козак Супрун, Сава Чалий, Максим Залізняк та інші. Як приклад, можна згадати пісню “Ой там за морями” у виконанні етно-гурту “Співаночки”.

Саме головне і важливе в козацьких піснях – це відтворення ліричного образу козака – типового представника Запорізької Січі, його внутрішній духовний світ, думки та почуття, викликані різними обставинами неспокійного козацького життя.

Також невід’ємною частиною в козацьких піснях є оспівування козацького побуту. В них розповідається про різні подробиці життя воїна, подаються роздуми про долю та непростий життєвий вибір, оспівується козацька смерть (Їхав козак на війноньку). Ця пісня поєднує у собі риси протяжного співу та маршовості, пісня лірико-драматична сумна, важка і тяжка, як багатовікова доля українського народу.

Також у козацьких піснях оспівують коня козака, бо в уявленнях давніх українців кінь вважається постійним супутником козака і помічником у подоланні етапів переходу з одного світу в інший (“Ой у полі озеречко”).

Виділяють також козацькі ліричні пісні, в яких йдеться про кохання між козаком та дівчиною. В цих піснях змальовуються стосунки між козаком та дівчиною, туга дівчини за своїм коханим козаком і оплакування дівчини свого загиблого козака (“Туман яром” та “Ой там на горі”).

В версії “Туман Яром” та “Їхав козак на війноньку” ми звернулись до нових художніх та технічних засобів, і тим самим створювали міні художньо-музичні кліпи.

До нашого часу збереглось багато козацьких пісень, проте не всі пісні, в яких співається про козаків, є козацькими піснями. Багато цікавих зразків козацького епосу було зібрано та записано в Петриківському, Томаківському, Павлоградському та інших віддалених районах області. Наш колектив долучився до цієї важливої справи. Шляхом створення гурту “Співаночки” (Керівник Анжела Галина), проводились фольклорні експедиції, навчання у відомих колективів: носіїв елементів з виїздом до місць їх проживання.

Учасники гурту натхненно і наполегливо переймають досвід народного співу у відомих колективів — виконавців козацьких пісень. Під час зустрічі з носіями автентичного співу відбувається його наслідування від старшого покоління до молодшого з обов’язковим збереженням стилістики народної пісні.

Наш гурт активно приймає участь у багатьох міжнародних конкурсах, їздимо в експедиції-відрядження у міста та села області, проводимо зустрічі з досвідченими виконавцями та етно-колективами, які працюють у вказаному напрямку. Також наш гурт має Тік-ток сторінку, де ми не тільки розповідаємо про свій колектив, а й підтримуємо наших військових, піднімаємо їх бойовий дух, тому що зараз Україна перебуває у стані боротьби з одвічним ворогом, а козацькі пісні як тоді, так і зараз відображають шляхи національно-визвольної боротьби і надихають нас до нових звитяг і перемог.

Студенти нашого коледжу, молоді виконавці, які наполегливо зберігають та відроджують козацький епос та впевнені, що всесвітнє визнання нашої козацької культури дасть потужний імпульс в розвитку не лише мистецтва, а і у формуванні іміджу України, як держави з багатими традиціями та культурною спадщиною.

Своєю творчістю гурт “Співаночки” засвідчив, що козацький спів Дніпропетровщини є справжнім надбанням України і цікавий у сучасному світі для всіх без виключення слухачів.

Список використаних джерел:

1. Гей, гук, мати, гук! Пісні Апостолівщини, зібрані бандуристом В. І. Кириленком. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1997. 271 с.

2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця: Нова Книга, 2004. 320 с.

3. Любимова А. Я. Козацькі пісні Дніпропетровщини: досвід, сучасність, перспективи // Культурна спадщина України: сталий розвиток і національна безпека. Зб. наукових праць за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, 20 квітня 2017 р., Київ / Український центр культурних досліджень; заг. ред. О. А. Буценка [та ін.]; [упор. Босик З. О.; відп. ред. Телеуця В.В.]. К. : НАКККіМ, 2017. Т.І. С. 44-49.

Частина фото взята з сайту Радіо.

Софія ДОВГА

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Наталія МОСІЄНКО

викладачка вищої категорії

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Серед українських діячів культури другої половини ХХ століття однією з найяскравіших постатей є Мирослав Скорик.

Він належить до «композиторів-шістдесятників», які, йдучи різними шляхами, вивели національне мистецтво на нові обрії.

Діяльність Мирослава Скорика дуже багатогранна. Він – композитор, музикознавець, педагог, виконавець, редагував забуті та незакінчені твори української класики.

До його композиторської спадщини належать твори різних жанрів і стилів. Фортепіано було першим інструментом, з яким асоціюються дитячі враження й переживання майбутнього композитора. Особливого значення набуває факт його дитинства, коли саме через неправильно налаштоване фортепіано в домі сестри його бабусі – Соломії Крушельницької, видатна співачка помітила музичні здібності семирічного хлопчика і порадила професійно навчатися в музичній школі.

З фортепіано були пов'язані і перші творчі спроби Мирослава Скорика. Юний композитор трактує їх як поле для експерименту, що не завжди зустрічало прихильне ставлення його педагогів.

Важливим фактором формування індивідуально-психологічних засад у його ставленні до фортепіано було те середовище, в якому він зростав і мав змогу досягнути певні естетичні ідеали фортепіанної гри. У цьому йому надзвичайно пощастило, бо він виховувався в колі родини і друзів, серед яких було немало піаністів. Але особливо суттєвим для формування творчо-естетичних установок стали для Мирослава Скорика роки навчання у Львівській консерваторії. Саме під час навчання з'явилися перші фортепіанні композиції.

Як виконавець він вирізнявся тонким відчуттям стилю та глибоким розумінням музичного матеріалу. Його гра поєднувала технічну досконалість з емоційною виразністю, що робило кожен виступ унікальним. Він часто виконував власні твори, майстерно інтерпретуючи складні гармонії та ритмічні структури.

Фортепіанна музика Мирослава Скорика позначена різножанровістю, стильовою багатоманітністю, художньою своєрідністю. Їй притаманні демократичність та виразове

поєднання традицій провідних європейських композиторських шкіл з національною характерністю.

Становлення індивідуального стилю композитора, в тому числі фортепіанних жанрів, відбувалося на основі поєднання фольклорних ритмо-інтонаційних комплексів і принципів сучасної композиторської техніки.

Фортепіанна творчість Мирослава Скорика розставила в українській музиці нові образно-тематичні й жанрово-стильові акценти, сформувала якісно нові тенденції естетики неофольклоризму, неокласицизму, полістилістики, вплинула на розвиток естетики постмодернізму. Тому всі його фортепіанні твори за жанрово-стильовими особливостями умовно можна поділити на 3 групи: фольклорні, класичні та джазові.

Фольклоризм був одним з дієвих стимулів композиторської творчості Мирослава Скорика. Різноманітні елементи карпатської фольклорної стилістики органічно увійшли в особисту манеру висловлювання композитора, стали основним джерелом її формування. У фортепіанних творах на фольклорну тематику він вміло використовував тембрально-регістрові ефекти звучання фортепіано, винахідливо імітуючи звучання народних інструментів, поєднуючи їх з використанням цілком модерних прийомів в ладо-гармонічній, ритмічній, фактурній сфері (Коломийка), п'єси з «Дитячого альбому» та з циклу «В Карпатах»).

Окрім винахідливого та відповідного сучасному художньому мисленню перевтілення українських фольклорних джерел, Мирослав Скорик демонструє не менш розмаїті трансформації барокових і класичних моделей. В руслі синтезу епох можна розглядати Партиту №5, в якій композитор здійснив історичний прохід між епохами та стилями. Також прикладом перетворення барокових жанрових моделей є Токата, цикл прелюдій і фуг, Бурлеска, три фортепіанних концерта.

Особливу сторінку в музиці XX-XXI століть становлять розмаїті переклади й аранжування класичної спадщини. Різні принципи можна виділити в обробках, транскрипціях,

аранжуваннях та парафразах Мирослава Скорика, які здійснені як на основі класичної спадщини, так і фольклорних зразків. Це – чотири джазові парафрази класичної музики для фортепіано у чотири руки: перша частина «Місячної» сонати, друга частина «Апасіонати» Бетховена, Мазурка ля-мінор Шопена і п'єса «До Елізи» Бетховена.

У другій половині XX століття популярності набувають так звані масові музичні жанри: поп-музика, рок, джаз, міський фольклор. Мирослав Скорик був одним з перших українських композиторів, хто не лише оцінив достоїнства джазу, але й зробив його одним з елементів власної музичної мови. «Джазовий чинник» проявляється як на рівні окремих творів, так і в стилістиці композитора в цілому. Досвід, отриманий композитором у написанні естрадних пісень, одразу ж реалізувався в його фортепіанних жанрах: це – «Блюз», «Бурлеска», а передусім – «Дитячий альбом», що написані в період «нової фольклорної хвилі», тобто в 60-х – початку 70-х років.

Фортепіанне джазове виконавство значною мірою відрізняється від академічної класичної фортепіанної гри. Сам композитор це дуже добре знав і відчував, оскільки не раз виступав в амплуа піаніста-імпровізатора, джазмена. Джазові елементи поступово проникали практично в усі жанрові різновиди сучасного музичного мистецтва, і звісно, що Мирослав Скорик не міг залишитись осторонь цього процесу.

Наприкінці 70-х – середині 80-х років минулого століття в його творчості спостерігається ізоляція від викликів сучасності й повернення до гармонійних ідеалів минулого, як до точки опори.

Фортепіанні опуси Мирослава Скорика дуже поширені в концертному репертуарі та педагогічній практиці спеціальних навчальних закладів різних рівнів. Вони є цінним художнім матеріалом для розвитку музичного мислення та творчого і професійного зростання піаністів, формують їх національний художньо-естетичний світогляд.

В фортепіанній музиці Мирослава Скорика поєднуються масштабність і витонченість музичної мови, що репрезентує українську композиторську школу на рівні європейської та світової музичної культури.

Список використаних джерел:

1. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Кам'янець-Подільський: 2013. – 232 с.
2. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості М. Скорика / Любов Кияновська. // Науковий вісник НМАУ ім.П.І. Чайковського. Мирослав Скорик. Зб. Статей. Вип. 10. – К.: НМАУ, 2000. – С. 15-23.
3. Ніколаєва Л. Інструментальні твори Мирослава Скорика в репертуарі піаніста-концертмейстера. Методичні рекомендації. Київ-2000.

Роман ЗАЛИВАДНИЙ

здобувач освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Тетяна СКРИННІКОВА

викладачка вищої категорії

«КАРПАТСЬКИЙ» КОНЦЕРТ. ОСОБЛИВОСТІ ОРКЕСТРОВКИ

В жовтні поточного року виповнився 51 рік, коли напередодні VI з'їзду композиторів України наш музичний заклад з творчим звітом відвідали відомі українські музиканти, і в тому числі - Мирослав Михайлович Скорик.

Саме тоді, 12 жовтня 1973 року, відбувся великий концерт, де вперше був виконаний «Карпатський» Концерт для великого

симфонічного оркестру під керівництвом автора – Мирослава Скорика.

Тому є привід згадати цей визначний твір. Мова буде про унікальний жанр XX століття, в якому риси *concerto grosso* XVII ст. та інструментального концерту XVIII ст. відроджувались, набуваючи нової якості. Результатом цього синтезу стає концерт для оркестру, в якому кожний виконавець, ансамбль виконавців, окремі групи симфонічного оркестру виступають як солісти. Принцип *concerto grosso* виявляється співставленням не *concertino* і *tutti*, тобто групи солістів та оркестру, а ансамблів з різною кількістю учасників і різними комбінаціями інструментів. В той же час змагання між солістом і оркестром, притаманне інструментальному концерту, також модифікується: численні солісти миттєво змінюють один одного, ніби змагаючись між собою, а не з оркестром, бо вони і є частинною самого оркестру.

Назва концерту «Карпатський» не випадкова. Майбутній композитор зростав на зразках гуцульського фольклору і добре знав його з дитинства. Батько композитора Михайло Скорик, вчений етнограф, історик, володів грою на скрипці, знав та виконував різноманітні карпатські мелодії, пісні і танці. Саме ці дитячі музичні враження визначили долю майбутнього митця. «Карпатський» Концерт Мирослава Скорика демонструє, що опора на фольклор є запорукою розвитку власних музично-стильових принципів. За словами Маріанни Копиці, Мирослав Скорик «сміливо став на самостійну дорогу, обравши загальноєвропейський шлях з національним обличчям». Така єдність є ознакою однієї з магістральних тенденцій XX ст. – неофольклоризму. Саме «Карпатський» Концерт свідчить, що його автор, за словами Сергія Параджанова, «правильно відчуває магію гір». І це відчуття забезпечує, перш за все, саме оркестровка. Отже, для оркестрової палітри «Карпатського» Концерту характерні віртуозність окремих партій і в цілому всього оркестру; темброве різноманіття в контрастному

співставленні solo та tutti; перевага тембрового розвитку над тематичним; користування мідною групою як резервною, зберігаючи її для кульмінацій; різноманітне використання численних ударних інструментів («нащадків каменю») для створення ефекту архаїчності і, головне, орієнтація на національний тип інструментування з імітацією звучання троїстих музик, сопілки, трембіти.

В цілому оркестровка концерту є віддзеркаленням того, що гуцульське музикування взагалі має імпровізаційний характер з різноманітністю та мінливістю. В зв'язку з цим драматургія концерту сповнена контрастів, а розвиток тематизму призводить до неочікуваних результатів: події змінюються швидко, як в калейдоскопі, відносно спокійні епізоди раптово поступаються кульмінаціям.

«Карпатський» Концерт одночастинний, що складається з чотирьох розділів, які сприймаються як віхи одного шляху, складного, непередбаченого, в якому є місце тиші та спокою, драматизму та напруги.

Перший розділ концерту – інтродукція, пов'язана з образами природи. Вікторія Драганчук звернула увагу на неповторне просторове звучання «Карпатського» Концерту, що виникає завдяки численним звуковим ефектам. Подібно тому як природа Карпат багата краєвидами та звуковим різноманіттям, так і оркестр Мирослава Скорика не поступається цим якостям. Провідною групою, саме в цьому розділі, є група дерев'яних духових інструментів, різнобарвний тембр яких асоціюється з пасторальними образами. Чи можна уявити звуковий простір Карпат без пташиного співу, гучних звуків трембіт і тендітно-мрійливих награвань карпатських сопілок?

У виконавському аналізі другий розділ концерту А.В.Кожухар назвав своєрідно симфонічною коломийкою, що підкреслюється інструментуванням, як в троїстих музиках. Головна тема,

рефрен, піддається темброво-динамічному варіюванню. Численні епізоди зберігають енергію руху, підсилюючи очікування наступного рефрену, відновленого оркестровими барвами. Через коломийку композитор досягає рівня «узагальнення» через жанр. Коломийка дійсно є узагальненим образом Галичини, бо вона – символ життя, супутник в радості та горі, втілення нескореного духу українського народу.

Третій розділ концерту мозаїчний, сповнений темброво-інтонаційних контрастів та комплексу сучасних композиторських прийомів, зокрема сонористики. Лейттембрами цього розділу є тембр валторн, струнного смичкового альта, цимбал, а в кульмінаціях свою міць і силу виявляють мідні духові. Але головною дійовою силою всієї частини є напружено-тривожні заклички валторн, імітуючих звуки трембіти. Вони декілька разів притягують до себе увагу саме в найгарячіші моменти розвитку.

Четвертий розділ концерту відновлює стихію танцю і сприймається, як яскравий парад solo окремих інструментів та оркестрових груп. Це знову танець, пружний та енергійний. Дві солюючі скрипки ніби «запрошують» до танцю, а решта інструментів поступово «приймають» запрошення та приєднуються до них. Останні сторінки концерту, де задіяні всі групи оркестру, сповнені драматизму та величезної напруги. Смичкові та дерев'яні духові утворюють неспокійний вируючий фон для проведення мідною групою головної теми першої частини.

І чим більше слухаєш «Карпатський» Концерт, тим сильніше впевненість у тому, що це дійсно могутній твір. Створений більш ніж півстоліття тому, він співзвучний сьогоденню, не залишився в минулому і продовжує своє життя. А це значить, що твір має майбутнє і в будь-які часи буде сучасним.

Особливо незабутнє враження справляє виконання «Карпатського» концерту Молодіжним академічним симфонічним оркестром «INSO-Львів» під управлінням автора. Мирослав Скорик спростував поширену думку про те, що не кожний видатний композитор може стати диригентом і часто виступав як диригент, піаніст із виконанням власних творів. Майже 30 років під опікою маестро був львівський камерний оркестр «Академія», який отримав в спадок стільки оригінальних творів, транскрипцій, обробок, що цього вистачило б на 5-6 півторагодинних концертів. Репертуар для оркестру був одночасно віртуозним та легким, вимагав виконавської майстерності та, перш за все, бажання до нього рости. Плідною була співпраця і з симфонічним оркестром Львівської Національної філармонії, яка тепер носить ім'я видатного музиканта. За життя композитор дав багато концертів саме на сцені Львівської Національної філармонії.

Наостанок хочемо додати важливу інформацію, яка не повина залишитись без уваги. Справа в тому, що «Карпатський» Концерт Мирослава Скорика, на нашу думку, має споріднений твір: «Варіації та fuga на тему Перселла» британського композитора XX ст. Бенджамена Бріттена. «Путівник по оркестру» (друга назва твору) був написаний в 1945 році для документально-освітнього фільму, присвяченого знайомству юних слухачів з інструментами симфонічного оркестру. Але ми можемо з впевненістю і гордістю сказати, що у нас є не менш яскравий і талановитий свій вітчизняний путівник в оркестр, який стане надійним провідником як в сфері інструментознавства, так і в інструментуванні. Взагалі кожний оркестровий твір Мирослава Скорика є путівником в оркестр. Хочеться відзначити, що композитор Богдана Фроляк, лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченко, одна з найкращих учнів Мирослава Скорика, поділилась спогадами про те, що вивчала основи оркестровки за партитурами свого Вчителя – Мирослава Скорика.

