

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
Університет Григорія Сковороди в Переяславі
Навчально-наукова лабораторія мистецької освіти та виконавства
імені О. Я. Ростовського



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

МАТЕРІАЛИ

VII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

28 листопада 2024 р.
м. Ніжин

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Мистецька освіта очима молодого науковця

МАТЕРІАЛИ

**VII Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції**

28 листопада 2024 року

Ніжин
2024

УДК 78(082)

М65

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 6 від 26.12.2024 р.

Редакційна колегія:

Гусейнова Л. В. – доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Пархоменко О. М. – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Раструба Т. В. – доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук.

М65 **Мистецька освіта очима молодого науковця:** матеріали VII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ніжин, 28 листопада 2024 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2024. – 95 с.

Збірник містить матеріали VII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, що відбулася 28 листопада 2024 року. Тематичне коло питань: проблеми та перспективи розвитку сучасної художньої освіти; музичне мистецтво в сучасному культурно-освітньому просторі; новітні освітні технології на уроках музичного мистецтва та хореографії; актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства.

УДК 78(082)

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність даного матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

© Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль,
укладання, 2024

© НДУ ім. М. Гоголя, 2024

ЗМІСТ

Бойко А. М. До питання методики викладання гри на бандурі в закладах мистецької освіти	5
Бу Сісі. Виконавська інтерпретація як фахова компетентність співака	10
Гао Цзе. Концертний репертуар вокаліста як важливий аспект творчості співака	13
Герасименко О. В. Шляхи розвитку художньо-творчого потенціалу особистості	17
Гливацький В. В. Творчий проєкт хорового диригента крізь призму художнього самовизначення	20
Дегтяренко К. О. Зв'язок твору Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» із сучасними театральними виставами	25
Довгань Ю. Ю. Формування ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку засобами популярної музики.....	28
Доманський А. С. Форми та методи позакласної музично-виховної діяльності у закладах загальної середньої освіти	31
Ікальчик Я. О. Роль поліфонічних творів у вихованні піаніста	34
Ільченко О. О. Вальпургієва ніч чи ніч на Лисій горі: історія виникнення свята	37
Камінський М. Ю. Андріївські вечорниці в українській обрядовості: аналіз у контексті створення кваліфікаційної роботи	40
Кириченко Т. В. Різдвяне свято у хореографічному віддзеркаленні: танцювальні замальовки видатних українських балетмейстерів	43
Кортєва Д. В. Втілення твору І. Котляревського «Наталка Полтавка» у різних видах мистецтв	47
Ладанай М. М. Біографічний метод в неформальній художній освіті (на прикладі інсценізації драм Марини Каранди та Неди Нежданої театром EX LIBRIS (м. Чернігів))	50
Лі Мань Концертний виступ як особлива форма діяльності співака	53
Мороз Л. С. Творчий проєкт «Дай, Боже, Україні миру»: до проблеми виховання патріотичних почуттів у дітей і молоді	56

Нестеренко О. А. Творча реконцепція вокальних творів з оперет (на прикладі І. Кальман «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца»)	59
Нужна А. О. Феномен саксофону у контексті європейського музичного простору (кінець ХІХ – поч ХХ ст.)	64
Пампура Ю. М. Свято Івана Купала: історія виникнення та мистецькі втілення.....	68
Почерніна В. О. «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка як яскравий приклад жанру комедії в літературі	71
Савін Є. Г. Особливості академічної техніки гри на саксофоні.....	74
Семено С. А. Казковий світ загадкового Сходу: хореографічна постановка «Аладдін».....	78
Тульська М. О. Роль навчального репертуару для мецо-сопрано у формуванні вокальних навичок дітей та молоді.....	82
Фу Жуаньжуань. Поняття «артикуляція» у музикознавстві.....	85
Ян Ченьци. Становлення та розвиток фортепіанної музики малих форм.....	88
Ляба С. О. Принципи формування у студентів стильової культури виконання вокальних творів	92

ДО ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ В ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Бойко А. М.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ляшенко Т. В.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У статті розглядаються деякі методичні питання процесу навчання гри на бандурі. Висвітлюється сутність основних проблем та аналізуються можливості їх подолання. Обґрунтовуються визначальні напрями, зміст та форми організації навчання класу гри на бандури.

Ключові слова: бандура, звуковидобування, прийоми гри, виконавська майстерність.

Безперечним є факт, що український національний інструмент бандура – це аутентичний скарб народного інструментально-виконавського мистецтва.