Список використаних джерел:

1. Українська музична енциклопедія том 6 Київ ІМФЕ – 2023 (стор.431 – 435)
- 2.Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи.-Л.,1998
- 3.Ракочі В. Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «Карпатський». Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 29, том 5, 2020
- 4.Любов Кияновська Українська музикальна культура (навчальний посібник). Київ ДМЦНЗКМ 2002

Лілія ЗАСЛАВСЬКА

заступниця директора з навчальної роботи,
викладачка Кам'янської школи мистецтв №5

ТЕХНІКИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ТА ТРИВОЖНОСТІ

Мета цієї статті полягає в ознайомленні широкої аудиторії з доступними техніками, що допомагають знизити рівень тривожності або подолати панічний чи тривожний напад.

Хвилювання перед виступом на сцені присутнє майже у кожного музиканта, та є великий відсоток учнів, що не можуть в повній мірі самостійно подолати цей стан. Пропоновані далі техніки допоможуть подолати стан передсценічної тривожності (при свідомому та систематичному їх використанні).

В нашому сьогоденні на фоні воєнних дій та невпевненості у майбутньому майже всі знаходяться у стані фоновой тривожності. Тому вкрай важливо розуміти процеси, що відбуваються з психікою, та вміти хоч трохи приводити її до ладу.

Тривога – це емоція, яка попереджає про можливу небезпеку та спонукає нас до її усунення. Вона є природною та корисною реакцією, коли «вмикається» у відповідній ситуації. Але існують обставини, в яких тривога «вмикається» за відсутності явної загрози – саме це і відбувається при сценічному хвилюванні. *Даний вид тривоги відноситься до **ситуативної тривожності**, яку 90% учнів можуть подолати вольовим зусиллям та опорою на гарно вивчену програму. Але можливі інші випадки, коли учень чудово все вивчив, та не може «винести» матеріал на сцену. Якщо це повторюється багато разів та не покращується з віком, то можна казати про наявність **соціальної тривожності**.*

Основним поштовхом такого відношення до виступів у більшості випадків є такі причини:

- природна сором'язливість;
- негативний досвід виступу;
- психологічна закомплексованість (що більш притаманне підліткам);
- соціальна тривожність або підвищена фоновая тривожність;
- схильність до катастрофізації (коли характерним є спосіб мислення під назвою «катастрофізація»: у будь-якій ситуації людина думає, що, швидше за все, щось точно піде не так і станеться найгірше).

Перше, що можна зробити у класі, - це допомогти учню згладити момент переживання панічного стану. Треба акцентувати його увагу на тому, що нічого поганого ні з ним, ні з оточуючими не відбулось. Саме це усвідомлення у подальшому дозволить зменшити катастрофізацію, і за деякий час гострість сценічного хвилювання суттєво знизиться.

З такими учнями, я пропоную, при підготовці до виступу робити декілька вправ. Саме вони допоможуть знизити страх сцени.

1. Тут і зараз.

Перед виступом змістити фокус уваги з власних переживань на фізичні відчуття тут і зараз: відчутти на дотик щось шорстке,

детально описати найближчий предмет (наприклад, стілець: колір, матеріал, фактуру, зручність тощо).

2. Дихання 4/7/8

- Помістіть язик на піднебіння, прямо за передніми зубами (ви триматимете його тут протягом усієї вправи).

- Вдихніть через ніс протягом 4 секунд.
- Затримайте дихання на 7 секунд.
- Видихайте через рот протягом 8 секунд, дозволяючи видиху видавати природний звук, ніби ви задуваєте свічку.
- Повторюйте допоки не відчуєте спокій.

3. Прогресивна релаксація Джейкобсона (М'язове напруження/розслаблення)

Виконуємо сидячи на стільці:

- Напружуємо ноги на 5 секунд, розслабляємося.
- Напружуємо живіт на 5 секунд (ніби прилип до спини), розслабляємося.
- Пальці стискаємо у кулаки на 5 секунд, розслабляємося.
- Руки згинаємо в ліктях, напружено тримаємо 5 секунд, розслабляємося.
- Піднімаємо плечі ніби у подиві, напружено тримаємо 5 секунд, розслабляємось.
- Після цих вправ відчуваємо у тілі легкість та свободу рухів.

Та занадто сильне сценічне хвилювання також прямо пов'язане з надмірною фоновою тривожністю.

Характерні ознаки:

- Переживання пов'язані з подіями не в одній, а, зазвичай, у кількох сферах життя (наприклад: робота, відносини, здоров'я, безпека тощо);
- Підвищена стомлюваність, труднощі з концентрацією уваги;
- Дратівливість;

- Порухнення сну (складно заснути, поверхневий та неспокійний сон).

Тож пропоную декілька вправ, які можна робити вдома самостійно, та які направлені для саморегуляції свого стану, зниження рівня тривожності та стресу.

Дихання по квадрату 4.

- Обираємо в оточенні будь-який прямокутний предмет;
- Слідкуємо поглядом по верхній стороні предмета, на 4 рахунки робимо вдих;
- Ведемо погляд за правою стороною, на 4 рахунки затримуємо подих;
- Ведемо погляд по низу, на 4 рахунки видих;
- Ведемо за лівою стороною – на 4 рахунки затримка подиху;
- Повторювати, поки не відчуємо заспокоєння.

Техніка «Шукаємо колір»

Тривога та стрес підвищується, коли тривожні думки в голові крутяться “по колу”. Запропоновані техніки вчать керувати своєю увагою та допомагають позбавитися від нав’язливих тривожних думок, таким чином знижують рівень тривоги та стресу.

- Оберіть із навколишнього предмети одного кольору (наприклад, усі зелені).
- Назвіть вголос їх назви.
- Назвіть їх характеристики на для чого вони призначені, тощо.
- Продовжуйте, поки нав’язливі думки не покинуть вас.

Техніка «Час для переживань»

Ситуація, яка захопила нашу країну, продукує дуже багато переживань про майбутнє, які викликають стрес та тривогу. Якщо заповнити свій день цими переживаннями, то у нас не буде часу для спротиву викликам сьогодення. Тому дуже

важливо виділяти обмежену кількість часу для самих переживань та більше діяти для вирішення реальних викликів та проблем.

- Визначте конкретний час у кожному дні, коли ви вільні та можете приділити 15-30 хвилин своїм тривожним переживанням. У цей час ви маєте приділити усю увагу та ресурси винятково переживанням.
- Наприклад: 15 хв, коли їду в транспорті (не за кермом), або вдома на дивані з 21:00 до 21:15

Висновки.

Тривога – це емоція, яка попереджає про можливу небезпеку та спонукає нас до її усунення. Але існують обставини, в яких тривога «вмикається» за відсутності явної загрози – саме це і відбувається при сценічному хвилюванні та при фоновій тривожності.

Постійна робота над собою та декілька технік допоможуть прибрати занадто гостру тривожну реакцію та нормалізувати самопочуття.

Список використаних джерел:

1. Бернс Д. Почувайся добре. Нова терапія настрою/Київ: вид. КСД, 2020. 544 с.
2. Кроссвел В. Маленькі тривожні монстри: дбайливий компаньйон вашого психічного здоров'я під час тривоги та стресу /вид. Р.Бурлаки, 2023. 193 с.
3. Пітерсон Т. 101 спосіб впоратися з тривогами, страхами й панічними атаками / Київ: вид. Наш формат, 2021. 240 с.

Марія ЛЕБЕДИНЕЦЬ

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультант

Роман ТРОФІМЕНКО

старший викладач

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ: ДОСВІД РЕАЛІЗАЦІЇ “РЕТРОСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ”

Творчий проєкт, як форма збереження музичної спадщини на прикладі реалізації «Ретроспективи української естради», є важливим прикладом інтеграції традиційної української музики в сучасний культурний простір. Проєкт, реалізований викладачами та студентами Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика у 2023–2024 роках, спрямований на популяризацію української естрадної музики та народно-інструментального виконавства. Він поєднав виконання ретро-композицій із сучасними підходами до їх інтерпретації, створивши унікальне синергетичне явище, що об'єднало виконавців, слухачів та музичну спільноту.

Метою статті є висвітлення роботи творчого колективу у напрямку популяризації української естрадної музики та народно-інструментального виконавства і дослідити вплив “Ретроспективи української естради” на публіку, освітній та музичний процеси, дослідити деякі синергетичні ефекти, що виникли в результаті реалізації проєкту.

Актуальність цієї теми визначається необхідністю збереження музичної спадщини, яка є основою національної ідентичності, а також потребою популяризації народних

інструментів у сучасному культурному контексті. У світлі історичних умов, коли українська культура тривалий час перебувала під тиском асиміляції та цензури, відродження естрадної музики 60–90-х років набуває особливого значення. Цей період є унікальним явищем у вітчизняній музичній історії, адже естрадна музика того часу, незважаючи на політичні обмеження, поєднувала український фольклор із популярними західними ритмами, такими як джаз, рок та фанк. Водночас народно-інструментальне виконавство, яке сьогодні перебуває у кризі через зниження інтересу до народних інструментів, отримало новий поштовх завдяки інтеграції з естрадним жанром.

Одним із важливих завдань проєкту стала актуалізація народно-інструментального виконавства. Інструменти, такі як домра, балалайка, баян, бандура, гуслі, часто залишаються в тіні через обмежений репертуар та вузький академічний контекст. У «Ретроспективі української естради» народні інструменти були поєднані з ритм-секцією, духовими інструментами, хором та естрадним співом. Для реалізації цього задуму було створено 17 унікальних оркестровок, які включали як ретро-хіти, так і нові композиції. Завдяки творчій роботі учасників проєкту, вдалося показати, що оркестр народних інструментів є гнучким і може гармонійно вписуватися в естрадний жанр.

Проєкт мав значний резонанс завдяки низки концертних повторень на різних майданчиках. Його прем'єра відбулася у квітні 2023 року у концертній залі коледжу, а потім програма була представлена у міському будинку культури Верхньодніпровська, Дніпровській філармонії та Жовтневому палаці в Києві. Кожен концерт супроводжувався схвальними відгуками слухачів, а виступ у Києві завершився стоячими оваціями. Учасники та організатори проєкту відзначали особливу атмосферу єдності між виконавцями та слухачами, що сприяло посиленню емоційного впливу музики.

Важливим аспектом проєкту став синергетичний підхід до виконання. Поєднання хорової та оркестрової фактури, імпровізаційність у ритм-секції та залучення широкого

інструментального складу дозволили створити нові, неповторні музичні інтерпретації. Наприклад, у композиції «Марічка» поєднання хору та оркестру викликало сильний емоційний відгук слухачів, тоді як у «Трьох трембітах» використання хору для створення ритмічного малюнка стало несподіваним художнім рішенням.

Особливістю проекту також стало включення сучасних технік аранжування, які дозволили осучаснити звучання народних інструментів.

Значний внесок у реалізацію проекту зробили солісти, зокрема Рузана Степанян, Катерина Стрельнікова, Олексій Чумак та студенти коледжу. Їхня виконавська майстерність та індивідуальний підхід до інтерпретації стали важливим елементом успіху програми. Крім того, керівники оркестру та хору, Наталія Матяж і Роман Трофіменко, забезпечили злагоджену роботу колективу, що дозволило досягти високого рівня виконання.

Проект «Ретроспектива української естради» продемонстрував важливість збереження музичної спадщини через сучасні форми виконання. Він створив психо-емоційний та психо-акустичний вплив, який досягається завдяки поєднанню знайомих мелодій із новими інтерпретаціями. Такий підхід сприяв відновленню інтересу до музики минулого та підвищенню її цінності у сучасному культурному просторі. Реалізація проекту дала можливість учасникам відчувати себе частиною великої культурної події, що є не лише важливим етапом їхньої професійної підготовки, але й внеском у відродження національної музичної ідентичності.

Результати роботи над проектом підтвердили його значний емоційний вплив на слухачів. Створення оригінальних партитур, запис концертів, а також суспільний резонанс свідчать про ефективність такого підходу до збереження музичної спадщини. Проект став прикладом того, як спільна творчість, підтримка культурної пам'яті та інтеграція

народної музики у сучасний простір здатні зберігати та примножувати національні культурні традиції.

Список використаних джерел:

1. Українські хіти 60-70-х років лунали зі сцени театру в Кам'янському // Погляд. – 2024. – 12 лютого. – Режим доступу: <https://www.poglyad.info/2024/02/12/ukrayinski-hity-60-70-h-rokiv-lunaly-zi-stseny-teatru-v-kamyanskomu/>, вільний. – Дата звернення: 22.11.2024.
2. Кам'янські музиканти з успіхом виступили у Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lcity.dp.ua/154354-kam-ianski-muzykanty-z-uspikhom-vystupyly-u-kyievi-2/> – Дата доступу: 25.11.2024
3. Н.-М. П.Фарина УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: минуле, сучасне, шляхи розвитку Випуск 19, Том 1 2013.
4. Грачова О. О. Українське естрадне виконавство другої половини XX століття (тенденції розвитку) / О. О. Грачова // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2011. - Вип. 25. - С. 17-23. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2011_25_4
- 5.

Єва ЛЯХ

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Катерина СТРЕЛЬНІКОВА

викладачка вищої категорії

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА МУЗИКА В СУЧАСНІЙ ТРАДИЦІЇ

Традиційні основи української народної музики ґрунтуються на багатовікових культурних традиціях, що передавались з покоління в покоління.

Основні риси української народної музики включають:

- Мелодика (діатоничність, орнаментовність, плавність)
- Ритміка
- Ладова система
- Форма
- Вокальні особливості
- Інструментальна традиція
- Тематика пісень

Сучасні інтерпретації української народної музики – це цікаве і багатогранне явище, яке поєднує традиційні мелодії, інструменти та тексти з новітніми музичними стилями, технологіями та баченням митців. Ось кілька ключових напрямів:

1. *Електрофолк та фолктроніка* – поєднання народних пісень з електронною музикою створює нове звучання, яке зберігає автентичність, але робить її актуальною для молодого покоління.

Гурт «ОНУКА» – один із найяскравіших представників цього напрямку. Їх музика поєднує електроніку з народними інструментами, зокрема трембітою та бандурою.

А також гурт «GO-A», який є відомим завдяки участі у Євробаченні – 2021. Їхній стиль – фольк-електроніка.

2. Рок-фольк та Етно-рок

Українські гурти, які часто використовують народні мотиви у рок-аранжуваннях, додаючи їм енергії та сучасного звучання

Гурт «Kozak System» - поєднують фолк, рок та навіть панк-естетика

Гурти «ДримбаДаДзига» та «Тінь Сонця» - використовують козацький епос, традиційні інструменти, але з роковим драйвом

Гурт «ДахаБраха»- авангардний етно-гурт, який використовує автентичні пісні в поєднанні з драматичним виконанням, перформансом і нестандартними ритмами.

3. Поп-музика з фолковими елементами

Сучасні поп-виконавці все частіше використовують фольклор як джерело натхнення.

Аліна Паш – міксує гуцульські мотиви з хіп-хоп та R&B

KRUTЬ – грає на бандурі, поєднуючи її з джазом та інді-поп.

Інтернаціоналізація українського фольклору – це процес поширення та інтеграції елементів української народної культури у світовий культурний простір. Вона проявляється у різних формах і охоплює як популяризацію українських пісень, казок, легенд, танців як за межами України, так і адаптацію

фольклорних образів у міжнародних культурних продуктах – музиці, кіно, літературі, мистецтві.

Ключові аспекти цього процесу:

- Поширення через мистецтво (музика, танець, літературна спадщина, образотворче мистецтво і мода, кіно і медіа)

- Цифрова популяризація (соціальні мережі та платформи, як ТікТок і Youtube)

- Участь у глобальних проектах

- Світові фестивалі, культурні події та співпраці

- Діаспора

Сучасний контекст і соціальна роль народної української музики є багатограними і динамічними, оскільки ця музика переживає як ренесанс, так і трансформацію.

- Збереження національної ідентичності

- Інтеграція в популярну культуру

- Освітня та просвітницька функція

- Інструмент опору та мобілізації

- Туризм та культурна дипломатія

Сучасні виклики української народної музики:

- Глобалізація та втрата автентичності

- Застарілі методи популяризації

- Недостатнє фінансування

- Вимираючі традиції

Перспективи української народної музики:

- Модернізація і фольклорні електроніка

- Освітні програми та фестивалі

- Цифровізація та соціальні мережі

- Патріотичне відродження культури

Отже, хоча українська народна музика має певні виклики, вона має і потужний потенціал. Її збереження та популяризація залежать від спільних зусиль – митців, освітян, держави, і передусім, самих українців. Тільки так ми зможемо не тільки зберегти, а й відродити цю неоціненну частину нашої культурної спадщини.

Список використаних джерел:

- 1. Роман Кирчів, Двадцять століття в українському фольклорі [Текст] : [монографія] / Роман Кирчів ; НАН України, Ін-т народознав. НАН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. - Л. : Ін-т народознав. НАН України, 2010. - 533 с.
- 2. Дмитренко Микола Костьевич, Українська фольклористика: історія, теорія, практика [Текст] / М. К. Дмитренко ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. - К. : Ред. часопису "Народознавство", 2001. - 576 с.
- 3. Юдкін Ігор Миколайович, Формування визначників української культури [Текст] : культурологічні студії / І. М. Юдкін. - К. : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. - 184 с.
- 4. Грушко-Колінько Зінаїда Демяненко Пісні в моєму житті [Текст] / Зінаїда Грушко-Колінько. - Дніпро : Ліра, 2022. - 130 с.
- 5. Дей О.І. Поетика української народної пісні [Текст]: К.: Наукова думка, 1978. – 252 с
- 6. Інтернет ресурс: ДахаБраха | Зберегти життєдайну силу | Інтерв'ю для "Фантастичні українці" <https://youtu.be/1k81Iv9eulw?si=HdhFcnNYCcnocCzz>

- 7. Інтернет ресурс: ONUKA й ДахаБраха про "музичний велосипед" та виступи після вторгнення РФ | ФАБРИЧНА, 12 <https://youtu.be/8C5nb1w-OL8?si=ROMIgOo9NGTzQ1Dx>

Маргарита МАКАБУЛА

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Ганна ХАНАНАЄВА

викладачка-методистка

«ГРИМЕРКА» СТВОРЕННЯ МЮЗИКЛУ СЬОГОДЕННЯ В КФМК ІМ. М. СКОРИКА

Сьогоднішня диктує нам купу реформаційних напрямків в усіх галузях життя, особливо це стосується мистецтва. З'являються новаторства художніх думок, що торкаються упереджень людей, змінюючи їх сьогодні на найкраще завтра. Насамперед початок змін відбувається у виконавській діяльності. Саме на практиці, а не в теорії, помітні якісні зміни.