У дослідницьких роботах Ю. Мішалова зазначено: «Культурно-мистецькі аспекти генезу і розвитку виконавства на харківській бандурі» доведено, що мистецтво гри на бандурі є одним із феноменальних явищ в українському музичному мистецтві, котре, формуючись віками, досягло академічних вершин розвитку у ХХ столітті. Вважається, що збереження національної ідентичності бандурного мистецтва завдячує митцям, які, вкладаючи свої творчі сили, прагнули піднести культурні надбання України, надати можливості розвиватись та вдосконалюватись у своїх неповторних формах [3, с. 20].

Для розкриття методичних основ викладання гри на бандурі розпочнемо із загальної характеристики інструменту.

Бандура має грушоподібну, несиметричну форму. Права сторона інструменту, на відміну від лівої, має ширші, округліші контури. Відповідно, на бандурі розташовані струни – від довгих до коротких. Все це впливає на забарвленість звукової палітри. Завдяки зменшенню довжини струн до краю відбувається рівномірне звучання по усьому розміру інструмента.

Складові бандури: корпус, гриф (ручки). Основа корпусу має нижню деку зроблену з деревини твердих порід, насамперед груші або клена. Струни мають дві різні назви. На грифі бандури – це басы. Відповідно, на корпусі – приструнки. Гриф являє собою вузьку верхню частину інструмента. Зверху розташована головка з поріжком і кілочками. Кріплення басових струн містяться повз усього грифа. Басові струни мають найдовшу довжину. Праворуч над декою розташовані приструнки. Вони закріплюються угорі на кілочках верхньої частини деки. Нижні струни закріплюються спеціальними штифтами.

Протягом усього періоду формування, зовнішній вид інструменту піддавався змінам і вдосконаленням. Кількість струн поступово збільшувалася. Кожний майстер, який займався розробкою інструменту, вносив до розміру і форми свої видозміни. Це створило ситуацію, коли ставало необхідним добирати струни до кожної бандури. Отже, констатуємо, що побудова та удосконалення майстрів значно вплинули на зміни у якості самого інструменту.

Перейдемо до аналізу прийомів та способів виконання на бандурі.

Звук видобувається за допомогою плектра або звичайного нігтя. Використовується артикуляція: щипок, удар, тремоло, флажолет, стаккато, глісандо. Здебільшого музичні мелодії будуються гамоподібними ходами або одноголосними та інтервальними послідовностями. Як правило це паралельні терції, сексти, октави. Більш складні твори мають послідовності з тричотиризвучних акордів.

Впродовж всього періоду функціонування бандури, склалися три методи виконання:

Чернігівський. Означений метод виконання не був характерним для минулого періоду. Це доволі пізніший спосіб. Є гіпотеза, що він має своє походження вже від бандуристів-аматорів. Він у першу чергу пов'язаний із хроматизацією інструмента. Історики доводять: «Після хроматизації бандура перетворилася з побутового інструмента на естрадно-концертний» [1].

Полтавський. Бандура розгортається назовні, відповідно відбуваються зміни у звуковибудуванні.

Харківський. Бандуру тримають як і при полтавському способі, але змінюється гра лівою рукою. Зазначимо, що харківський (полтавський) спосіб гри на бандурі, також відомий як спосіб Гната Хоткевича. Дослідники вказують: «Був розроблений Гнатом Хоткевичем на основі народного способу гри на бандурі, який використовували слобожанські кобзарі» [7].

На сьогоднішній день сучасне виконавство являє собою комплекс вмінь та навичок, до яких входять виконавські прийоми, технічні та технологічні

уподобання, концертний і навчальний репертуар. Це все є основоположним у історичному процесі змін виконавства бандуристів.

Перерахуємо головні аспекти методики викладання гри на бандурі:

- під час навчання і для успішності навчання, велику роль відіграє правильна посадка і розташування інструмента в руках учня;
- постійна робота над постановкою рук, особлива увага на вміння гри правою рукою;
- надалі робота над постановкою лівої руки. Поступове опанування технічними прийомами гри саме лівою рукою;
- велике значення мають впровадження розвитку навичок читання нот;
- викладач повинен постійно працювати над підбором навчального репертуару, враховуючи здібності й можливості учнів свого класу.

Існують різноманітні методи викладання, на які повинен спиратися викладач. Головним є наочний (візуальний) метод, що включає якісну демонстрацію твору викладачем. Це досить результативний метод викладання, при якому здобувач має чути професійний приклад музичного виконавства.

Другий метод являє собою чітке словесне пояснення, тобто розуміння здобувачем викладацької думки.

Отже, професійне викладання на бандурі повинно мотивувати учнів до розкриття нових граней власного виконання, формує навички ансамблевого виконавства; ескізне розучування музичного твору – детальне опрацювання технічних моментів, як знайомство із музичним твором.

Розглянемо посадку учня та положення інструменту під час навчання.

Вважається, що правильна посадка і постанова на корпусі бандури є основою удосконалення технічного рівня. Педагоги-виконавці вважають:

«Посадка – це положення тіла, при якому, здорове, вільне, робоче відчуття учня у всіх його частинах – шії, плечей, спини, голови» [4, с. 12]. У сучасному навчальному процесі впроваджено саме чернігівський спосіб виконання. Виконавець грає сидячи на стільці. Бандура фіксується у нижній частині корпусу. Гнат Хоткевич зазначав: «При чернігівському способі гри інструмент ставиться між колінами прямокутно до корпусу, або тримається дещо похило до корпусу, тоді ліва рука, беручи баси, одночасно тримає й увесь інструмент» [6].

Читаємо у підручнику «Школа гри на бандурі», що учень повинен сидіти не на повному стільці. В. Кабачок уточнює: «Щоб ноги вільно стояли на підлозі, стілець треба вибирати невисокий і сідати на ньому неглибоко, не більше як на половину стільця, висунувши ліву ногу на півступні вперед» [2, с. 184]. Важливим є тримання бандури до твердого предмета. Це насамперед, повинно

бути або фортепіано або предмет меблі). Адже, бандура доволі важкий інструмент і втримати його без самостійної опори практично неможливо.

Висвітливо основні методичні прийоми роботи над постановкою руки.

В. Юцевич підкреслює: «Постановка виконавського апарата – це формування такого положення рук, яке може забезпечити функціональну ефективність процесу гри на музичному інструменті» [8].

Одна з основних задач, яка стоїть перед педагогом у процесі навчання гри на бандурі – правильна постановка рук. При постановці виконавського апарата учня педагог повинен звернути увагу на індивідуальні фізіологічні особливості дитини, а саме форму рук, розмір та силу пальців.

Ліва рука. Зазначимо, що у бандуристів гра лівою рукою є важливішою і відповідно складнішою, від правої. Це полягає, по-перше постійному верхньому положенні, відповідно ускладнюється фізичне навантаження на руку. По-друге, паралельно з м'язовим навантаженням, рука виконує основну виконавську функцію. По-третє, ліва рука не контролюється виконавцем, тобто він не може її бачити.

Положення перекидка. Ґрунтовне пояснення означеному терміну дав Т. Танцюро: «це манера виконання харківським способом гри на бандурі, відбувається за рахунок перенесення лівої руки із грифа на струнний звукоряд передньої деки шляхом перекидання руки через шемсток. В перекидці можуть брати участь всі пальці лівої руки, в залежності від фізіологічних та вікових можливостей виконавця, що значно розширює технічні та акустичні можливості інструмента» [5, с. 20].

Отже констатуємо, професійне навчання у класі бандури можливо лише за умови фаховості та обізнаності викладача, постійному і безперервному творчому та педагогічному пошуку, різноманітним формам роботи. Набуття професіоналізму і фаховості у виконавстві дозволяє розширити навчальний репертуар, що, насамперед, є способом зацікавлення та прагненням здобувачів освіти до постійного опанування інструментом та популяризації бандурного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Бандура. Національний академічний оркестр народних інструментів України URL: [http://www \(noni.org.ua\)](http://www(noni.org.ua))
2. Кабачок В. А., Юцевич Є. О. Школа гри на бандурі. Київ: Книжкова фабрика ім. Фрунзе Міністерства культури УРСР, 1958. 184 с.

3. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв: спец. 26.00.0 «Теорія та історія культури». Харків, 2009. 20 с.
4. Рихлюк Л. І. Методика навчання гри на бандурі: навч. посіб. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. С. 12
5. Танцюра Т. Г. Особливості формування виконавських навичок бандуриста: метод. рек. для викладачів класу бандури початкової мистецької освіти. Київ. 2021. С. 20
6. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Харків: «Глас», 2004. 240 с.
7. Чорна М. В. Бандура. URL: [http://www.VUE \(vue.gov.ua\)](http://www.VUE (vue.gov.ua))
8. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль. 2003.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СПІВАКА

Бу Сісі,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий консультант: Шумська Л. Ю.,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: Хоменко А. Б.,
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Аналіз сучасних наукових досліджень показав, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих та актуальних проблем мистецької педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників досягнення музичного мистецтва та опора на них у навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта-виконавця.