Всі ми, погодьтесь, є персонажами цього світу. Ми, як персонажі, маємо всі функції внутрішніх та зовнішніх образів своєї уяви. Тому нами, вони сприймаються наче рідні. А вже під час творчого процесу, тобто створення вистави, трансформуються, демонструючи глядачам, іншу грань особистості.

Повертаючись до процесу створення картини, маємо розуміти як нам діяти далі:

- 1) повинен бути динамічний сюжет.
- 2) лейтмотиви пов'язати із сюжетною лінією, при цьому не порушуючи театральні закони.
- 3) владно побудувати музичну дію, перекласти плавню римовані характеристики на музику.

4) І врешті решт, із сюжетного потоку виділити окрему лінію персонажу.

В цьому і є головна робота режисера в кожному мистецькому проєкті.

Здобувачі нашого коледжу можуть брати участь у мюзиклах та спробувати себе в різних амплуа. Разом із режисером можуть змінювати репліки, вигадувати нові сюжетні лінії, коригувати текст.

Відмінність нашого навчального закладу полягає в тому, що під час створення проєкту відбувається поєднання всіх спеціальних компетенцій саме на практиці. Ми тут і співаємо, і декламуємо текст, і рухаємось по сцені, передаємо певний емоційний месидж, взаємодіємо на сцені, а ще іноді танцюємо.

"Наталка Полтавка" Миколи Лисенка - це перша вистава практично-сценічного втілення навичок та вмінь наших студентів. Студенти, які грали в цій постановці тепер займають високі посади, а саме:

- Солоїсткою Дніпровського академічного театру опери та балету є Софія Сорока (Романюха).
- Артисткою-вокалісткою Дніпровського національного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка є Ангеліна Кізь.
- Викладачкою Дніпровської академії музики є Олена Кайстро (Желтобрюхова).

Наступні три мистецьких проєкти це скарб, який є класним ексклюзивом. Вони створювались саме тут, в коледжі, нашими викладачами разом з нами, студентами.

У 2019 році було поставлено пародійну комічну оперу "Як в далеку давнину", композиторка: Валентина Мартинюк, автори лібрето Ганна Хананаєва та Наталія Котенжи;

У 2021 році - Мюзикл "Казка в масках" написаний в тій самій авторській співдружності.

Зараз ми вимушені через країну-терориста жити та воювати. Ми навчилися жити під час війни. Звикли до страшного - до війни. В цей час, коли життя може закінчитися

кожною повітряною тривоگو, ми всі розуміємо його цінність. Завдяки ангелам охоронцям, із плоті й крові, нашим воїнам ЗСУ, ми маємо можливість жити та творити.

Тому кожна посмішка на обличчі людини - є золотом. Аби не зійти з розуму від стресу, нервовій системі потрібна емоційна розрядка. Саме тому сміх, є найдієвішим інструментом для цього. Тому наступний наш проєкт ми замислили та здійснили, і це – динамічна комедія, в якій демонструється важливість життя тут і зараз.

5 березня, 2024 року побачила світ нова наша робота – комедія мюзикл-пастіччо "Шекспіріада сучасності".

Pasticcio – це така музична "мішанина", де можна об'єднати різні стилі та епохи, завдяки цьому створити нову виставу, використовуючи елементи художньої системи, які відсилають нас до раніше почутого. Завдяки цьому жанру, нам вдалось зробити наших персонажів більш рельєфними та наблизити їх до виконавців.

Ідею звернення до жанру мюзиклу-пастіччо нам підказала Валентина Миколаївна Мартинюк – композиторка, Заслужений діяч мистецтв України, професорка Дніпровської академії музики.

Також в нашій виставі є оригінальні твори, написані саме для мюзиклу "Шекспіріада сучасності". Це хорові номери з прологу та епілогу: "Все має бути джаз" і "Добрий вечір, Україна" ; кuartет із прологу "Не варто плутати сліди" та тріо з четвертої картини "Мрію вкрали". Ці музичні номери написав Ярослав Зайцев, викладач коледжу, піаніст, композитор.

Дія вистави відбувається в двох паралельних вимірах – в сповненому подій сьогодні та в майбутньому без війни, про яке ми всі мріємо. Головні персонажі вистави – Єва та Ярослав – журналісти, які працюють на телеканалі. Вони разом пишуть сценарій комедійного музичного серіалу "Шекспіріада сучасності", в якому створюють образ майбутнього. А ось чи вийшло у них створити цікавий та сучасний сценарій, ви можете дізнатися перейшовши на сайт нашого коледжу за посиланням

(https://youtu.be/Fd6Jg-eDY_Q) або написати в пошуку "Шекспіріада сучасності" мюзикл КФМК ім. М. Скорика.

Наш новий мистецький проєкт поєднав в собі художні ідеї різних музичних стилів та жанрів. Та головне - він розкрив творчий потенціал здобувачів у реалізації сценічних образів, утворенні характеристик персонажів.

Різноманіття мюзиклу засноване на вокальній складовій яка є головною для глядача. Знайомить його із сюжетом, драматичними подіями, та рефлексією лейтмотивів. Завдяки цим якостям виникає віддзеркалена картина світу.

Саме емоційна конкретика і, як наслідок, зрозумілість та доступність сприяє популярності вокальної частини в музично-сценічному жанровому прояві.

Об'єднання всіх компетенцій допомагають у реалізації проєкту та перетворює функції кожної дисципліни, а саме : Сольний спів, Акторська майстерність, Сценічна підготовка, Культура мови, Клас ансамблю, Хоровий клас у виконавсько-педагогічний досвід.

Виняткова захопленість студентів, організована плідною працею разом із викладачами перетворює роботу над проєктом на яскравий спогад впродовж усього життя.

Ми маємо намір створити наступний мистецький проєкт і вже працюємо над цим.

Список використаних джерел

1. Козак Б.М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Харків: Літопис, 2012. 656 с.
2. Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: навч. посіб. К.: Центр учбової літератури, 2007. 584 с.
3. Мартинюк В.М., Хананаєва Г.В., Котенжи Н.С. Як в далеку давнину. Пародійна комічна опера в двох діях (клавір): навч. посіб. – Дніпро : ЛІРА, 2018. – 148 с.

4. Мартинюк В.М. Казка в масках (передбачення мадам Мім) [мюзикл]: навч. посібник для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» /Літературна ідея та лібрето Г. Хананаєваї та Н. Котенжи. Дніпро: ЛПРА, 2021. 96 с.

Антоніна НАСС
керівниця дитячого хору «Топіка»
мистецької школи
сmt Царичанка

**СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ДЖАЗОВИМИ ТВОРАМИ З
ДИТЯЧИМ ХОРОМ НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-
ХОРОВОГО ЦИКЛУ ЮЛІЇ НІБЕЛЬ «ТАК
ПОЧИНАЮТЬСЯ ДИВА»**

*Музика поєднує моральну, емоційну та естетичну сфери
людини. Музика – це мова почуттів.*

*Василь
Сухомлинський [1].*

Вдало підібраний репертуар для дитячого хорового колективу – запорука успішного навчання, ефективного розвитку та зацікавленості учнів у творчому процесі. Різноманітність музичного стилю в репертуарі виконавців дає поштовх для вдосконалення великої кількості професійних навичок. Джазова музика слугує яскравою палітрою, яка здатна захопити молодого музиканта своїм особливим ритмом, гармонією та настроєм. Саме такою є музика сучасної композиторки Юлії Нібель, яка створила вокально-хоровий цикл для дитячого хору «Так починаються дива».

Метою цієї статті є висвітлення роботи з дитячим хоровим колективом та популяризація циклу «Так починаються дива» Ю. Нібель.

Роботу над твором слід поділити умовно на три послідовні етапи:

1. Ознайомлення з твором.
2. Розучування матеріалу.
3. Впівання або відточення.

Перший етап полягає в розкритті художнього змісту твору. У нас це знайома і зрозуміла дітям тематика – пори року. Цикл складається з чотирьох частин:

1. «Крокує літо світом» (вірші Н. Карпенко);
2. «А завтра нас усіх чекає осінь...» (вірші В. Чорній);
3. «Гра у сніжки» (вірші П. Воронька);
4. «Так починається весна» (вірші А. Костецького).

Слід зачитати поетичний текст твору та запропонувати учням уявити красу і атмосферу кожної пори року. Бажаним також є показ хормейстером музичного матеріалу «з аркуша» в темпі та динаміці з оригінальним супроводом (фортепіано).

Другий етап варто розпочати з роз'яснення інтонаційно-ритмічних особливостей джазових елементів стилю, таких як: синкопи, тріолі, хроматичні рухи з акцентуйованими звуками.

Особливої уваги та відпрацювання потребує фрагмент твору (четверта частина циклу), що виконується хором а'capella.

Також окремо необхідно зупинитись на сольному епізоді циклу (третья частина, с. 23). Слід визначити солістів, відточуючи мелодичну лінію та виразну артикуляцію.

У другій частині твору зустрічається прийом *glissando*, що є характерним для джазового стилю. Виконавцям пропонується співати на легкому звуці, імітуючи «ковзання».

В процесі розучування велику роль відіграє фортепіанна підтримка, так як саме в акомпанементі містяться ритмічні, гармонічні та зображальні елементи твору. Фортепіанна партія

тут слугує не фоновим доповненням, а є повноправним учасником «музичного діалогу».

Завершальний етап вивчення твору спрямований на його художнє вдосконалення. Окремим моментом роботи є поєднання різних частин, визначення кульмінації з урахуванням образно-художнього розвитку.

Також цікавою складовою цього етапу є відпрацювання рухів. Джазовий стиль твору наче пропонує довершити спів танцювальними елементами в деяких епізодах циклу. Варто включати їх саме на останньому, третьому етапі, коли рухи вже не заважають виконавцям та не відволікають їх від співу. Слід нагадати, що обрані рухи повинні бути простими, з урахуванням джазових традицій (синкоповані акценти, перехресні рухи, клацання пальців на слабку долю такту, тощо).

У процесі роботи з дитячим хором велику увагу потрібно приділяти правильному підбору репертуару. Вибрані твори повинні подобатись виконавцям та бути посильними для співу. Зацікавленість у виконанні твору сприяє більш емоційному творчому ставленню до вокального мистецтва та розвитку внутрішньої чуттєвості [2].

Список використаних джерел:

1. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. – М., 1987. – С. 410.
2. Мельничук А. С. Формування музично-естетичного світогляду учнів підліткового віку засобами вокального мистецтва. *Мистецтво та освіта в контексті європейського виміру*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції за участю здобувачів вищої освіти та молодих учених. 09 листопада 2023 року: збірник наукових праць. Вінниця: ВДПУ, 2023. С. 72-78.

Юлія НІБЕЛЬ

викладачка вищої категорії

КФМК ім. М. Скорика

**ДЖАЗ, ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ
МАЙБУТНЬОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВЦЯ НА
ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО
ЦИКЛУ ДЛЯ ДИТЯЧОГО ХОРУ
«ТАК ПОЧИНАЮТЬСЯ ДИВА...»**

Джаз – напрямок музичного мистецтва, який відіграє велику роль у сучасному освітньому просторі, адже це музичний напрям, який постійно еволюціонує, а отже, не втрачає своєї актуальності та привертає до себе увагу музикантів наймолодшої генерації. Насамперед тим, що в ньому синтезується традиційне та нове.

Основна концепція музичної освіти в дитячих музичних школах спирається на вивчення й опанування світової академічної музики і майже виключає джазовий напрям у процесі навчання музикантів-початківців. Можна зазначити, що освітньо-музична система зосереджується на тому, що в музичних школах учні не мають попередніх музичних знань та власного музичного досвіду. У зв'язку з цим, перед мистецьким навчальним закладом стоїть завдання не лише якісного перетворення музичних інтересів музикантів-початківців, але і знайомства їх з усім різноманіттям жанрів і репертуарних напрямів джазового мистецтва в цілому.

Сприйняття джазової музики дітьми залежить від кількох факторів, зокрема від віку, музичного досвіду та контексту, у якому діти слухають джаз. Діти можуть реагувати на джазову музику емоційно, моторно (рухами) та через ігрові форми навчання, тощо. Ось деякі аспекти, які впливають на сприйняття джазу дітьми:

1. **Ритм і темп:** джаз має динамічні ритми, синкопи та імпровізаційні структури, які можуть бути привабливими для дітей. Вони часто реагують на ритмічні малюнки, і це може стимулювати їхню рухову активність, допомагати відчувати ритм і розвивати координацію.

2. **Імпровізація:** джазова музика містить елементи імпровізації, що спонукає дітей до творчого вираження. Заохочення дітей придумувати свої мелодії на базі простих гармонічних структур.

3. **Ігрові форми навчання:** введення дітей у світ джазу через ігрові форми (наприклад, гра на маракасах чи імітація джазових ритмів) допомагає зробити сприйняття більш захопливим. Це створює позитивну асоціацію з музикою та сприяє розвитку музичного слуху.

4. **Емоційний відгук:** джазова музика містить різноманітні емоційні відтінки, які можуть викликати різні емоційні реакції у дітей. Діти можуть реагувати на джазову музику сміхом, рухами чи зосередженістю, залежно від емоційної насиченості мелодії.

5. **Роль дорослих:** важливу роль відіграє підтримка з боку дорослих. Якщо батьки, педагоги або вихователі знайомлять дітей з джазом, це сприяє більш глибокому розумінню та прийняттю цієї музики. Вони можуть допомогти дітям зрозуміти основи джазу та продемонструвати радість і цікавість до цієї музики, познайомити з творами світових джазових виконавців.

Загалом, джазова музика розвиває слух, ритмічність та емоційне сприйняття у дітей. Дослідження свідчать, що раннє знайомство з різними стилями музики, включно з джазом, позитивно впливає на розвиток когнітивних і соціальних навичок дітей.

Подивиться аналіз деяких жанрів джазової музики на прикладі вокально-хорового циклу для дитячого хору «Так починаються дива...».

"Крокує літо світом" – чарльстон. Як стиль танцю та музичний жанр, не є типовим для хорової музики, але він міг впливати на деякі вокальні аранжування чи твори для хору.

Чарльстон виник у 20-х роках минулого століття як енергійний і ритмічний танець у стилі джаз, що включав синкоповані ритми, які стали популярними в цей період. Його особливості іноді включають у популярні хорові твори чи обробки джазових стандартів.

У хорових обробках, натхнених чарльстоном, можна зустріти синкоповані ритми, чергування акцентів поза основним тактом, ритмічні акценти у супроводі, які імітують “перкусійний” характер чарльстону.

Деякі сучасні хорові ансамблі іноді виконують джазові аранжування, натхненні чарльстоном, щоб надати своїм концертам особливого ретро-колериту.

"Завтра нас усіх чекає осінь" – slow свінг. Це особлива манера виконання, яка виникла в джазовій традиції та передбачає специфічний «гойдаючий» ритм і акцентуацію.

У хоровій музиці свінг зазвичай виражається у формах свінгового ритму. Акценти зміщуються, восьмі ноти виконуються не рівномірно, а з певним «тяготінням» на першу з них.

В музиці може бути присутнє легке імпровізаційне виконання, коли хористи акцентують певні ноти або варіюють гучність.

Хористи використовують інтонаційну свободу, у вигляді додавання додаткових акцентів або легато, що надає музиці глибшого емоційного забарвлення.

Такий стиль виконання часто зустрічається в джазових хорових композиціях, аранжуваннях популярних пісень у джазовій манері, а також у творах сучасних композиторів, які поєднують джаз з традиційною хоровою музикою.

"Гра у сніжки" – румба. В хоровій музиці часто є адаптацією афро-кубинського танцювального жанру, відомого своїм характерним ритмом та емоційною насиченістю. Румба виникла в кінці XIX століття на Кубі та увібрала в себе африканські й іспанські музичні традиції. В основі цього жанру лежить ритм, який акцентує синкоповані, зсувні акценти,

зазвичай у розмірі 4/4 або 6/8, з виразною перкусією та вільним, танцювальним рухом.

В хоровій музиці румба відрізняється такими особливостями, як ритмічність та динамічність: Партії хору часто відтворюють яскравий ритм румби, який вимагає точного володіння ритмом і синкопами.

Виконання румби часто потребує емоційного забарвлення, що додає композиції пристрасності й драматичності.

Незважаючи на те, що основний акцент робиться на ритмі, мелодії в хорових румбах можуть бути співучими та легко запам'ятовуватися, часто базуючись на повторюваних мелодійних мотивах.

Сучасні композитори іноді включають румбу в хорові твори для додання ритмічного колориту латиноамериканської музики.

"Так починається весна" – регтайм. З'явився в афроамериканській музиці в кінці 19 століття. Попри те, що регтайм зазвичай асоціюється з інструментальною музикою, він також інколи інтегрується в хорову музику. У хорових творах елементи регтайму можуть додавати яскравий, ритмічний шарм і створювати особливий настрій.

Основні характеристики регтайму, такі як чітка ритмічна пульсація, синкопація. У сучасних хорових творах елементи регтайму додають музиці легкість і ритмічну витонченість, підкреслюючи живу, часто грайливу атмосферу цього жанру.

Список використаних джерел:

1. Полянський Т. Традиційний джаз / Т. Полянський. — К. : Муз. Україна, 2015. — 336 с.
2. Замороко Н. Джаз і фортепіанна музика першої половини XX століття / Н. Замороко, В. Симоненко. — К. : Муз. Україна, 1989. — 160 с.

Кіра ПІДБЕРЕЗНА
здобувачка освіти
КФМК ім. М. Скорика
консультант
Роман ТРОФІМЕНКО
старший викладач

КЛАСИЧНА ГІТАРА МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА РЕАЛЬНІСТЮ: СТАТУС ІНСТРУМЕНТУ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Від музичної школи до вищої академічної освіти зберігається традиція прилаштування класичної гітари до циклових комісій та кафедр народних інструментів, що справляє негативний вплив на формування та розвиток національної гітарної школи і не відповідає її реальним потребам.

Актуальність теми, яку ми досліджували, полягає у необхідності сприяння розвитку інструмента в Україні та наближення української гітарної школи до світової традиції. Метою нашої статті є бажання проаналізувати статус класичної гітари в системі музичної освіти України, дослідити причини її віднесення до категорії народних інструментів, та обґрунтувати необхідність перегляду цього підходу з урахуванням сучасних освітніх і музичних реалій.

У дослідженні надано визначення поняттю “академічна музика” та визначені фактори академізації музичних інструментів; формування виконавських шкіл; наслідування традицій; утворення композиторських шкіл; поява методичних видань; науковий інтерес до інструменту. Наведено фактори ідентифікації музичних інструментів як народних, на підставі аналізу походження, історичного екскурсу та порівнянню, досліджено шляхи академізації народних інструментів та класичної гітари.

Ми можемо казати, що виконавські школи навчання грі на народних інструментів формуються не раніше 20-х років XX століття, відколи відкриваються перші класи народних інструментів при консерваторіях. Відтак саме з цього часу починається формування виконавських традицій та їх наслідування подальшими поколіннями.

Композитори пишуть музику для народних інструментів починаючи з кінця XIX - початку XX століття. при цьому домровий репертуар виникає лише в XX столітті, здебільшого належить російським та українським композиторам. Іншу частину становлять переклади з інших інструментів. Натомість твори для класичної гітари мають широку географію, давно увійшли в академічний простір інших країнах.

У дослідженні розглянуто досвід організації навчання класичних гітаристів в деяких інших країнах. Наприклад, У Музичному університеті імені Ф. Шопена (Варшава) та в академії Кракова на музичному відділенні існує окрема катедра гітари; Слід зауважити, що гітара інтерпретується у польських навчальних закладах із позиції її давнього й сучасного європейського поширення, а не зумовлюється етнічно-фольклорним походженням інструмента.

Віднесення гітари до народних інструментів відчутно обмежує розвиток національної гітарної школи, адже виконавців часто вчать не фахові гітаристи, які у свою чергу часто вчилися у домристів та акордеоністів.

Сучасні українські композитори, що пишуть для гітари часто також обмежуються написанням обробок та аранжувань народних пісень наслідуючи традицію створення академічного репертуару для народних інструментів. Гітаристи вивчають історію народно-інструментального виконавства, методику викладання на народних інструментах та інші дисципліни, що стосуються саме народно-інструментальної традиції абсолютно повністю уникаючи вивчення історії класичної гітари, її літератури, аплікатурного мислення, тощо.

Історичний аналіз дозволяє нам вважати, що класична гітара має займати положення відокремлене від народних інструментів і тут не йдеться про формальне виведення гітари зі складу кафедр та циклових комісій народних інструментів, а скоріше про введення в освітньо-професійні програми вибіркових дисциплін для гітаристів, комплексного вивчення класичної гітари з точки зору історії, сучасного стану інструменту, оригінального репертуару та методики викладання.

Система мистецької освіти в Україні потребує змін і гітара має вивчатися у музичних коледжах та вищих навчальних закладах як самостійний музичний інструмент з багатою історією, оригінальним репертуаром, специфічною методикою викладання за прикладом європейських країн. Саме такі зміни дадуть поштовх до розвитку потужної національної виконавської школи та популяризації класичної гітари серед публіки.

Список використаних джерел:

1. Українська електронна енциклопедистика в соціогуманітарному вимірі: монографія. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. 196 с.
2. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 205 с.
3. Summerfield M. J. The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800. Fifth edition. UK: Ashley Mark Publishing Company, 2002. 376 p.

Олена ПОВСТЯНКО

викладачка

КФМК ім. М. Скорика

РИСИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «ПОРИ РОКУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Хорова творчість Мирослава Скорика складає вагому частину його композиторського доробку. Музична мова композитора у хоровій музиці, як і у симфонічній, ансамблевій, сольній, позначена помітною індивідуальною своєрідністю і з жанрових, і зі стильових засад. У творчості М. Скорика присутні риси різних стильових напрямків, так як композитор експериментував із пізньоромантичними, джазовими та неофольклористичними стилями. Ми розглянемо неофольклористичну сторону стилю композитора на прикладі хорового циклу «Пори року».

У загальному, під поняттям «неофольклоризм» розуміють напрям творчості композиторів ХХ-ХХІ століть. Іноді під час вживання цього терміну, розуміється лише загальне значення «музики періоду модернізму, яка дотична до фольклорної тематики». Але ми розглядатимемо неофольклоризм як категорію музичного мислення – саме в такому ключі її бачить дослідниця цього явища О. Дерев'янченко. У своїй дисертації вона виділяє кілька «іпостасей» та «ликів» розуміння цього явища, а неофольклоризм постійно протиставляється фольклоризму – причому, не стільки в рамках епохи, але в рамках музичного мислення. Так, неофольклоризм, у її визначенні, «це тип музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості «натургенетичного» типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню», натомість, фольклоризм лише використовує фольклор «у контексті «артифікаційного» типу

інтонації-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції [4].

Серед рис неофольклоризму більшість пов'язані, по-перше, з оновленням системи «композитор-фольклор» та відходу від домодерністичного мислення в рамках певної традиції. У зв'язку з цим стало доцільним застосування нових засобів виразності, які до того не використовувалися. Ці нові засоби застосовувалися в області ритміки (метри не обов'язково мали бути стабільними, з'являлося акцентне варіювання), ладової та гармонічної сфери (застосування нетемперованого строю, розроблення поліладових, політональних сполучень, використання «акордових паралелізмів» та паралелізму дисонуючих інтервалів), фактури (багатошаровість та пластовість, застосування підголосковості, незвичних тембрових ефектів) [4].

Всі ці засоби виразності так чи інакше застосовуються у творчості М.Скорика. Цикл «Пори року», втім, завдяки своїй лаконічності, використовує лише деякі з цих засобів; але їх взаємодія та довершеність вказують на сформоване неофольклористичне мислення – як занурення у природу фольклору, а не лише його моделювання у класичній традиції. Першу цікаву особливість саме такого типу мислення ми вбачаємо у факті того, що кожен з хорів – «Літо», «Осінь», «Зима», «Весна», використовує в якості тексту лише відповідне слово – назву цієї пори року. Складно віднайти певну модель, яка б пояснювала взаємодію слова та тексту у такому випадку, але й не можна сказати про те, що ці твори є вокалізом. Певно, розкриття тексту тут працює у вигляді різноманітного розкриття образу, закодованого в одному слові. Тут працює і фонетична складова слова, і семіотична.

У хорі «Літо» ми з самого початку спостерігаємо рух тризвуками; чоловічий та жіночий склад створюють два пласти, які рухаються окремо один від одного. Логіка руху цих голосів одразу наводить на думку про модальну будову ладогармоніки твору, де керуючою є не система устою-неустою, а система

фонізму та звукоряду. Ці побудови, звісно ж, можна назвати «тердцецимакордами» [1, с.143], але на нашу думку частина суцільно складається з двох окремих пластів, які не мисляться як акорд. Умовно «Весну» можна поділити на три частини (тт. 1-5, 6-11, 12-16). Три останні такти першої та третьої побудов є ідентичними – цей рефрен може бути прообразом приспіву.

Частина «Осінь» являє собою лаконічну музичну думку, яка складається з поліфонічного викладу низхідного мотиву на секунду з двох звуків. Такі лаконічні мотивні побудови були характерні для архаїчних дохристиянських пісень (як приклад, оригінальний «Щедрик»). Фактично, весь твір – це є низхідний рух від звука «до» першої октави до «соль» малої октави. Риторична фігура сходження вниз символізує звичні для осені образи заспокоєння, завмирання. В цій частині ладогармонічна структура не є складною – за бажання, звукоряд твору можна визначити як «G-dur» (де «dis» можна трактувати як «мі-бемоль», щоб вийшов гармонічний вид мажору).

Для частини «Зима» також характерним є пластовий рух, але вже не акордами, а терціями. У цій частині є дві характерні мотивні побудови: перша із двох слів та інтервалів «секунда вниз, терція вниз, терція вверх», а друга – із одного слова, що складається зі скачку на терцію вверх та хроматичного ходу. Цей образ може бути проінтерпретований як звукозображення вітру під час хуртовини. Вони є інтонаційною основою частини.

Фінал «Весни» також залучає прийоми паралелізму пластів. За формою ця частина контрастує, повільні урочисті акорди – та інтенсифіковані речитативні, навіть «говіркові» фрагменти. Акорд, який «збирається» протягом 13-17 тактів, добре характеризує неофольклористичну природу мислення Скорика. Окремо у групі чоловічих голосів присутня мажорна терція «с-е», а у жіночих голосів – мінорний тризвук *gis*. *Glissando* в кінці як незвичний для академічної музики прийом стверджує неофольклорне ставлення композитора до фольклорних джерел – не просто спостерігача, а учасника фольклорного мислення.

Хоровий цикл «Пори року» Мирослава Скорика демонструє риси неофольклоризму, які визначають його індивідуальний стиль. Композитор глибоко занурюється у сутність фольклорного мислення, трансформуючи його в академічній традиції. Використання одного слова як тексту кожної частини підкреслює семантичну багатозначність і архетипічність образів.

Через варіювання ритмічних, ладових і фактурних засобів Скорик створює музику, що поєднує народні традиції з інноваційною композиторською мовою. Цикл «Пори року» є зразком сучасного неофольклоризму і втіленням унікального підходу до розвитку української музичної традиції.

Список використаної літератури:

1. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. Режим доступу: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>.
2. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella як системний музично-виконавський феномен. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019. Режим доступу:

http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_Batovskoi_O_M..pdf .

3. Герасименко Л. Три псалми М. Скорика : до проблеми взаємодії тексту і музики. Музична наука на початку третього тисячоліття. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017. Вип. 4. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/gerasimenko.pdf .
4. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
6. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/2018-3-n29-10.pdf>

Наталія РУДКОВСЬКА

старша викладачка
КФМК ім. М. Скорика

ДОСВІД ПОБУДОВИ ІНТЕГРАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО КУРСУ «ВЕКТОРИ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»

Актуальним питанням для нашого випускника є перехід зі статусу здобувача мистецької освіти в статус, безпосередньо, працівника мистецьких закладів. В Освітньо-професійній програмі коледжу визначена обов'язкова компетенція, формування якої сприяє подоланню цієї проблеми.

Інтегральна компетентність (далі ІК) - здатність вирішувати типові спеціалізовані задачі та практичні проблеми у сфері музичного мистецтва або у процесі навчання, що вимагає застосування системи інтегрованих художньо-естетичних знань з теорії, історії музики, історії мистецтва, музичного виконавства та педагогіки, та може характеризуватися певною невизначеністю умов; нести відповідальність за результати своєї діяльності; здійснювати контроль інших осіб у зазначених ситуаціях.

Звернемо увагу на нюанс, зазначений «ІК»: так звану «невизначеність умов», в якій повинен орієнтуватися і вміти її приборкувати наш майбутній випускник-працівник.

Невизначеність – невід’ємна ознака складних, відкритих і динамічних систем, що існують у часі. Термін «невизначеність» використовується в таких різних галузях знання, як філософія, фізика, статистика, економічна теорія, фінанси, страхування, психологія, соціологія, інформатика та ін. У цілому під невизначеністю розуміють обмеженість знання, тобто нестачу або повну відсутність інформації, що є необхідною для опису існуючого або майбутнього стану деякого процесу або системи.» [2]

І саме ці питання може допомогти вирішувати інтегральна дисципліна «Вектори музичної діяльності».

Метою створення курсу «Вектори музичної діяльності» є спроба виявлення взаємозв’язку споріднених гуманітарних наук навколо музичного мистецтва, взаємозв’язку між музичними професіями та опанування різних векторів їх застосування.

Як формується інтегральна компетентність вивчала низка українських науковців. Предметами аналізу стали варіативно - творчий характер процесу мистецької освіти (І. Хмелевська) [5], поєднання педагогічної і психологічної компетентності в професії «вчитель» (М. Марусинець) [1].

Українські фахівці, які досліджують шлях формування «ІК», підкреслюють

- *поліфункціональність* фахової діяльності викладача в мистецько-освітньому процесі» (І.Хмелевська[5]);

- *багатоаспектність* професії, (О. Реброва [3]);
- *інтегральне застосування компетентностей у процесі педагогічної інтерпретації мистецького твору* (І. Хмелевська[5]).

Стеблюк С. та Хома Т. розподіляють «ІК» на компоненти: *мотиваційний, когнітивний, діяльнісний та комунікативний*. Зупинимось конкретніше на Когнітивному компоненті, тому що пізнавальна діяльність є основою в освітньому закладі. Як вказують автори статті, він «ґрунтується на інтелектуальній сфері діяльності, володінні сукупністю теоретичного і практичного матеріалу, необхідних для майбутнього фаху. Однак йдеться не тільки про одержання знань, а й про вміння інтегрувати їх. Інтеграція як педагогічне явище дає можливість сформувати цілісне уявлення про предмет вивчення і, як результат, розвиває здатність до вирішення нестандартних ситуацій. [4].

Концепцією дисципліни «ВМД» є метафора «Сад стежок, які розходяться». І саме процес її створення напочатку нагадує «протоптування» різних напрямків в музичній професії і зупинки на «галявинах», що стали темами курсу. Всі теми об'єднані ідеєю пошуку *спільного* в мистецькій діяльності, і *особливого* в кожному напрямку, які ми називаємо «векторами». В нашому курсі ці стежки перетинаються. І чим більше зав'язків між ними буде встановлено, тим мобільнішими будуть у «невизначених ситуаціях» наші випускники. Як метафора, кожна стежка може представляти, також індивідуальний вибір та самовизначення випускника.

Векторний характер притаманний як педагогічній, дослідницькій, так і виконавській діяльності. Описуючи приватний випадок роботи з акторами, звісний шведський режисер Інґмар Бергман писав у своїй книзі: «Коли ви читаєте свою роль, ніколи не ставте крапку! Крапка закриває щось у людині».

Теми курсу можна розподілити на групи, що відповідають різним галузям, які задіяні в нашій професійній діяльності: психологія, історія, виконавство, педагогіка, культурні середовища.

В процесі взаємодії зі здобувачами ми слідкуємо за відношенням суспільства до музичної освіти та виконавства в різні епохи (історичний вектор), спостерігаємо, як музичне мистецтво сприяє формуванню особистості (філософський вектор), аналізуємо свої риси і якості, які допомагають, або заважають нашому професійному успіху (психологічний вектор), спілкуємося з нашими колегами за кордоном і порівнюємо, чим відрізняється наша музична освіта від європейської (географічно-культурний вектор). Порівнюючи минуле і сьогодення, ми спостерігаємо синхронні і асинхронні рухи між освітою і ринком праці... (це соціальний вектор). Продуктивними є зустрічі з митцями нашого міста, які демонструють свої таланти та допомагають сформувати світогляд здобувачів освіти. Поєднання кількох напрямків дозволяє зрозуміти, побачити кожну окрему ланку, як необхідну в логічному ланцюгу.

На уроках приділяється достатньо часу для обговорення психологічних засад для успішного опанування виконавською, педагогічною та будь-якою іншою мистецькою діяльністю. Це і є ті «soft skills» (комунікаційна адаптація), які потрібно поєднати з «hard skills» (професійні навички) для успіху професійної діяльності. Опитування, які обов'язкові на початку і наприкінці курсу, показують, що студенти самі відчувають, що їм не вистачає деяких «пазлів», щоб скласти повну картину своєї професії. Вони самостійно визначають, чим доповнити свою освіту (диригування, хореографія), знаходячи напрямки, що добудовують ціле. Таким чином, «soft skills» формуються тільки в інтегральному просторі, коли професійні навички поєднуються з соціальною адаптованістю та особистісними якостями.

Курс «Вектори музичної діяльності» формувався близько 4-х років. Він живе за своїми законами, кожний рік потерпаючи зміни від «невизначеності обставин»: кому, для чого, як... Це теж ознаки інтегральності: ціле, але умовно-ціле, не закінчене. Його метою є поєднання, по-перше, різних напрямків діяльності музиканта, погляд на ці напрямки з різних проєкцій: історичної, філософської, психологічної, соціальної. Основну територію, все

ж таки, займає музична педагогіка. Ми спираємося на досвід знаних українських педагогів-дослідників, які зробили внесок в мистецьку освіту взагалі, та на реформи, які відбуваються у сфері мистецької освіти. Сподіваємось, що спроба поєднати різновиди музичної і взагалі мистецької діяльності універсальними законами, пов'язати їх між собою за спільними рисами, може більш зацікавити, надати потужної мотивації здобувачам освіти.

Список використаних джерел:

1. Марусинець М. Формування інтегральної психолого-педагогічної компетентності викладача закладу вищої освіти. Освітній простір України. 2018. № 14. С. 81–88.
2. Момотюк Л.Є. Суть поняття невизначеності і ризику / [Л. Є. Момотюк] // Економіка і бізнес : підручник / за ред. Л. Г. Мельника, О. І. Карінцевої. - Суми: Університетська книга, 2021. - 11.1. - С. 250-251.
<https://ekmair.ukma.edu.ua/items/33926bd1-5bca-4d8b-b192-7e38ef5fdb85>
3. Реброва О. Є. Формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів музики та хореографії в контексті поліпарадигмальної методології.
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/15990/1/Rebrova.pdf>
4. Стеблюк С.В., Хома Т.В., Інтегральна компетентність як складник Професійної компетентності в педагогічній освіті. Журнал Інноваційна педагогіка. Випуск 31. Т. 1. 2021, Розділ Теорія і методика професійної освіти.стор.177-180.
5. Хмелевська І.О. Структура інтегральної компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: науковий журнал ; МОН України, Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С.

Макаренка; редкол.: А.А. Сбруєва та ін. Суми: СумДПУ
ім. А. С. Макаренка, 2019. № 7 (91). С. 304–316.

http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/31/part_1/40

Поліна САВЕЛЬЄВА

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Ганна ХАНАНАЄВА

викладачка-методистка

АВТОРСЬКИЙ ЗАДУМ І ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: МИСТЕЦТВО ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ІДЕЇ

Мистецтво – це процес, де взаємодіють дві ключові складові: авторський задум та виконавська інтерпретація. Автор створює певний твір, вкладаючи у нього свої думки, ідеї та емоції. Проте остаточний вигляд твору часто залежить від того, як його сприйме та інтерпретує виконавець. Цей процес є складним і багатошаровим, оскільки виконавець не просто відтворює задум автора, але також додає до нього своє бачення, досвід і емоційне переживання.