На сьогоднішній день у теорії та практиці музичного виконавства виділяється два основних структурних елементи – художність музичного твору та музичне виконавство. Звідси, осмислення художньо-змістовної сутності музичного твору виступає необхідною умовою повноцінної художньої інтерпретації та ефективності музично-виконавської підготовки.

У якості сутнісної характеристики виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його творчих здібностей, образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку. Коло образів, явищ, думок і почуттів, які втілені в музиці, складає зміст музичного твору. Засобом втілення музичного змісту є музична форма вокального твору. Ритм визначається як пульс «зародження» інтерпретації музики та характеризується як уміння виконавця розпоряджатися звуком у часі. Динамічні відтінки є надзвичайно важливим компонентом художнього образу і

правильно віднайдена виконавцем міра гучності та її співвідношення сприяє правдивості створеного музичного образу. Засобом вираження художнього образу музичного твору є також фразування. Саме воно синтезує виражальні засоби – штрихи, динаміку, тембр та агогіку.

Так, музикант-виконавець виступає як художник-інтерпретатор, який має здатність до творчого осмислення авторського тексту і реалізації у своїй творчості, де він використовує унікальну мову для створення нового оригінального та самобутнього контенту.

Проблема інтерпретаційної діяльності музикантів була розглянута багатьма дослідниками в галузі музичної педагогіки, зокрема, Л. Гавриловою, Н. Гуральник, А. Козир, О. Котляревською, О. Рудницькою, О. Хоружою, О. Щербініною, О. Щолоковою та ін.

Дослідження інтерпретаційної діяльності співака у процесі фахового навчання, а також процесу формування інтерпретаційних умінь передбачає певну послідовність фаз інтерпретаційної роботи.

Перша фаза – *інформаційно-мистецтвознавча*, передбачає оволодіння знаннями щодо авторів музики та поетичного тексту вокального твору. Ці знання охоплюють інформаційне коло, яке містить відомості щодо художньо-естетичних концепцій авторів, їх ідейно-ціннісних орієнтацій та мистецьких ідеалів, а також знань щодо жанрово-стильових особливостей музичного твору, що має бути інтерпретованим.

Другу фазу інтерпретаційної діяльності доречно окреслити як *аналітично-теоретичну*. Вона вимагає від виконавців провадження всеохоплюючого музично-теоретичного аналізу засобів музичної виразності. Обов'язковою для музично-теоретичного аналізу студентами є форма вокального твору, яка слугує джерелом для побудови опорної схеми інтерпретаційної версії, у яку логічно вкладається не тільки розмежування підрозділів твору, але й розставлення кульмінаційних акцентів, що, у свою чергу, обумовлює такий важливий засіб музичної виразності, як динаміка.

Третю фазу інтерпретаційної діяльності визначають як *проективно-концептуальну*, що є ключовою для всієї інтерпретаційної роботи над музичним твором. Співак-інтерпретатор має спроектувати і окреслити основні віхи інтерпретаційної версії, що пов'язано з осягненням авторського творчого задуму, із розумінням характеру й ідейного змісту музичного твору.

Четверта фаза – *репетиційно-тренувальна*, передбачає спільну практичну вокальну роботу студента з педагогом, коли під кожен із визначених засобів музичної виразності має бути спочатку підібрано, а потім відпрацьовано конкретне вокально-технічне вміння. Сукупність підібраних і відпрацьованих

умінь має відповідати створеній під час проєктивно-концептуальної фази інтерпретаційній версії.

П'яту фазу інтерпретаційної роботи конкретизовано як *виконавсько-продуктивну*. Ця фаза вважається найвідповідальнішою, адже саме вона відповідає за перевірку на сцені якості проведеної інтерпретаційної роботи в цілому, результатом якої слугує кінцевий продукт – втілена під час вокального виконання інтерпретаційна версія вокального твору.

Шоста фаза інтерпретаційного опрацювання вокальних творів була окреслена як *рефлексивно-оцінювальна*. Розглядаючи поняття «рефлексія» (від лат. reflexio), яке в перекладі з латини означає відображення свого «я», обернення на самого себе, психологічний словник трактує це поняття як «...процес самопізнання людиною внутрішніх психічних якостей і станів».

Проведений аналіз інтерпретаційних умінь вокалістів, а також педагогічного інструментарію, необхідного для формування цих умінь, дозволив сформулювати наступне: інтерпретаційні вміння музикантів-виконавців є комплексною здатністю самостійно створювати оригінальну інтерпретаційну концепцію музичного твору з метою транслявання власного осмислення результату композиторської творчості до аудиторії слухачів.