Що таке авторський задум? Авторський задум – це вихідна точка будь-якого твору мистецтва, незалежно від його жанру чи форми. Це ідея, яка лежить в основі твору і визначає його зміст, структуру, стилістику та естетичне спрямування. Автор формує свій задум, орієнтуючись на власне світобачення, життєвий досвід, культурний контекст і конкретні ідеї, які він хоче передати аудиторії.

У музиці, наприклад, композитор закладає свою концепцію через засоби музичної виразності: мелодії, гармонії,

ритми та інші музичні елементи, які разом формують атмосферу і сенс твору.

У театральній п'єсі автор прописує діалоги, характери персонажів і загальний сюжет, через які він прагне донести певне послання.

Авторський задум можна розглядати як керівництво, якого дотримуються виконавці, але це також лише один з етапів творчого процесу.

Виконавська інтерпретація як співтворчість з автором.

Виконавська інтерпретація – це не просто механічне відтворення авторського задуму, а процес співтворчості, де виконавець пропускає твір через призму власного досвіду, емоцій і розуміння. Виконавець, будь то музикант, актор, художник або режисер, втілює задум автора, проте додає до нього своє бачення, свій унікальний погляд.

Виконавська інтерпретація може різнитися в залежності від часу, культурного контексту та особистості виконавця. Одне й те саме музичне або театральне творіння може бути зігране по-різному, залежно від того, яке емоційне забарвлення хоче додати виконавець, як він сприймає ідеї автора та який меседж прагне донести до аудиторії.

Наприклад, у виконанні музичних творів інтерпретація може полягати в зміні темпу, динаміки або акцентів у певних фразах, в тембральній фарбі вокаліста, в емоційному переосмисленні змісту твору. У театральній постановці актори можуть по-іншому передати характер героїв, націлити їх власними рисами, додаючи нові нюанси до загальної картини.

Баланс між авторським задумом і виконавською свободою.

Одне з ключових питань у співтворчості автора і виконавця – це пошук балансу між авторським задумом та виконавською свободою. Деякі виконавці прагнуть якомога точніше дотримуватися інструкцій автора, прагнучи передати його задум без змін. Інші ж вважають, що мистецтво вимагає більшої свободи для інтерпретації, оскільки кожен виконавець додає до твору щось своє, роблячи його унікальним.

Іноді автор сам надає виконавцеві простір для творчої свободи. Наприклад, у музичних імпровізаціях або відкритих до інтерпретації сценах театральних вистав автор свідомо не задає чітких рамок, дозволяючи виконавцеві творити вільно.

З іншого боку, існують твори, де авторський задум має настільки точну і специфічну форму, що будь-яке відхилення може призвести до втрати первісного сенсу. У таких випадках виконавцям доводиться ретельно вивчати контекст твору, його історію і задум, щоб зберегти автентичність.

Приклади взаємодії авторського задуму та інтерпретації:

1. Музичне інструментальне виконання. Один і той самий фортепіанний твір Моцарта може звучати зовсім по-різному у виконанні різних піаністів. Деякі з них можуть зробити акцент на технічній досконалості, інші – на емоційності, на драматургії твору. Така різниця у підходах не лише збагачує твір, але й демонструє, як інтерпретація може змінити сприйняття музики.

2. Театральне мистецтво. Шекспірівські п'єси є класичними творами, які протягом століть ставляться на різних сценах світу. При цьому кожна нова постановка може додавати сучасні акценти чи переосмислювати образи персонажів, змінювати їхню історію. Режисери можуть переносити героїв в іншу епоху, і це впливає на дію п'єси, або акцентувати увагу на соціальних та політичних аспектах, важливих для конкретного часу.

3. Кіномистецтво. Екранізації літературних творів часто є прикладом того, як режисери переосмислюють і адаптують авторський задум під візуальний формат. Важливо передати дух оригіналу, водночас надаючи твору кінематографічного забарвлення.

Виконавська інтерпретація як новий рівень мистецтва.

Виконавська інтерпретація – це творчий процес, який дозволяє будь-якому мистецькому твору жити і розвиватися. Завдяки різноманітним інтерпретаціям один і той самий твір може постійно відкриватися по-новому. Це збагачує як мистецтво, так і культуру в цілому, роблячи мистецький процес більш багатограним і динамічним.

Успішна інтерпретація передбачає глибоке розуміння авторського задуму та водночас здатність до особистісного переосмислення. Це взаємодія двох творчих начал, які разом створюють неповторний художній результат.

Список використаних джерел:

1. Мистецтво співу : навч. посібник (колективний) – Дніпро: Ліра, 2021. – 196 с.
 2. Музична думка Дніпропетровщини : Зб. наук. праць. – Вип. 7. – Дніпропетровськ : Олександр Федоренко, 2012. – 172 с.
 3. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. – К. : "ЕксОб", 2000. – 208 с.
 4. Спів : навч. посібник (колективний). – Дніпро: ЛІРА 2020. – 140 с.
- Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник / О. Г. Стахевич – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 176 с.

Лоліта САВЧУК

здобувачка освіти

КЗ «Дніпровська академія музики»

консультантка

Катерина КАПІТОНОВА

викладачка кафедри історії та теорії музики

КЗ «Дніпровська академія музики»

ВТІЛЕННЯ ХИМЕРНИХ ОБРАЗІВ О. БІЄРБАУМА У ПІСНЯХ Р. ШТРАУСА ТА Л. ТЮЄ

Тема чаклунства завжди цікавила та лякала суспільство. Згадки про це побутували у всіх народів, які крізь століття застерігали одне одного аби не накликати на себе біду. Образ відьми не є однозначним у культурі – її можуть зобразити як старою бабусею, так і юною вродливою дівчиною. Перші паростки були у літературі які з'являлися в часи існування Стародавніх держав, а далі вони проросли у живописі та музиці, особливо бурхливо в епосі Романтизму.

Нас зацікавив один випадок – у 1898 році два композитора, однодумці та товариші звернули свою увагу на вірш сучасного поета та написали камерно-вокальні твори, що були розючими між собою.

Літературна творчість німецького поета Отто Бієрбаума насичена рисами символізму. Поет невпинно експериментував із формами та наповненням віршів, що час від часу піддавалося критиці. Особлива увага приділялася темам кохання та містицизму. Вірш «Junghexenlied» поєднає у собі символістичний стиль та класичну побудову рими німецької поезії. Сміслові наповнення химерне – ми не бачимо самого слова «відьма» чи натяк на її образ, про неї згадується тільки у назві, що викликає здогадки про те що це пісня від обличчя чаклунки.

У 1898 році Ріхард Штраус та Людвиг Тьює обрали даний твір за літературну основу, але причина вибору матеріалу та поштовх до цього – невідома.

Про творчу спадщину австрійського композитора Людвіга Тьює відомо не багато – найбільшу популярність отримали його опери, за що при житті композитора охрестили «австрійським Пучіні». Нажаль, творчість Л. Тьює мало розкрита у світі музикознавства.

Твір «Lied der jungen Hexe» написано у тричастинній неповторній формі зі включенням та вступом, який побудований на двох темах – «темі коника» та «темі відьми». Перша тема представлена остинатним пунктирним ритмом у басу, що нагадує гомін скакуна. Він супроводжує весь твір, підлаштовуючись під лиття гармонії. На протиставлення «коніку» виникає легка та танцювальна тема «відьми» у верхньому регістрі, котра наче заграє зі слухачем або намагається приспати пильність. Як і поет, композитор втілює образ лихої чаклунки тільки на початку, без згадки у подальшому творі.

В першій частині починається оповідь у дусі балади, це розповідь від третьої особи про випадок у темряві скачучи на коні. У творі присутні вигуки «Rack, schack, schacke» та «Klingling, klingling, klingelalei». Наступні дві частини контрастують між собою – мрійлива кантиленність та напружуюча містичність приведуть до несподіваної розв'язки – хлопчик уникнув пазурів відьми.

У однодумця, близького друга – Р. Штрауса теж відводилося місце творам на слова Бієрбаума : створено декілька камерно-вокальних збірок. Композитор написав «Junghexenlied» у двочастинній формі зі включенням, вступом та кодою. У вступі викладено музичний матеріал, котрий присутній у всіх частинах твору і є характеристикою емоційних коливань відьми. Умовно вступ можна поділити на чотири емоційні фази героїні : емоційний стан відьми на даний момент спокійний як тиша напередодні бурі, вона складається з плавно проведених акордів

із затриманням; початок кипіння емоцій поступово наростає переходячи у другу фразу, що складається з низхідних переливів 32-ми тривалостями та *staccato* із акордовим акцентом в кінці; повний шквал очікується з проходженням третьої фази, котра насичена короткими октавними ходами, які переміняються на паузи; але очікуваний вибух емоцій не справджується, замість неї наступає тема з тріольних мажорних переливів, які перетікають у першу частину твору.

З настанням першої частини настрій змінюється кожні декілька тактів підкреслюючи образ відьми Р. Штрауса – не стійкий, мінливий, а особливого шарму вокальній партії надають викрики, хроматичні висхідні та низхідні протяжні наспіви, що постійно перемішуються між собою. Особливу увагу привертають викрики «Rack, schack, schacke» та «Klingling, klingling, klingelalei», які, на відміну від твору Тьює, згладжені із загальною музичною канвою. У другій частині лунає новий музичний матеріал: легке тремоло додає пожвавлення, кантиленне виконання розбавляється виспівами дисонуючих інтервалів. Експресію перериває згадка невідомого хлопчика не відомо чи є він жертвою відьми, а може він є її сином.

Таким чином, можна констатувати, що музичне і ліричне наповнення творів О. Бієрбаума та Р. Штрауса співпадають: незрозумілий текст із викриками розкривається композитором за допомогою використання гармонії, притаманної модернізму своєрідної вокальної партії, яка наче невисначаючий пазл доповнює акорди супроводу, доповнює колорит і артистичне виконання. Відьма у даній інтерпретації божевільна, складається відчуття що вона намагається надурити. На відміну від нього, Р. Штраус веде розповідь від імені відьми і зображає її експресивною та емоційно нестабільною за допомогою експресіоністичної гармонії.

На відміну від образу Штрауса, втілення відьми Л. Тьює є кардинально іншим – вона зображується з боку третьої особи, як у літературному першоджерелі Бієрбаума, за допомогою баладності.

У даному творі ми стверджено відчуваємо музичний стиль пізнього романтизму за низкою факторів починаючи від гармонії та закінчуючи зображенням ірреальної сутності.

Список використаних джерел:

1. Береза І. Українська відьма : від Гоголя до Капранових Література та культура Полісся вип. 53, 2009, 54-61 с.
2. Корчова О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, випуск 129*, 2020. С. 92-108.
3. Колотиленко М. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років ХІХ століття : специфіка функції інструментальної партії *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2015. № 1. С. 49-55.
4. Krause E. Richard Strauss: der letzte Romantiker. München : Heyne, 1979. 572 S.
5. Droop F. Otto Julius Bierbaum, ein deutscher Lyriker Hesse & Becker :Leipzig, 1912.

Іван СЕЛИЩЕВ

магістратура “Дніпровської академії музики”

консультантка

Галина ПШЕНІЧКІНА

кандидатка мистецтвознавства

**ДО ПИТАННЯ ПРО ІСТОРІЮ ТА ЕВОЛЮЦІЮ
ВІДЕОІГРОВОЇ МУЗИКИ ЯК ЖАНРУ**

Музика у відеоіграх від самого свого початку відрізнялася від будь-яких інших музичних жанрів – як способом створення та відтворення, так і особливостями музичної мови та ролі, а саме –

бути інструментом геймдизайну¹ для створення елементів ігрового процесу (наративу², ігрових механік³, тощо).

Еволюція жанру тісно пов'язана з розвитком та поширенням технологій. Зародження відеоігрової музики розпочалося в 70-х роках XX століття – разом із виникненням перших консолей та аркадних автоматів. За менше ніж півстоліття, вона (музика) еволюціонувала від зациклених монофонічних мотивів до масивних оркестрових творів, не менш складних, ніж сучасні сюїти чи симфонії.

Першим безперервним фоновим саундтреком стала музика з гри «Space Invaders», випущена у 1978 році. Це зациклений хід перших чотирьох нот спадної ре-мінорної гами. Ендрю Шартман

зазначає, що *«...це був перший раз, коли музика та звукові ефекти були накладені задля створення звукового ландшафту <...> гравці отримують зворотній зв'язок, що асоціюється, безпосередньо, з їхніми діями...»* [3]. Музика у «Space Invaders» піднімає питання інтерактивності⁴ музики – у цій грі це було пов'язано виключно з темпом, та в майбутньому торкнулося всіх елементів музичної мови.

Перша гра з мелодійною фоновією музикою була застосована у грі «Rally-X»⁵ (1980). На той час апаратні

¹ Геймдизайн – процес створення та організації ігрових механік, рівнів, сюжетів і взаємодії гравця з грою для забезпечення цікавого та функціонального досвіду.

² Наратив (лат. Narrare – «розповідати, пояснювати») – сукупність взаємопов'язаних реальних або вигаданих подій, фактів чи переживань, що формують оповідну структуру тексту.

³ Ігрові механіки – правила та системи, які визначають, як гравець взаємодіє з грою, включаючи рух персонажів, бої, виконання завдань та інші аспекти.

⁴ Інтерактивність – можливість взаємодії гравця з грою, що може впливати на події, результати чи розвиток сюжету.

⁵ К. Toshio “Rally-X”.

можливості все ще були обмежені, а рішення включити будь-яку музику вимагало переписування її в комп'ютерний код. Використання синтезу частотної модуляції⁶ дозволило маніпулювати тонами там, де кожен чип мав лише один тон, обмежений своїм дизайном. Хоча перші звукові чипи і мали невелику кількість голосів, завдяки ним з'явилася можливість імітувати поліфонію, використовуючи швидке арпеджіо. В 1983 році була випущена гра «Gyruss»⁷, де в якості саундтреку використана вільна електронна інтерпретація Токати та фуги ре мінор Й. С. Баха, створена завдяки 5-ти мікросхемам. Значним еволюційним стрибком стало виникнення 8-бітної музики, або чиптюна⁸, який згодом став окремим стилем електронної музики. Подальша еволюція цих чипів дозволила синтезувати більш органічне звучання. Перехід до консолей 4-го покоління⁹ («16-бітна ера») створив можливість почати використовувати стереозвук.

Наступною ланкою еволюції музики у відеоіграх стало створення Карстенем Обарським програми «Soundtracker»¹⁰, яка значно полегшила процес створення музики у форматі MOD¹¹ на

⁶ Синтез частотної модуляції – метод створення звуків за допомогою зміни частоти звукових хвиль, часто використовуваний у відеоігрових чипах для створення музики та ефектів.

⁷ Gyruss Soundtrack “Toccata”.

⁸ Чиптюн (англ. chiptune) – музика, створена за допомогою звукових чипів старих комп'ютерів та ігрових консолей, яка має характерний «піксельний» звук.

⁹ 4 покоління консолей – консольні ігрові системи, що вийшли в середині 1980-х років, наприклад, NES та Sega Master System, з поліпшеними графікою та звуком порівняно з попереднім поколінням.

¹⁰ Soundtracker – програма для створення музики та звукових ефектів у форматі MOD, яка дозволяє комбінувати семпли та працювати з чиповим звуком.

¹¹ Формат MOD – формат музичних файлів, який містить семпли звуків і інструкції щодо їх відтворення; використовувався в старих іграх для зберігання музики.

основі вже оцифрованих зразків, наприклад, саундтрек Девіда Віттакера до гри «Shadow of the Beast»¹² (1989). Такий підхід став звичайним для аркадних автоматів у той період. Домашні консолі також зазнали еволюційних змін – наприклад восьмиканальний¹³ чип¹⁴ у Sony Famicom дозволяв використовувати різноманітні акустичні ефекти, що значно розширило можливості композиторів нового жанру.

На початку 90-х років, завдяки розширеним можливостям CD-носіїв¹⁵, відеоігрова музика зробила ще один важливий крок уперед. Поява потокового аудіо дозволила композиторам інтегрувати до ігор попередньо записані, високоякісні композиції. Це звільнило музику від обмежень чипсету і зробило її більш кінематографічною, додаючи насиченості та емоційності ігровим світам. Розробники тепер могли створювати оркестрові саундтреки, які значно підсилювали сюжетну напругу та занурення гравців у гру. Ігри, як-от «Final Fantasy VII» і «The Legend of Zelda: Ocarina of Time», мали глибоке та різноманітне музичне оформлення, що стало знаковим і визначальним для жанру.

У 2000-х роках відеоігрова музика зробила ще один якісний стрибок завдяки розвитку нових технологій і збільшенню обсягу пам'яті для зберігання музичних даних. Завдяки потужнішим консолям, таким як PlayStation 2, Xbox та GameCube, композитори змогли створювати багатопланові

¹² D. Whittaker "The Power Orb".

¹³ Звуковий канал – окрема частина аудіосистеми, яка обробляє і відтворює звукові сигнали (наприклад, для музики чи звукових ефектів).

¹⁴ Восьмиканальний чип – чип, здатний відтворювати до восьми одночасних звукових каналів, що дозволяє створювати складнішу музику та звукові ефекти у відеоіграх.

¹⁵ CD-носіїв – оптичний диск для зберігання даних, який використовувався для ігор, музики та іншого контенту у 1990-2000 роках.

оркестрові саундтреки, які не поступалися кінематографічній музиці. Поява популярних ігор із великими відкритими світами¹⁶, як-от «The Elder Scrolls III: Morrowind» і «World of Warcraft», сприяла використанню більш динамічної та атмосферної музики, яка підсилювала занурення в ігровий процес. У цей же час почали з'являтися перші повноцінні альбоми з музикою з ігор, що свідчило про визнання ігрових саундтреків серед широкої аудиторії.

Відеоігрова музика також стала предметом глибших музикознавчих досліджень, що породило окрему дисципліну – *лудомузикологію*. Ця галузь вивчає унікальну природу ігрової музики, яка взаємодіє з гравцем і стає активним учасником ігрового процесу, розглядає, як музика в іграх формує ігровий світ, підсилює наратив та сприяє залученню гравців у ігрове середовище.