Список використаних джерел

1. Гаврилова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти: збірник наукових праць. ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»*, Вип. 3, С. 97–106.
2. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування (автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996.
3. Полубоярина І. І. Проблема інтерпретації музичного твору в процесі професійної підготовки музично обдарованих студентів. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 1 (8), 2013. С. 70–73.
4. Соловйов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений*. № 4.2 (44.2). Квітень, 2017 р. С. 83–88.
5. Стукаленко З. М. Емоційний інтелект як показник сценічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки Центрально-українського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 170, 2018. С. 175–179.

КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР ВОКАЛІСТА ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ СПІВАКА

Гао Цзе,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий консультант: **Шумська Л. Ю.,**
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Хоменко А. Б.,**
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Концертний репертуар вокаліста складається з широкого спектру музичних творів, які відображають його технічні та виразні можливості. Репертуар може включати класичні арії, оперні ансамблі, романси, арії з мюзиклів, народні пісні та інші жанри. Основною метою концертного виконання для співака є виразне відтворення музики з використанням його вокальних навичок та індивідуального виконавського стилю.

Обов'язковими складовими репертуару є наступні жанрові генотипи: народна пісня – «генокод» різних національних культур (український солоспів, італійська пісня; китайська сольна пісня); класична пісня (австро-німецька, романтична); арія (барокова, або розгорнута арія з оперного твору ХІХ століття італійської, німецької чи французької школи). Особливу увагу привертають зразки інтелектуально-загостреної лірики ХХ століття, що вивчається у класах концертно-камерного співу (вокальні цикли композиторів ХХ ст. Г. Малера, Б. Бріттена та ін.)

Народна пісня – «наріжний камінь» виконавської традиції, основа вокального репертуару будь-якої національної школи. Вона входить до складу творів, обов'язкових для участі у національних та міжнародних вокальних конкурсах, таких як «Співуча Україна» пам'яті Ольги Благовидової, конкурс імені Бориса Гмирі, конкурси ім. Оксани Петрусенко, ім. Анатолія Солов'яненка

та ін. Завдяки жанру народної пісні з її розмаїттям та багатством національного самовираження відбувається глибинний зв'язок різних музичних традицій.

Занурення у ментальну специфіку виконання вокальних творів різних народів (наприклад, медитативність, імпровізаційність, остинатність, притаманні музиці Сходу), співставлення виконання окремих уривків різними мовами з метою унаочнення особливостей мовної фонеміки – все це дає об'ємність звучання народної пісні.

Таким чином, народна пісня – інтонаційний, духовно-естетичний «генофонд» національної культури. Китайська народна пісня, українська дума, іспанська канте хондо, мугамні співи – дають наснагу занурення у духовний світ народу, художнє відтворення історичної давнини.

Одним із жанрів сценічного виступу можуть бути авторські пісні або романси. Їх різний настрій, темп та виразність, що додаватиме варіативність і барвистість до концертної програми. Такі композиції можуть також стати окремими музичними шедеврами, які залишатимуть незабутні враження у слухачів після виступу. Як приклад, зразок англійської класики ХХ ст. – вокальний цикл Б. Бріттена «Пісні з Китаю».

Неодмінною частиною концертного репертуару повинні бути твори українських композиторів-класиків (М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Степового) та вокальні твори зарубіжних композиторів (Й. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Е. Гріга, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Р. Штрауса та інших).

Чільне місце в підготовці майбутніх співаків становлять старовинні арії. Використання цих творів сприяє ефективному вокальному, виконавському, емоційному, психологічному, музично-естетичному розвитку виконавців завдяки будові мелодії, гармонійному супроводу, доступності сприйняття, вокальній зручності, стилістичним і жанровим особливостям. Звернення до цих творів вже давно широко застосовується в педагогічній практиці з підготовки професійних вокалістів. Найбільш поширеними старовинними аріями в концертному репертуарі вокалістів є «Ave Maria», «Amarilli mia bella» Дж. Каччіні, «Nel cor più non mi sento» Дж. Паїзіелло, «Vieni, vieni o mio diletto» А. Вівальді та інші.

Характерними рисами старовинних італійських арій, як безцінного педагогічного вокального репертуару для виховання академічного голосу це – доступність змісту, відсутність емоційної і динамічної напруги, невеликий діапазон, вузькі інтервали, проста мелодійна лінія, яка дуже легко запам'ятовується, короткі мелодійні побудови, ясність і камерність

акомпанементу (іноді, дублюючого вокальну мелодію), чітка форма, відсутність різкої динаміки та тривалої фонації.

Вокально-виконавська естетика XVI–XVIII століття передбачала використання камерного голосу, грудного дихання, фальцетного звучання в верхньому регістрі, від неї залежать і співацькі вимоги щодо теперішнього виконавця старовинних творів: вільне, легке дихання, спокійна, ненапружена вокальна мова, бездоганна інтонація, рівність і «інструментальність» голосу, прозорість тембру, точна атака звуку, легкість та швидкість голосу.

Вагоме значення відводиться включенню у концертний репертуар співака арій з опер та оперет. Власне, наявність арій у репертуарі свідчить про вокально-технічні можливості та виконавську майстерність, оскільки їх виконання вимагає вільного володіння диханням, великого діапазону, краси та рівності звучання в усіх регістрах, блискучої віртуозної техніки, що може дати тільки систематична, наполеглива та кропітка праця.

У свою чергу, виконання оперних арій допомагає розвинути технічні навички співака і показати його вокальні можливості. Деякі з найвідоміших майстрів оперної музики – Дж. Верді, Дж. Пуччіні, В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Вони створили безсмертні оперні шедеври, які дотепер виконуються на сценах всього світу. Популярними аріями є «Nessun Dorma» з опери «Турандот» та «O Mio Babbino Caro» з опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, і «Largo al Factotum» з опери «Барб'єр Севільський» Дж. Россіні, «Хабанера» із опери «Кармен» Ж. Бізе, Арія Фігаро з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Арія Каварадосі із опери «Тоска» Дж. Верді тощо.

Таким чином, основою концертного репертуару співака є пісні, романси, старовинні та класичні арії тощо. Включення цих жанрів у репертуар є важливим аспектом творчості вокаліста, який дозволяє справжньому виконавцеві проявити свою мистецьку глибину і емоційну індивідуальність. Виконання різних жанрів допомагає розвивати вокальні та інтерпретаційні навички співака, дозволяючи йому втілювати різноманітні техніки та виразність у музиці. Розмаїття жанрів у репертуарі сприяє розвитку вокальної майстерності та розкриттю художнього потенціалу виконавця.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : Либідь, 2007. 198 с.
2. Вовк О. Методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь студентів у ВНЗ. *Нова педагогічна думка*. Рівне : Принт-Хауз, 2014. № 1. С. 159–162.

3. Гмиріна С. В. Методи роботи студентів над вокальними творами у класі сольного співу. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 77–83.

4. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. [Монографія]. Наукова праця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

5. Ісупова А. В. Проблема репертуару в класах сольного співу. Сучасні педагоги-композитори. *Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи*. Збірник тез науково-практичного семінару. [О. М. Грисюк, В. М. Малиневська, С. В. Малишко, С. В. Сакір, В. М. Суховерський]. Чернігів : Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. С. 247–252.

6. Хоменко А. Б. Постановка голосу : навч.-метод. посіб. [А. Б. Хоменко, В. І. Коробка, В. М. Курсон, Н. В. Крутько]. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 128 с.

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

Герасименко О. В.,

аспірант Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: доктор педагогічних наук,
професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка **Скорик Т. В.**

У статті розглядається сутність поняття художньо-творчого розвитку особистості, актуалізується його структура та шляхи ефективного розвитку в умовах освітнього закладу.

Ключові слова: художньо-творчий потенціал, розвиток, уява, здібності.

Шляхи розвитку художньо-творчого потенціалу особистості мають багатовекторний характер, виходячи з його багатоаспектності та синтетичності.

У загальному розумінні художньо-творчий потенціал має розглядатися у призмі таких факторів як: вроджені задатки, соціальне середовище та особистісна активність. Розвиток творчого потенціалу людини виникає у процесі соціалізації та проявляється у творчій активності людини [2]. Шопіна М. розглядає художньо-творчий потенціал як сукупність різних можливостей (потенціалів):

- перетворювально-предметний (навички, уміння, здібності);
- пізнавальний (інтелектуальні здібності);
- аксіологічний (ціннісні орієнтації);
- комунікативний (морально-психологічні якості);
- художній (естетичні здібності) [4].

Холоденко В. так структурує художньо-творчий потенціал: можливості суб'єкта, які ще не розвинулися у творчі здібності; власне творчі здібності; внутрішні можливості, що активізують реалізацію творчих здібностей; характер впливу суб'єкта, тобто рівень активності, стиль діяльності [3].

Враховуючи структурні особливості художньо-творчого потенціалу особистості можна окреслити певні шляхи його розвитку та реалізації.