Сучасна відеоігрова музика є не лише складовою частиною геймплею¹⁷ – вона адаптується до дій гравця та змінюється залежно від розвитку подій, що стало можливим завдяки інтерактивним саундтрекам. Вони не лише супроводжують процес гри, а й існують як самостійні твори, які виконуються на концертах, записуються, та мають визнання в межах музичної індустрії. Композитори, такі як Остін Вінторі та Кодзі Кондо, стали зірками цього жанру, відомими своїми унікальними підходами до інтеграції музики у наратив і геймплей.

¹⁶ Відеогра з відкритим світом – тип гри, де гравець може вільно досліджувати величезний ігровий світ без суворих обмежень чи лінійного проходження.

¹⁷ Геймплей — загальний досвід гри, включаючи механіки, завдання, взаємодію з іншими персонажами та середовищем.

Список використаних джерел і літератури

1. K. Collins. Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design. 2008.
2. J. P. Fernández-Cortés, K. M. Cook. Ludomusicology: Normalizing the Study of Video Game Music. Journal of Sound and Music in Games (2021) 2 (4): 13–35. DOI: <https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.4.13>
3. A. Schartmann. Maestro Mario: How Nintendo Transformed Videogame Music into an Art. New York: Thought Catalog, 2013.

Рузана СТЕПАНЯН

викладачка вищої категорії

КФМК ім. М. Скорика

**ІННОВАЦІЙНИЙ ПРОЕКТ «ВІЛЬНА МУЗИКА» ЯК
ІНДИКАТОР ГОТОВНОСТІ ЗДОБУВАЧА ДО
САМОСТІЙНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

У 2020 році з'явилася ідея створення нового проекту «Вільна музика».

Проект, який з одного боку направлений на розвиток творчого потенціалу у здобувачів освіти, а з іншого – створює живе спілкування з громадою, безбар'єрне донесення до слухачів сучасної вокальної музики.

Проект має мету зробити вокальне мистецтво ближче до кожної людини та створити довготривалу практику організації концертних заходів для громади міста та нашого регіону з новими іменами молодих артистів, а також демонструвати

творчі здобутки перспективних студентів коледжу через концертні заходи у супроводі “живої” музики, знайомити аудиторію з різними стилями і жанрами сучасної музики, пропагувати українську популярну музику.

В рамках проекту було створено безкоштовні концертні програми для громади нашого міста:

1. «Jazz moment 2020»
2. «Jazz moment 2021»
3. «Jazz moment 2024»
4. «Disney in my heart 2022»
5. «Tribute Ella Fitzgerald 2023»

Кожен концерт має свою особливу програму та яскраві моменти які заохочують громадян міста долучитись до музичної культури.

Основні задачі проекту:

- навчити студентів працювати на сцені перед глядачем, працювати “на зал”, налагоджувати безпосереднє спілкування з аудиторією ;
- закріпити комунікативні здібності;
- допомогти здобувачам отримати сценічний досвід;
- реалізувати свій творчий потенціал;
- виховати музичний смак;
- закріпити вміння регулювання емоційного стану під час стресових ситуацій;
- навчитись імпровізувати та креативно знаходити вихід з непередбачених ситуацій;

- працювати як єдиний механізм разом з музикантами оркестру;
- опрацьовувати великий спектр вокальних навичок;
- навчити ансамблевій роботі;
- навчити працювати з мікрофоном;
- бути готовим до регулярних та інтенсивних занять (репетицій);
- бути готовим працювати з різними мовами, стилями та пристосовуватися до різних умов праці;
- отримати навички створення сценічного образу.

Профорієнтаційна робота:

- розповсюдження інформації щодо проведення концертного проекту серед містян;
- запрошення учнів, майбутніх викладачів та викладачів музичних шкіл на концертний проект;
- виступ у педагогічних читаннях з матеріалами та узагальненнями про створення проекту та важливістю отримання сценічного досвіду для студента;

При підготовці до проекту була проведена наступна робота:

- Підбір репертуару спираючись на особисті вокальні та фізіологічні дані кожного здобувача.
- Пошук та написання нот.
- Вокальна робота над кожним матеріалом.
- Написання сценаріїв.
- Робота з музикантами, організація репетиційного процесу.

- Організація технічних заходів: відео та світлове супроводження.
- Підготовка та друк поліграфічної продукції.

Висновок: кожен подібний проект приносить певні результати та здобутки, такі як можливість працювати на сцені з музикантами, поповнення репертуару, розуміння єдності процесу, вміння слухати та чути, зворотній зв'язок з глядачами. Профорієнтаційна частина є не менш важливою, а отже проєкт показує можливості творчо реалізуватись для майбутніх здобувачів.

Концертні виступи підкреслили високий рівень підготовки студентів та професіоналізм викладачів та музикантів-виконавців.

Важливою складовою цього інноваційного проєкту є доступність мистецьких заходів для громади, популяризація якісної різностильової музики.

Література:

1. «Адаптація студентів до сучасних реалій дистанційного навчання. Вплив емоційного стану на вокальну роботу.» Степанян.Р.К. Сучасна вокальна педагогіка: теорія, практика. навч. посіб. / За ред. А. А. Тулянцева / СППВ. - Дніпро: ЛПА, 2023. - 100 с. ISBN 978-966-981-831-7
2. «Витоки натхнення у виконавській діяльності» Степанян.Р.К. Спів: навч. посібник (колективний). - Дніпро: ЛПА, 2020. - 140 с. ISBN 978-966-981-316-9
3. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Bulletin of Kyiv

National University of Culture and Arts. Series in Stage Art : наук. зб. / Засновник Київ. нац. ун-т культури і мистецтв ; гол. ред. Мартінас Петрикас. – Київ : ВЦ "КНУКіМ", 2023. – Т. 6, № 2 .

4. 16.Верченко Н. В. Особистісно-діяльнісний підхід як головна передумова сучасної освіти / Н. В. Верченко // Вісник післядипломної освіти. - 2011. -Вип. 4. - С. 20-27.
5. Мелешко С. Психолого-педагогічні передумови успішного виступу юного виконавця / С. Мелешко, С. Бірюк // Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко ; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. - Київ ;Полтава, 2016. - Вип. 14. - С. 134-142.

Роман ТРОФІМЕНКО

викладач вищої кваліфікаційної категорії,
«старший викладач»
КФМК ім. М. Скорика

ОСВІТНІЙ СЕРІАЛ ЯК ІНСТРУМЕНТ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: СТВОРЕННЯ КУРСУ "ТЕХНІКА КЛАСИЧНОГО ГІТАРИСТА"

Освітній процес у музичному мистецтві стикається з численними викликами: брак кваліфікованих викладачів, нестача сучасних методичних матеріалів та невідповідність навчальних програм потребам нового покоління. У відповідь на ці виклики пропонується впровадження інноваційного навчального курсу 'Техніка класичного гітариста', створеного у форматі освітнього серіалу.

У сучасному світі цифровізація процесів, доступ до засобів створення аудіовізуального продукту відкривають нові горизонти в освітньому просторі, що надають перспективи вирішення вищеописаних проблем як для всієї галузі так і для навчання на класичній гітарі зокрема. Виходячи з вищеописаної проблематики освітній серіал, як базова частина цього курсу може стати потужним інструментом вдосконалення навчання гри на гітарі. Саме це визначає актуальність досліджуваної теми.

У цій статті описано практичний досвід створення навчального курсу “Техніка класичного гітариста”, як інноваційного освітнього продукту.

Основною метою створення курсу є впровадження інноваційного формату навчання у мистецьку освіту та поширення якісного освітнього контенту серед професійної спільноти викладачів класичної гітари, та здобувачів фахової передвищої та вищої освіти.

Розробка курсу включала кілька ключових етапів:

- Концептуалізація: визначення структури, написання сценаріїв.
- Передпродукція: аналіз методичної літератури, створення плану зйомок.
- Створення відеоконтенту: зйомка, монтаж.
- Інтеграція матеріалів: поєднання відео, текстів, практичних завдань у зручному онлайн-форматі.
- Тестування: апробація, робота з фокус-групами та внесення коректив.

Традиційно навчання гри на інструменті ґрунтується на формі індивідуального практичного заняття, що передбачає обов’язкову активну участь як викладача так і здобувача. При цьому викладач має володіти спеціальними компетенціями на високому рівні, до таких входить комплекс теоретичних знань та

практичних умінь. Якщо виокремлено розглядати навчання класичних гітаристів в Україні ми бачимо ще одну гостро окреслену сьогодні проблему. Класична гітара в Україні довгий час залишалася на периферії академічної освіти, через що її розвиток як академічного музичного інструменту був уповільнений. Подекуди уніфіковані навчальні програми для гітари й народних інструментів стали ще одним бар'єром для активного розвитку національної виконавської школи.[1]

Розроблюваний навчальний курс "Техніка класичного гітариста" є дистанційним освітнім інструментом, що структуровано допомагає в опануванні класичної гітари та основ теорії музики, надає можливості до розв'язання описаних вище проблем.

Курс реалізовано у форматі освітнього серіалу розділеного на три модулі (сезони):

- Модуль 1. Технологія: Знайомство з інструментом, посадка та постановка рук, процес звуковидобування.
- Модуль 2. Техніка: Базові та складні прийоми гри (арпеджіо, баре, легато).
- Модуль 3. Теорія музики в гітарній практиці: Інтервали, лади, асоціативні моделі.

До кожного епізоду пропонується текстовий супровід та методичні матеріали (вправи, таблиці, схеми). Наприкінці кожного модулю користувач може виконати практичні завдання для закріплення отриманих знань та навичок і для самоконтролю. Такий підхід сприяє безперервності освітнього процесу та стимулює самостійну практику та розвиток музичних здібностей користувача курсу.

В основу навчального курсу покладено власний педагогічний і виконавський досвід та аналіз сучасної методичної літератури. Серед іншого великий вплив на матеріали курсу мають роботи Скотта Теннанта [2] та Томаса Оффермана [3]. В курсі представлено також особисті розробки автора, такі як візуалізація сили натиску на гриф, асоціативні моделі сприйняття інтервалів та ладів народної музики, інтеграція техніки коннаколу в практику гітаристів, медитативна техніка підготовки до гри, деякі специфічні вправи для вдосконалення прийому баре та розтяжки пальців, моделі аплікатурного мислення в ладу.

Розробка та впровадження навчального курсу “Техніка класичного гітариста” демонструють можливості цифрових технологій у модернізації мистецької освіти. Освітній серіал як інноваційний формат забезпечує:

- доступність якісного навчального контенту для широкої аудиторії, незалежно від географічного розташування;
- інтеграцію сучасних методик викладання, орієнтованих на потреби нового покоління здобувачів освіти;
- створення гнучкого освітнього середовища, яке стимулює самостійну практику та безперервний розвиток виконавських навичок.

Таким чином, використання освітніх серіалів та створення курсів для дистанційного навчання у галузі музичної освіти може стати потужним інструментом для оновлення навчальних програм, підвищення зацікавленості учнів, здобувачів ЗФПО та ЗВО і вдосконалення професійних компетентностей викладачів. Це відкриває перспективи подальших досліджень та вдосконалення формату для інших напрямків мистецької освіти.

Список використаних джерел:

1. Сахарова Л. О. Основний музичний інструмент (домра, гітара). Робоча навчальна програма дисципліни. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, - 2017, 21 с.
2. Tennant S. Pumping Nylon. The classical guitarist's Technique Handbook – USA, 1995. – 95 p.
- T. Offerman. Modern Guitar Technique. Integrative Movement Theory for Guitarists – Germany, 2015. – 238 p.

Альона УС

викладачка школи мистецтв №4

м.Кам'янське

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ

Музична культура України є різноманітною. Вона включає професійну композиторську творчість, усну народну творчість, джаз, рок, поп-музику та іншу популярну музику в різних стилях і жанрах; у зв'язку з тенденцією до інтеграції різних національних культур на рубежі XX і XXI століть, різні явища музичного мистецтва взаємодіють в межах однієї національної культури. Прикладом цього є взаємовплив і навіть інтеграція таких, здавалося, кардинально різних явищ, як джаз, рок, поп-музика та фольклор. Український музичний фольклор – це багатство українського народу, який протягом багатьох століть вражає світ своєю мелодійністю та душевністю[3,97].

Сучасна українська музика використовує обробки народних пісень, цитування музично-фольклорного матеріалу,

створення оригінальних композицій на основі фольклору-інтонації, звукоряди, тексти, виконавські прийоми (по відношенню до джазу, рок-та поп-музики), побутове виконання.

Найцікавішим явищем останньої третини 20 століття стало злиття фольклору з цими видами поп-музики.

Поп-музика явище багатогранне, з безліччю жанрів, що належать до різних національних культур та історичних періодів, з різними типами естетики та професіоналізму. Вона є суто сценічним, тобто естрадним видом мистецтва, оскільки орієнтується на масову аудиторію за допомогою шоу та допоміжних спецефектів. Українська поп-музика має дві основні тенденції: наслідування західних традицій і створення власних музичних напрямків на основі фольклору; використання архаїчного фольклору як основи для поп-композиції; звернення до автентичних вокальних стилів; використання народних інструментів, їх тембру, специфіки виконання. Такі як Гурти «Гарбуз», «Брати Блюзу», «Брати Гадюкіни», «ВВ» та «Дата» використовують у своїй творчості коломийковий тип, виконавці Катя Chilly, М.Бурмака та Є.Ізмайлов використовують різні пісенні жанри календарно-обрядового фольклору. Іншими словами, коломийка спостерігається у п'яти з восьми гуртів.

Обробки народних пісень у різних стилях dance-pop також мають ряд особливостей:

1) використання автентичних прийомів або близьких до них;

2) використання комп'ютерів і синтезаторів в обробці звуку, застосування новітніх технологій в області обробки для створення оригінальних аранжувань і незвичайних звукових пейзажів;

3) відсутність імпровізаційних розділів, в тому числі інтродукцій, і вільний виклад матеріалу в композиції твору.

Поряд з обробками та інтерпретації українських народних пісень важливе місце займають оригінальні джазові, рок та поп композиції, засновані на народному пісенному матеріалі. У багатьох випадках відправною точкою є народний пісенний

текст, на який композитор пише власну мелодію, засновану на народному дусі. У таких випадках зберігається метафорична сфера народної пісні, ритмічна основа, викладена в куплетах, а все інше може бути складено на власний розсуд автора, з посиланням на те, що вважається оригінальною композицією. Так відбувається в джазі та рок-музиці, оскільки оригінальна тема є «ворожою» до імпровізаційного розвитку. Відсутність прямих кутів у формальній структурі пісні, вільні ритми, зміна тональності (що ускладнює гармонізацію та перегармонізацію теми) та ряд інших факторів. У поп-музиці такі вимушені «модифікації» мають наметі зробити тему легшою для танцю або запам'ятовування.

Найпоширенішим прикладом в українській поп-музиці ХХІ століття є інтеграція окремих фольклорних елементів у творах, які мають чітке авторство і переважно належать до поп-стилю. Останніми роками така комбінація фольклору та поп-звучання сприяла виникненню жанру фолктроніка, який також називають «електро-фольк». Основою цього напрямку є синтез різних складових народної музики та електронної. Часто виконавці, що працюють у цьому жанрі, використовують різноманітні художні прийоми. Проте серед основних принципів їх композицій можна виділити використання акустичних народних інструментів (або їх імітацій), електронних та танцювальних ритмів, а також виразних фольклорних елементів (вокальних манер, народних текстів, інтонацій народних пісень). Таким чином, звернення до фолктроніки можна знайти у багатьох композиціях різних виконавців та гуртів, хоча зазвичай такі пісні є одиничними у їхньому репертуарі.

Одним із прикладів взаємодії фольклору та поп-музики є пісня «Поруч» у виконанні гурту KAZKA та співака ALEKSEEV. Для ALEKSEEV фольклорні елементи не є визначальними для його стилю. Проте в різних композиціях гурту KAZKA можна помітити риси таких напрямів, як поп-музика, електро-фолк, етно та інді.

Музична кар'єра колективу розпочалася нещодавно. «Солістка молодого українського гурту KAZKA – учасниця четвертого сезону «Голосу країни» Олександра Зарицька. Наразі пісні KAZKA користуються популярністю, а гурт став відкриттям 2017 року за версією музичного видання *Karabas Live*». Творче кредо гурту KAZKA пов'язане із використанням окремих ліній, що відсилають до фольклорних коренів. У пісні «Поруч» вокальна лінія солістів, як і більшість фактури пісні (лінії бас-гітари, гітари та ударних), відповідає загальним принципам поп-музики і не має зв'язку з фольклором. Використовується естрадна манера співу, а не народна. Контрапунктична лінія, виконувана на діджеріду, викликає асоціації з весняними мелодіями, створюючи враження, що «діалог» головних героїв відбувається на фоні природи.[4.45]

Інший спосіб інтеграції фольклорних елементів у поп-музику можна спостерігати у творчості гуртів, для яких це є не випадковим явищем, а основним принципом.

Зазвичай використовується певне фольклорне джерело, яке цитують, а також обрамлюють іншими компонентами, що надають поп-звучання. Приклади таких композицій можна знайти у творчості гуртів «Go-A»: «Соловей», «Жальменіна», «Шум», «Рано-раненько». У їхніх піснях присутні фольклорні вербальні тексти, народна манера співу, автентичні мелодії або мелодії, близькі до них (з малим амбітусом та типовими інтонаціями). Ще одним елементом, що поєднує з фольклором, є використання традиційних народних інструментів, таких як сопілка, яка виконує контрапунктичну лінію, що також нагадує награвання. Стилістика пісень може варіюватися від фолк-року до техно, залежно від конкретної композиції. Цей ефект досягається завдяки додаванню медіа-треків, які перетворюють фольклор в електронне звучання. Часто використовуються гітара, різноманітні ударні інструменти (наприклад, африканські барабани) та австралійське діджеріду. Деякі композиції є повністю авторськими, проте вокальна партія залишається у

фольклорному дусі, тоді як інструментальний супровід є електронним.

Ще одним способом інтеграції фольклору в поп-музику є використання не лише наспівів чи первинних джерел, а й частково вокальної манери та інструментарію. Такі елементи можна спостерігати у творчості молодого артиста КНАУАТ. Під час свого творчого розвитку він часто звертався до українських народних пісень, особливо під час участі в проєкті «Голос країни»[4.45]. У композиції «Темно» співак поєднує обидві вокальні манери. Наприклад, у приспіві елементи народної вокалізації проявляються у розспівах слова «темно», що відсилає не лише до української традиції, а й до елементів, близьких до східних етнічних розспівів. Це поєднання фольклорних елементів та електронного звучання можна віднести до фолктроніки.