Оволодіння вміннями, навичками, прийомами, технікою праці, «ремісницькою» художньою майстерністю. Цей шлях веде до розвитку спеціальних художніх здібностей. Провідними тут виступають висока природна

чутливість ока (почуття пропорцій, форми, світла, кольору, ритму), а також сенсомоторні характеристики руки учня, високорозвинена образна пам'ять тощо. Становлення спеціальних здібностей активно починається вже у дошкільні і швидкими темпами продовжується у шкільні роки, особливо у молодшій і середній школі. Спочатку найбільш ефективними для розвитку цих здібностей є ігри, потім істотний вплив на них справляє навчальна й творча діяльність.

Інтеграція різних видів мистецької діяльності. Багатоплановість і різноманітність видів діяльності, до яких одночасно залучається дитина, є однією з найважливіших умов комплексного й багатогранного розвитку її здібностей. Це має виявлятися у залученні дітей до художньо-творчої діяльності у різних видах образотворчого мистецтва з використанням різноманітних технік і матеріалів (у тому числі нетрадиційних); активному використанні синтетичних видів мистецтв та комбінованих занять.

Мотивація творчої діяльності. Необхідними для формування художньо-творчих здібностей є мотивація та потреба у діяльності. Позитивна мотивація, інтерес до образотворчої діяльності мають постійно підтримуватись різними засобами з боку викладачів та всього колективу мистецької школи.

Спеціально організоване освітнє середовище. Воно має надихати, розвивати, бути безпечним і зручним. Тут мають поєднуватись естетика предметного середовища та естетика соціально-педагогічного середовища. «Школа із специфічним соціально-культурним середовищем має бути відкритою до контактів із закладами культури і мистецтв, до взаємодії з професійними та самодіяльними мистецькими колективами і відомими митцями» [1].

Розвиток естетичної оцінки мистецтва. Показником розвитку такої здібності є рівень засвоєння соціально-значущих естетичних еталонів в різних сферах дійсності і мистецтва, запас еталонних вражень, ступінь усвідомленості почуттів, рівень здібності роздумів про красу.

Розвиток уяви та творчого мислення. Художній образ народжується в роботі уяви, у підсвідомості, де в образну форму втілюються емоційно пережиті потреби людини. Творча уява є необхідним компонентом й основою всіх видів творчої діяльності людини. Серед різних видів мислення можна виділити специфічне художнє мислення – феномен, який ґрунтується переважно на образно-асоціативному мисленні людини на противагу абстрактно-логічному чи наочно-образному мисленню.

Вказані шляхи розвитку художньо-творчого потенціалу особистості не мають використовуватись ізольовано, а складати струнку систему в умовах освітнього закладу на основі творчої взаємодії викладача з учнями у процесі художньо-творчої діяльності.

Список використаних джерел

1. Про затвердження Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах (151/11) URL: <http://surl.li/lekbjt> (дата звернення: 20.11.2024).
2. Туриніна О. Л. Психологія творчості: Навч. посіб. Київ: МАУП. 2007. 160 с. С. 48
3. Холоденко В. О. Творчий потенціал особистості: зміст, структура та передумови успішної реалізації у мистецькій освіті. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Вип. 26. 2019. С. 22
4. Шопіна М. О. Теоретико-методологічні засади дослідження прояву творчого потенціалу та продукування творчих ідей особистості. URL: <http://surl.li/jhufpr> (дата звернення: 18.11.2024).

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ

Гливацький В. В.,
магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий консультант: **Шумська Л. Ю.,**
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Стаття розкриває особливості реалізації творчого проєкту хорового диригента як форми підсумкової атестації магістрантів зі спеціальності «Музичне мистецтво». Описується структура проєкту, що включає концертне виконання хорових творів, роботу з хором, захист пояснювальної записки, яка підкреслює художню концепцію програми. Наголошується на значущості авторської інтерпретації, яка демонструє професійний рівень випускника, його творчий підхід та здатність розв'язувати складні мистецькі завдання. Теоретичний і практичний аспекти творчого проєкту слугують засобом художнього самовизначення диригента та підготовки до професійної діяльності.

Ключові слова: творчий проєкт, хоровий диригент, концертна програма, мануальна техніка, художня інтерпретація, професійна підготовка, музичне мистецтво, хорове мистецтво, магістерська атестація, художнє самовизначення.

Творчий проєкт хорового диригента є однією з форм атестації в межах магістерських програм зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво», як альтернатива магістерському дослідженню, розробниками стандарту було запропоновано публічну демонстрацію творчого проєкту, який передбачає виконання музичних творів (відповідно профілізації) у формі концертного виступу, й має продемонструвати здатність випускників розв'язувати складні художньо-творчі задачі [7].