Український фольклор має великі можливості у вихованні духовних цінностей молоді. Це один із засобів художньо-естетичного впливу на емоції та почуття.

Сьогодні світова естрадна музика активно інтегрує символічні та значущі елементи фольклору, які є важливими для різних культур. Завдяки демократичному характеру естрадної музики, її взаємодія з фольклором сприяє популяризації останнього, його оригінальному оновленню та виникненню нових стильових напрямів.

Сучасна українська естрадна музика, збагачена фольклорним колоритом, зможе знайти своїх шанувальників за межами України, стаючи одним із основних компонентів сучасної музичної куль

Список використаних джерел:

1. Мозговий М. Фольклор в українській естраді. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2008.

2. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття. Дис. ... канд. мистецтвознав: 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018.

3. Акопян А. Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, АРТ-платФОРМА. 2022.

4. Тринько О. Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 36, том 3, 2021.

5. Клименко О. Фолктроніка як феномен української естрадної музики Мистецтвознавчі студії. – 2022. – №7.

6. Чернецька С. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця XX – початку XXI століття. Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015.

Серафима УС

здобувачка освіти

КФМК ім. М. Скорика

консультантка

Тамара СОЛОДОВНИК

викладачка-методистка

ТВОРЧИЙ СИНЕТЗ: ДЖАЗОВІ ЕЛЕМЕНТИ В МУЗИЦІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Що спільного між українською народною музикою, класичною симфонією та джазом? Відповідь криється у творчості Мирослава Скорика – композитора, який поєднав

непоєднуване, створивши неповторний музичний стиль. Його внесок у розвиток української сучасної музики неможливо переоцінити.

Мирослав Скорик завжди був відкритий до експериментів та поєднання різних жанрів і стилів. Його твори – це результат глибокого розуміння як академічної, так і джазової музики. Естетика джазу у творчості композитора проявляється через експерименти з ритмом, імпровізацією та гармонією. Це дає музиці свободу та динамізм, утворюючи нове звучання та нові ритмічні структури. Композитор створював не тільки джазові композиції, а й інтегрував джазові елементи в класичну музику. Це дозволило йому створити свій унікальний стиль. До того ж Мирослав Михайлович, будучи палким знавцем джазу, не тільки писав в цьому стилі, але й грав сам. Композитор майстерно експериментував із ритмом, імпровізацією та гармонією, створюючи унікальні музичні структури.

Одним з найвідоміших творів, що включає в себе елементи джазу, є Концерт для фортепіано з оркестром. У цій композиції Скорик використовує, характерні для джазу, імпровізаційні прийоми та поєднує класичні форми.

Ще одним доробком є «Соната для фортепіано», де можна почути джазові ритми та мелодії, що створюють динамічну та яскраву музичну палітру. Різні стилі джазу – свінговий, латинський, фрі-джаз та інші, переплетені з українською музичною традицією, формують унікальний звуковий ландшафт, що забезпечує музичну багатогранність не тільки цього, а і багатьох інших творів композитора.

Мирослав Михайлович мав глибоке розуміння обох стилів, бо з одного боку – солідна класична освіта, що дозволяє впевнено оперувати гармоніями, формами та інструментальними можливостями. З іншого боку – композитор глибоко вивчав принципи джазової імпровізації, ритмічні та гармонічні елементи, що характерні для цього жанру. Тому йому вдалося віртуозно об'єднати класичні традиції з джазовими ритмами,

власною композиторською мовою, індивідуальними тембровими прийомами.

Скорик часто використовував українські народні мелодії як основу для своїх джазових композицій, надаючи їм нового звучання за допомогою джазових гармоній та ритмів. У його творах можна знайти багато прикладів використання синкоп та поліритмії, що є характерними саме для джазу. В той же час Скорик активно використовував блюзові гармонії, надаючи своїм творам характерного джазового звучання.

Композитор часто використовував нестандартні інструментальні комбінації та ефекти, створюючи незвичайні звукові полотна, а також висував високі вимоги до виконавців своїх творів, що дозволяло йому реалізувати найскладніші гармонічні та ритмічні ідеї.

Багато джазових творів Скорика мають вільну форму, що дозволяє виконавцям імпровізувати та розвивати музичну ідею. Водночас, композитор використовував і класичні форми, такі як соната, рондо, що надавали його творам більшої структурованості. Як і в своїх класичних творах, Мирослав Скорик надавав великого значення емоційному насиченню музики. Таким чином, джаз дозволив йому ще більше розкрити свій творчий потенціал та виразити свої почуття.

Та все ж найбільш яскраво джазові риси проявляються у естрадних вокальних творах. Його перу належать, зокрема, такі популярні джазово-естрадні пісні, як «Намалюй мені ніч», «Я тебе почекаю, коханий», «Принесіть мені маків» та перший український твіст «Не топчуть конвалій». Тут він також поєднує риси естрадно-джазової пісні 60-х років XX століття (рок-н-ролу, регтайму, блюзу) з прийомами академічної музики.[2]

Цікаво, що в своїх піснях, які здобули неабияку популярність, Мирослав Скорик послідовно звертається до жанрових і стильових особливостей не тільки джазу, а і інших латиноамериканських танців, а саме - рок-н-ролу (пісня «Аеліта»), блюзу («Я тебе почекаю, коханий»), регтайму

(«Принесіть мені маків»), бугі-вугі («Карпати», «Нічне місто»), свінгу («Львівський вечір», «Намалюй мені ніч»).

Джаз, який частково увійшов в творчу спадщину композитора, безпосередньо показує, як класичну музику можна поєднати з різними класичними жанрами. Творчість Мирослава Скорика є яскравим прикладом такого поєднання. Новаторський підхід, експерименти з формою та ритмом стали вагомим внеском композитора у розвиток української музичної культури.

Мирослав Скорик не лише ввів у свою творчість елементи джазу, а й сприяв популяризації цього жанру в Україні і в Європі. Його діяльність на музичній сцені ХХ століття сприяла формуванню нового покоління українських композиторів, які також розглядають можливість поєднання джазу з українською народною музикою. Джазові твори Мирослава Скорика отримали визнання не лише українських поціновувачів музики, але й привернули увагу американської музичної критики. Так, музичний критик «Washington Post» Джозеф Мак Лілан писав, що «Мирослав Скорик – композитор з особливою ідентичністю, майстер багатьох технік (джазу, народної та модерністської музики), які він вміло використовує для надання неповторного, переливчастого звучання своїх творам» [5.2]

Твори Мирослава Скорика регулярно виконують в Україні та інших країнах, в Німеччині, Франції, Австрії, Нідерландах, Болгарії, Чехії, Словаччині, Польщі, Великобританії, США, Канаді, Австралії. Композитор часто виступав як диригент і піаніст із виконанням власних творів.[1]

Мирослав Скорик залишив значний слід в українській музичній культурі, майстерно інтегруючи джазові елементи в свої твори. Його творчість є прикладом успішного синтезу академічної музики з джазом, що надає їй унікального звучання та робить її актуальною для різних поколінь слухачів.

Список використаних джерел:

1. Громадська Організація «Світ Українського мистецтва» Київ. Україна. <https://musical-world.com.ua/> Скорик Мирослав Михайлович 1938-2020.
2. О. Голунська Мирослав Скорик у стилі Jazz. Музика-Український інтернет журнал.2018. <https://mus.art.co.ua/myroslav-skoryk-u-styli-jazz/>
3. Т. Ланіна Естрадна творчість Мирослава Скорика 60-х років ХХ ст. в контексті історії українського вокального ансамблевого мистецтва. Молодий вчений. 2018.
4. О. Коменда Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. Передові наукові новини. 2013.
5. Markiw V. The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk. New York: The Edwin Mellen Press, 2010.

Сергій ХАНАНАЄВ

кандидат мистецтвознавства,

доцент,

викладач-методист,

завідувач відділенням

КФМК ім.М.Скорика

**ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
СТУДЕНТІВ У МИСТЕЦЬКОМУ КОЛЕДЖІ**

Студентська дослідницька діяльність у мистецькому коледжі є важливою складовою освітньо-професійної програми “Музичне мистецтво”, що дозволяє здобувачам закріплювати як теоретичні знання, так і практичні навички необхідні для глибшого розуміння мистецтва, як складової загально-культурного простору. Це важливий етап у підготовці творчих

фахівців, що здатні інтерпретувати, аналізувати та систематизувати інформацію, а також створювати нові підходи до різноманіття мистецької діяльності. Дослідництво в мистецькому коледжі охоплюють кілька ключових аспектів, серед яких виділяються теоретична підготовка, наукові дослідження в сфері музичного мистецтва, опанування методологічних основ дослідження, а також розвиток навичок критичного мислення та інноваційної діяльності.

1. Теоретична підготовка.

Основою дослідницької діяльності є глибоке розуміння теоретичних концепцій і принципів, що лежать в основі мистецтва. Студенти мистецьких коледжів вивчають історію музики, зокрема української та художню культуру, етику, теорію музики та аналіз музичних форм, інші дисципліни, що допомагають їм критично осмислювати творчі процеси і здобутки в цій сфері. Це дозволяє не лише відтворювати художні образи, але й розуміти їх значення, культурний контекст, а також взаємозв'язок з іншими мистецькими напрямками.

2. Дослідження в сфері мистецтва.

Наукові дослідження в мистецькому коледжі зазвичай орієнтовані на аналіз і осмислення різних аспектів мистецтва, його історії та еволюції. Студенти можуть займатися дослідженням творів класичних і сучасних композиторів, аналізом культурних явищ, а також вивченням нових художніх форм і тенденцій. Метою таких досліджень є не лише здобуття нових знань, але й розвиток творчого підходу до створення робіт за мистецькою тематикою.

3. Методологічні основи наукової роботи.

Для успішного проведення наукових досліджень необхідно знати методи збору та аналізу інформації. В мистецькому коледжі це включає в себе вміння працювати з різними джерелами (книги, статті, архіви, інтерв'ю), а також освоєння методів аналізу художніх творів: композиційний, стилістичний, контекстуальний. Важливим є вміння формулювати наукову

проблему, визначати об'єкт та предмет дослідження, а також вибір відповідної методології.

4. Критичне мислення та інноваційність.

Наукова діяльність в мистецькому коледжі сприяє розвитку критичного мислення, що є важливим для створення інноваційних ідей. Студенти вчаться не лише оцінювати твори мистецтва з точки зору традиційних критеріїв, але й знаходити нові підходи до створення мистецьких проєктів, використовуючи сучасні техніки, матеріали та технології. Це дозволяє їм не тільки сприймати мистецтво, але й активно впливати на його розвиток, створюючи нові культурні тренди.

5. Інтердисциплінарний підхід.

Мистецтво вимагає інтеграції знань з різних дисциплін — історії, філософії, соціології, психології тощо. В мистецькому коледжі дослідницька діяльність часто здійснюється на перетині різних галузей знань. Це дає можливість студентам розвивати міждисциплінарне мислення, яке допомагає їм знаходити нові перспективи для творчих робіт та наукових досліджень. Наприклад, аналіз соціальних аспектів мистецтва може поєднувати вивчення психології творчості з історичним контекстом певного художнього руху.

6. Наукові конференції та публікації.

Участь у наукових конференціях та публікація наукових статей є важливими етапами наукової діяльності студентів мистецьких коледжів. Це дозволяє їм презентувати результати своїх досліджень, отримувати відгуки від фахівців, а також вступати в науковий дискурс, що є необхідним для розвитку кар'єри. Студентські конференції часто стають майданчиком для обміну ідеями між різними навчальними закладами та створення спільних проєктів.

7. Взаємозв'язок теорії та практики.

Мистецька освіта передбачає інтеграцію теоретичних знань з практичною діяльністю. Наукові дослідження в

мистецькому коледжі не можуть обмежуватися лише абстрактними теоретичними розмірковуваннями, вони повинні мати конкретний практичний вимір. Студенти мають можливість втілювати свої наукові ідеї в реальних творчих проєктах, що дозволяє їм удосконалювати свої навички на практиці та розвивати індивідуальний стиль.

Висновки

Дослідницька діяльність студентів в мистецькому коледжі створює потужну платформу для розвитку творчих та інтелектуальних здібностей. Вони вчаться не тільки виконавської або педагогічної майстерності у своїй професії, але й здатності осмислювати та критично оцінювати мистецтво, брати участь у наукових дослідженнях і створювати нові культурні практики. Інтеграція теорії і практики, міждисциплінарний підхід та розвиток критичного мислення є ключовими аспектами дослідницької діяльності в мистецькому навчальному закладі, що готує професіоналів, здатних впливати на культурний розвиток суспільства.

Список використаних джерел:

1. Баскаков А. Я., Туленков Н. В. Методология научного исследования: Учеб. пособие. — Киев : МАУП, 2002. — 216 с.
2. Білуха М. Т. Основи наукових досліджень [Текст]: Підручник для студентів економічних спеціальностей вищих навчальних закладів / М. Т. Білуха. — К. : Вища шк., 1997. — 271 с.
3. Габович А. Г. Основи наукових досліджень [Текст]: Підручник / А. Г. Габович, С. М. Головань, В. В. Домарев, В. С. Орленко, В. О. Хорошко, Д. В. Чирков — К. : ДУІКТ, 2007 — 173 с.
4. Гладунський В. Н. Методология научных исследований та методика викладання менеджменту зовнішньоекономічної діяльності [Текст] : Навч. посібник / В. Н. Гладунський, С. В.

- Князь, Я. Я. Пушак, М. О. Мельник / Національний ун-т «Львівська політехніка». — Л. : Видавництво Національного ун-ту «Львівська політехніка», 2003. — 172 с.
5. Горбатенко І. Ю. Основи наукових досліджень: підручник [Текст] / І. Ю. Горбатенко., Г. О. Івашина. — К. : Вища школа, 2001. — 92 с.
6. Грищенко І. М. Основи наукових досліджень [Текст] : Навч. посіб. / І. М. Грищенко, О. М. Григоренко, В. А. Борисейко / Київ. нац. торг.-екон. унт. — К. : КНТЕУ, 2001. — 185 с.
7. Дзюба Н. Організація проведення пошукової та науково-дослідної роботи [Текст] : / Дзюба Н. Організація навчально-виховного процесу у ВНЗ I–II рівнів акредитації. Випуск X. Немішаєве. НМЦ. — 2007. — С. 57–68.
8. Дзюба Н. Організація проведення пошукової та науково-дослідної роботи
9. Дудченко А. А. Основы научных исследований [Текст] : Учеб. пособие / А. А. Дудченко. — К. : Т-во «Знання», КОО, 2000. — 114 с.
10. Єріна А. М. Методологія наукових досліджень [Текст] : Навчальний посібник / А. М. Єріна, В. Б. Захожай, Д. Л. Єрін. — Центр навчальної літератури 2004. — 212 с

Ганна ХАНАНАЄВА
викладачка-методистка
КФМК ім.М. Скорика

**ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА
ПОСТАНОВОК ОПЕРИ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК
«ЯК В ДАЛЕКУ ДАВНИНУ»
В КФМК ІМ. М. СКОРИКА ТА
КДМА ІМ. П. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Опера Валентини Мартинюк «Як в далеку давнину» написана композиторкою в 2018 році на замовлення КЗ «КФМК ім. М. Скорика» ДОР». Вона стала однією з найпомітніших робіт по постановці сучасної української опери, представляючи новаторський погляд на поєднання класичних музичних традицій з сучасними культурно-естетичними тенденціями.

Метою даного дослідження є розгляд різних підходів до творчої інтерпретації опери В. Мартинюк «Як в далеку давнину» в Кам'янському фаховому музичному коледжі імені Мирослава Скорика та Київській державній музичній академії ім. П. Чайковського. Обидві постановки мають свої унікальні особливості, які заслуговують на окрему увагу та всебічний аналіз.

Постановка опери в КФМК ім. М. Скорика базується на експериментальних підходах до музичної та сценічної драматургії. Опера написана в співдружності авторів лібрето (Г. Хананаєва та Н. Котенжи) з композиторкою, заслуженою діячкою мистецтв України, професоркою Дніпровської академії музики В.Мартинюк.

Унікальність постановки полягає в тому, що вона здійснена силами студентського та викладацького колективу за принципом роботи оперної студії вишу. У режисерки цієї постановки Ганни Хананаєвої був вельми скромний бюджет та склад артистів – здобувачі та викладачі коледжу, які звичайно,

не були професійними акторами, а досягали премудрості професії в процесі постановки вистави.

Доводилося поєднувати класичні елементи з модерновими рішеннями. В інтерпретації сюжету акцент був на бюджетні рішення. Внутрішні переживання героїв трактувались в площині комічного. На наш погляд це дозволяло розкрити глибинні аспекти людської поведінки. Деталі сценографії, які були використані в постановці опери, створювали відчуття простору, де минуле й сучасність переплітаються в одне ціле. Таким допоміжним елементом сценічного рішення були арки, які нібито поєднували сучасне та минуле.

Натомість у постановці в КДМА ім. А. Чайковського більше уваги приділяється класичним традиціям оперного виконання. Режисерка – Катерина Муринець акцентувала увагу на збереженні історичної та музичної автентичності.

Створюючи виставу, яка нагадує класичні постановки української опери, режисерка надала перевагу внутрішнім переживанням героїв, переосмислив їхні біографії. Сценографія тут була більш вишукана, експериментальна, насичена символікою та образами, що підкреслюють зв'язок героїв з їх минулим та поєднує постановку з національними традиціями та культурним контекстом. Це підхід, де основною метою є передача духу епохи, який відображено в музиці та лібрето.

Ключовою особливістю постановки в КФМК ім. М. Скорика є активне залучення здобувачів освіти, талановитих викладачів та музикантів-оркестрантів, які прагнуть до нових форм творчого самовираження. Тут, начебто, є можливість експериментувати з формою та змістом, що надає виконавцям простір для творчого пошуку, який відбувається вперше. Вокальні партії виконувались з акцентом на емоційність і виразність, що відповідає загальній модерній концепції вистави.

У постановці КДМА ім. П. Чайковського, навпаки, участь брали досвідчені виконавці, які відомі своїм акторським досвідом та технічно досконалим вокальним виконанням. У виставі були задіяні професійні артисти, дехто навіть зі званням.

Тут акцент був зроблений на акторську та вокальну майстерність та відповідність канонам академічного співу. Склад оркестру був повним, використовувались класичні оркестрові інструменти без додаткових електронних чи експериментальних звучань, що додало постановці більш традиційного характеру.

В КФМК ім. М. Скорика під час постановки «Як в далеку давнину» було багато експериментальних музичні рішень. Так до академічного в своїй основі хору було подано групу народних голосів, що мають певний тембральним колорит. Саме солісти цієї групи заспівували соло, потім поступово доєднувались інші голоси, і тільки в приспіві вступала група академічного хору (в академічній традиції не використовуються народні голоси). В цьому полягала експериментальність підходу в постановці хорових номерів. При оркестровці активно залучались інструменти, які традиційно не входять до складу камерного оркестру, (бандура, елементи електронної музики, синтезаторні звуки, а також альтернативні інструменти, які не є традиційними для класичних опер). Це додавало нових фарб у звучання твору, створюючи інноваційну атмосферу, що перегукується з сучасними музичними трендами і на наш погляд, корелюються з сюжетом пародійної комічної опери.

Постановка в КДМА ім. А. Чайковського, натомість, відрізняється більшою прихильністю до традиційного оперного виконання. Тут особлива увага приділялась автентичному виконанню музичного матеріалу, а інтерпретації твору базувались на класичних підходах до диригування та оркестрування. Використання оригінальних інструментів та відмова від електронних засобів дозволила досягти більш автентичного звучання опери.

Візуальна складова опери в КФМК ім. М. Скорика відрізнялася сміливим поєднанням різних стилістик. Костюми поєднували елементи історичного одягу з елементами сучасного дизайну, що підкреслювало загальну концепцію поєднання минулого та сучасного. Сценічний простір був оформлен

мінімалістично, але з використанням технологій доповненої реальності, що додало виставі динаміки та модерного вигляду. Зміна декорацій відбувалась на очах глядачів. Ми користуватись мінімальною кількістю декораційних одиниць, додаючи певні деталі, які візуально змінювали сценічний простір.

У КДМА ім. П. Чайковського сценічні рішення були більш різноманітні та водночас класичні. Костюми були виконані у стилі, що точно передає історичну епоху, на яку орієнтується лібрето. Тут більше уваги приділялося автентичності та відповідності історичному періоду, що створювало ефект занурення в минуле. Сценографія була більш технологічна (сцена оздоблена кругових механізмом), що полегшувало зміну декорацій та підкреслювало ключові моменти опери.

Слід відмітити й цікаве рішення сцени ворожіння. Режисерка ввела декілька персонажів, яких не було в лібрето і звичайно, не могло бути в постановці коледжу. Вона назвала їх – "темні сили". Це додало фантастичній сцені драматизму та емоційної напруги. Професійні хореографічні рішення додатково сприяли посиленню глядацької уваги.

Таким чином, обидві постановки опери Валентини Мартинюк «Як в далеку давнину» мають свої унікальні особливості, що відображають різні підходи до інтерпретації сучасної опери. Постановка в КФМК ім.М. Скорика відзначається новаторськими рішеннями, експериментами в хоровому та оркестровому складі акцентом на комізм у трактовці образів та сюжетних ліній. У той же час, постановка в КДМА ім. П. Чайковського тяжіє до класичних форм, підкреслюючи технічну досконалість і збереження традицій. Обидва підходи мають право на існування, відображають різноманітність сучасного оперного мистецтва та говорить про те, що новий оперний твір "живе" своє мистецьке життя.

Список використаних джерел :

1. Козак Б.М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Харків: Літопис, 2012. 656 с.
2. Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: навч. посіб. К.: Центр учбової літератури, 2007. 584 с.
3. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник / М. В. Кордон. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 584 с.
4. Корній Л.П. Історія української музики: у 3 ч. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць. 1998.
5. Мартинюк В.М., Хананаєва Г.В., Котенжи Н.С. Як в далеку давнину. Пародійна комічна опера в двох діях (клавір): навч. посіб. – Дніпро : ЛПРА, 2018. – 148 с.

Анастасія ШИРОЧЕНКО

викладачка

КФМК ім. М. Скорика

ВОКАЛЬНІ ТЕХНІКИ У ЕСТРАДНОМУ ТА ДЖАЗОВОМУ СПІВІ

Майстерне застосування у виконавській практиці вокальних прийомів забезпечує специфічне різноманіття звучання голосу, розкриваючи його можливості спектрально, що значною мірою зумовлює його формування.

Вокальні техніки дозволяють співаку розширити діапазон голосу, досягаючи як високих, так і низьких нот; допомагають кращому володінню голосовим апаратом, роблячи його більш стабільним та контрольованим; дозволяють передавати глибокі емоції для відображення емоційно насиченого виконання; допомагають створювати

динамічні контрасти в музичному творі; дозволяють співаку адаптувати свій голос до різних музичних жанрів та стилів; додають виконанню складності звучання та виразності; впливають на створення сценічного образу для вираження індивідуальності.

У цій роботі розглянуті наступні вокальні техніки та їх особливості:

«**Мікст**» (від лат. *mixtus* - змішаний) - вокальна техніка, яка поєднує грудний і головний резонатори, створюючи збалансований, більш рівний по всьому діапазону та контрольований звук, за рахунок якого відбувається міжрегістрове згладжування.

«**Белтінг**» (від англ. - *belting*) - вокальна техніка, яка дозволяє співати високі ноти з великою силою та об'ємом, використовуючи в вірних пропорціях грудний та головний резонатори, з контролем голосових зв'язок та направленням потоку повітря у тверде піднебіння. Ця техніка звуковибудовування прийшла зі стилю «соул» та дослівно означає «кричати», набуваючи механізму здорового крику на опорному диханні. Що дозволить співати в повну силу голосу. При її виконанні голосові зв'язки щільно змикаються за рахунок чого, голос стає потужним.

Вокальна техніка «**тванг**» (від англ. *twang* - різкий звук) дозволяє співати голосно та високо, зберігаючи здоров'я голосових зв'язок. Так звук утворюється за рахунок закриття м'якого піднебіння та коміра гортані, додаючи йому дзвінких, металізованих обертонів. Ця техніка впливає на вібрацію голосових зв'язок та дозволяє їм змикатися в розтягнутому стані.

«**Фальцет**» (від італ. *falsetto* - фальшивий) один із засобів звукоутворення, в якому використовується головний резонатор ізольовано від грудного. Звук має наступні

характеристики: легкий, тихий, розслаблений, нейтральний повітряний.

«**Субтон**» це техніка співу, яка додає до голосу м'якості, ніжності і легкості, завдяки використанню придихової атаки при звукобудові. Тобто до звуку додати струменя повітря (шумового ефекту), залишаючи його в грудному резонуванні. При цій техніці зв'язки зникають частково, зі збільшеною втратою повітря.

Технічний засіб «**глісандо**» (від італ. - *glissando*), інша назва «слайд», передбачає плавний перехід від однієї ноти до іншої.

«**Йодль**» техніка, яка полягає в різкому переході зі співу «на опорі» на «фальцет», тобто передбачає швидкий перехід між грудним та головним резонаторами, створюючи ефект переривчастого звуку. Іншими словами, це перехід з робочого режиму в режим розслаблення. «Зворотній «йодль» - відтворюється за протилежною послідовністю (з «фальцету» на «опорний звук»).

«**Штробас**» друга назва (англ. *fray* - фрай), при використанні якого, звук відтворюється на голосових зв'язках у низькому регістрі, що перебувають у розслабленому стані з неповною вібрацією. Дана техніка може використовуватися не лише, як прикраса, а ще, як розслаблююча голосові зв'язки вправа.

«**Край**» (англ. *cry*-плач) - це вокальний прийом, який використовується для створення емоційно- насиченого, злегка плаксивого звуку.

Технічний засіб «**мелізм**», передбачає виконання складних музичних фраз з великою кількістю нот на один склад тексту, технічно здійснюючи швидкий рух мелодичної лінії.

«Мелізматика» потребує значної рухливості та гнучкості гортані.

«**Форшлаг**» використання допоміжного звуку до основного; «трель» - мелодична прикраса, що складається з 2-ох звуків, які швидко чергуються між собою, в інтервалах малої або великої секунди; «мордент» - прикраса, з 3-ьох звуків; «групето»- з 4-ьох або 5-ти звуків.

«**Вібрато**» (лат. vibratio - коливання) своєрідна пульсація звукової хвилі, головна якість поставленого співацького голосу, при якій відбувається швидка зміна гучності, висоти та тембрової характеристики звуку. Природне вібрато утворюється в резонаторах, розслаблюючи голос, надаючи відчуття свободи.

Техніка «**філірування**» (франц. filer un son - тягти звук) - це техніка, яка дозволяє співакові плавно змінювати динаміки звуку від «forte» до «piano» і навпаки, створюючи ефект поступового наростання або зменшення інтенсивності звучання голосу.

«**Саунд**» (англ. sound - звук, звучання) - техніка, що передбачає імітацію природних звуків або звуків музичних інструментів.

Техніка «**скет**» в джазі - мелодична лінія, що співається складами або голосною буквою). Зазвичай, використовується в імпровізаційній частині джазового твору або, як дублююча партія інструменту.

«**Свінгування**» це ключова техніка у джазовому вокалі, яка додає ритмічної свободи, виразності виконанню та стилізації твору. Відтворюється за рахунок синкопування, створюючи акцент на слабку долю такту.

Володіючи вищезазначеними техніками співак має вміти поєднувати їх у одному вокальному творі, в залежності

від вимог твору, музичної логіки фразування та художнього смаку виконавця. Ці технічні засоби є засобами музичної виразності, що додають різнобарв'я у виконавську практику.

Для кращого розуміння використання на практиці вокальних технічних засобів, важливою складовою є образне мислення за законами театрального мистецтва. Навчитися працювати з фонологічним мисленням та художнім образом, оволодіти вмінням передавати різноманітні елементи мовної інтонації вокалом. Для придбання навичок у вищезазначених технічних засобах важливо практикуватися систематично, для досягнення максимального ефекту від їх використання.

Список використаних джерел:

1. Фоломєєва Н. А. (2021). Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми: ФОП Цьома С.П., С. 44-60.

2. Фоломєєва Н.А. (2016). Особливості різних методик голосоутворення та вокальних прийомів, які використовуються в процесі фахової підготовки у ННІ культури і мистецтв. Архіваріус. Київ : Sereniti-Group. №9 (13). С. 44-50.

3. Кушка Я. (2010). Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан. С. 7.

4. Боднарчук А. Я. (2020). Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. Науковий збірник. Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського, Одеса: Випуск 3. С.2.

5. Смородська М. М. (2020). Стиль соул у естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Суми. С. 137.

Ірина ЯРОВА

викладачка

музично-теоретичного відділу

КЗ СМО «Мистецької школи №1»КМР

м. Кам'янське (Дніпропетровська обл.)

**СУЧАСНЕ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.
ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ І ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКО-НІДЕРЛАНДСЬКОГО КОМПОЗИТОРА,
ДИРИГЕНТА ТА ВИКОНАВЦЯ МАКСИМА ШАЛИГІНА**

Сучасне музично-театральне мистецтво розвивається у тісному діалозі між різними культурами, жанрами та формами. Інтеграція української та європейської музичної традиції є важливим елементом цього процесу, відкриваючи нові можливості для художнього осмислення та творчого вираження. Яскравим прикладом такого синтезу є творчість українсько-нідерландського композитора, диригента та виконавця Максима Шалигіна, який втілює ідеї культурної взаємодії через свої музичні твори та проекти.

Максим Шалигін: біографія та творчий шлях

Максим Шалигін народився в Україні, але значна частина його професійної діяльності пов'язана з Нідерландами. Отримавши ґрунтовну музичну освіту на батьківщині, він продовжив вдосконалювати свої навички у провідних музичних закладах Європи. Шалигін працює у таких напрямках, як академічна, експериментальна та театральна музика, створюючи композиції, що поєднують авангардні техніки з традиційними елементами.

Шалигін зарекомендував себе як новатор, який використовує нестандартні прийоми композиції. Його музика часто вирізняється глибоким емоційним наповненням, сміливими гармонічними рішеннями та динамічними змінами темпу й ритму. Його творчість є прикладом того, як національна музична спадщина може інтегруватися у глобальний контекст без втрати автентичності.

Синтез української та європейської традицій

Твори Максима Шалигіна часто відображають інтеграцію двох культурних світів. З одного боку, в них відчутно український національний колорит: мелодійність, заснована на народних мотивах, драматизм, властивий українській музичній традиції, та чуттєвість. З іншого боку, європейський вплив проявляється у використанні сучасних технік композиції, експериментів із формою та інструментуванням, а також у загальній спрямованості на інтернаціональний діалог.

Наприклад, у його циклі "Canti d'inizio e fine" поєднуються українські народні мотиви з новітніми техніками вокального виконання. У таких творах, як "Lacrimosa" для струнного оркестру, проявляється вплив європейської мінімалістичної школи, яка гармонійно переплітається з емоційною насиченістю української музики.

Роль театральності у творчості Шалигіна

Шалигін активно працює у галузі музично-театрального мистецтва, створюючи композиції для перформансів, балетів і опер. У його творах музика стає рівноправним учасником театральної дії, а не лише фоновим супроводом. Ця синергія дозволяє створювати глибокі, багатогранні вистави, які захоплюють слухача і глядача своєю виразністю.

Одним із яскравих прикладів є його музика до театральних постановок, де він експериментує з тембровою палітрою і створює атмосферу, що поглиблює драматичний зміст дійства.

Внесок у європейське музичне середовище

Живучи і працюючи в Нідерландах, Шалигін активно інтегрується у європейське музичне середовище, представляючи українську культуру на світовій сцені. Його творчість демонструє, що культурний діалог між Сходом і Заходом може бути взаємовигідним і збагачувальним.

Шалигін часто співпрацює з європейськими виконавцями, оркестрами та театральними колективами, що сприяє популяризації його творчості та формуванню позитивного іміджу української музики за кордоном.

Висновки

Творчість Максима Шалигіна є прикладом успішної інтеграції української та європейської музичної культури, яка не лише збагачує обидві традиції, але й відкриває нові горизонти для сучасного музично-театрального мистецтва. Його роботи — це не просто музика, а мистецтво, яке надихає на переосмислення культурної спадщини у глобальному контексті. Завдяки таким митцям, як Шалигін, українська музика отримує нове звучання та зміцнює свої позиції у світовому мистецькому просторі.

Список використаних джерел:

1. <https://www.facebook.com/maximshalygincomposer>
2. <https://www.facebook.com/ann.reshetniak/reels/>

ЗМІСТ

Бараннік К., Степанян Р.

КВІТКА ЦІСИК - історія життя, творчості та любові до України
крізь океан..... 3

Великодна І.

Мирослав Скорик у музичному освітньому просторі.....6

Власова Є., Галіна М., Повстянко О.

Створення інтересу до музики у дітей на заняттях з вокального
та хорового музикування.....11

Гедз А., Клименко О.

Вплив духової оркестрової музики на формування емоційного
інтелекту людини.....15

Гонтар К., Галіна А.

Українські народні та козацькі пісні Дніпропетровщини та їх
роль у формуванні національної свідомості сучасної молоді...21

Довга С., Мосієнко Н.

Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава
Скорика.....24

Заливадний Р., Скриннікова Т.

«Карпатський» Концерт. Особливості оркестровки.....28

Заславська Л.

Техніки подолання сценічного хвилювання та тривожності.....33

Лебединць М., Трофіменко Р.

Творчий проєкт як форма збереження музичної спадщини:
досвід реалізації «Ретроспективи української естради».....38

Лях Є., Стрельнікова К.

Українська народна музика в сучасній традиції.....42

Макабула М., Хананасва Г.

«Грмерка» створення музиклу сьогодення в КФМК ім М.
Скорика.....46

Насс А.

Специфіка роботи над джазовими творами з дитячим хором на прикладі вокально-хорового циклу Юлії Нібель «Так починаються починаються дива»..... 50

Нібель Ю.

Джаз, як засіб естетичного виховання майбутнього музичного виконавця на прикладі авторського вокально-хорового циклу для дитячого хору «Так починаються дива».....53

Підберезна К., Трофименко Р.

Класична гітара між традицією та реальністю: статус інструменту у системі музичної освіти України.....57

Повстянко О.

Риси неофольклоризму у хоровому циклі «Пори року» Мирослава Скорика.....60

Рудковська Н.

Досвід побудови інтегральної дисципліни на прикладі авторського курсу «Вектори музичної діяльності».....64

Савельєва П., Хананасва Г.

Авторський задум і виконавська інтерпретація: мистецтво втілення творчої ідеї.....69

Савчук Л., Капітонова К.

Втілення химерних образів О. Бірбаума у піснях Р. Штрауса та Л. Тьює.....73

Селищев І., Пшенічкіна Г.

До питання про історію та еволюцію відеоігрової музики як жанру.....76

Степанян Р.

Інноваційний проект «Вільна музика» як індикатор готовності здобувача до самостійної виконавської діяльності.....81

Трофіменко Р.

Освітній серіал як інструмент сучасної мистецької освіти: створення курсу «Техніка класичного гітариста».....85

Ус А.

Сучасна українська пісня як засіб формування художньо-естетичного смаку.....89

Ус С., Солодовнік Т.

Творчий синтез: джазові елементи в музиці Мирослава
Скорика.....94

Хананасв С.

Особливості дослідницької діяльності студентів у мистецькому
коледжі.....98

Хананасва Г.

Порівняльна характеристика постановок опери Валентини
Мартинюк «Як в далеку давнину» в КФМК ім. М. Скорика та
КДМА ім. П. Чайковського.....103

Широченко А.

Вокальні техніки у естрадному та джазовому співі.....107

Ярова І.

Сучасне музично-театральне мистецтво, інтеграція української і
європейської музичної культури на прикладі творчості
українсько-нідерландського композитора, диригента та
виконавця Максима Шалигіна.....112

Зміст.....115



V відкрита регіональна
науково-дослідницька конференція

ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ

В ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ

Кам'янське
02-06 грудня

2024