Кафедрою вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя започатковано й успішно реалізується

підсумкова атестація випускників магістерської освітньої програми «Музичне мистецтво» профілізації «Диригентсько-хорове мистецтво» у формі публічної демонстрації творчого проєкту, яка містить: концертне виконання програми хорових творів з Молодіжним хором «Світич», диригування творів великої форми у супроводі концертмейстерів, роботу з хором, підготовка та захист пояснювальної записки.

Проблеми фахової підготовки хорових диригентів у закладах вищої освіти досліджувалися у багатьох публікаціях українських науковців та диригентів-практиків. Це, насамперед, праці М. Берденнікова, Є. Бондар, А. Болгарського, С. Горбенка, С. Дацюка, В. Доронюка, Ж. Зваричук, М. Канерштейна, Я. Кириленко, А. Козир, І. Коваленко, М. Колесси, Л. Костенко, Р. Кофмана, А. Мартинюка, Ю. Пучко-Колесник, А. Серебрі, Л. Шумської, Л. Серганюк, Ю. Ткач, Г. Ткаченко, І. Цюряк, І. Шатової та ін.

Разом із тим, впровадження в освітній процес з магістерської підготовки хорових диригентів за спеціальністю 025 Музичне мистецтво «Творчого проєкту», як складової підсумкової атестації здобувачів, наразі не знайшло висвітлення в наявній науковій літературі, що і доводить актуальність нашого дослідження.

Творчий проєкт є самостійним мистецьким доробком, який узагальнює практично-виконавський та дослідницький досвід здобувача у межах виконання освітньої програми, підкреслює його творчу індивідуальність, професійно-виконавський рівень та містить публічну демонстрацію музичного контенту й озвучення змісту пояснювальної записки, що являє собою обґрунтування художньої значущості обраних хорових творів, упорядкованих та систематизованих відповідно до обраної теми, та особливості авторської інтерпретації композиторського контексту. Загальна вимога до творчого проєкту – це має бути авторська, унікальна, концептуально та драматургічно вибудована концертна програма в галузі хорового мистецтва, яка є свідченням професійного самовизначення [5].

Практична частина магістерського творчого проєкту має відповідати таким критеріям: оригінальність теми; самостійність здійснення постановки концертної програми (від задуму до реалізації); систематичність та послідовність роботи над творчим проєктом; якість драматургічної розробки, застосування режисерських прийомів (за необхідності); професійність у роботі з виконавцями під час постановки та репетицій (для диригентів); високохудожня якість обраного музичного матеріалу та його відповідність обраній тематиці магістерського творчого проєкту [4].

Мій авторський творчий проєкт на тему «Жанри хорової музики крізь призму виконавської майстерності диригента» втілюється під керівництвом професора кафедри вокально-хорової майстерності Шумської Л. Ю. з метою представити програму хорових творів, що включає опуси українських та зарубіжних композиторів, та окреслити специфіку мануальної техніки диригента при створенні виконавських інтерпретацій зразків хорової літератури різних жанрів, історичних періодів та національних композиторських шкіл.

Мета творчого проєкту обумовила зміст концертної програми, до якої були включені наступні твори: декілька фрагментів з кантати Мирослава Скорика «Весна» на вірші Івана Франка (вступ та частини 1, 2, 3), «Дві петрівочки» з кантати Лесі Дичко «Пори року», «Русальські купала» з фольк-опери Євгена Станковича «Цвіт папороті», Сцена й «Brindisi» з одноактної опери П'єтро Масканьї «Сільська честь», велика хорова сцена з опери Г. Майбороди «Милана», авторська хорова п'єса – мініатюра «Ой, спи дитя». Загальна тривалість чистого звучання – 35 хвилин.

Отже, **мета** творчого проєкту – визначення специфічних засобів диригентської інтерпретації зразків української та закордонної хорової літератури в умовах різних жанрів.

Об'єкт дослідження змісту концертного виступу – програма творів хорової музики українських та зарубіжних композиторів.

Предмет дослідження змісту концертної програми – використання багатоаспектної мануальної мови жестів в процесі інтерпретації різножанрової хорової музики.

Завдання творчого проєкту:

- ознайомитись з наявними відео та аудіо записами творів, що виконуються;
- на основі аналізу музикознавчої літератури проаналізувати історію створення хорових творів;
- визначити особливості хорової фактури концертних творів, що включені в програму творчого проєкту ;
- практично опанувати художню форму кожного хорового твору та створити семантичну мануальну модель;
- створити авторську виконавську інтерпретацію компонент концертної програми творчого проєкту в контексті виражальних властивостей прийомів художньої техніки хорового диригування;
- представити в концертному виконанні визначену програму хорових творів.

Аналітичний фокус теоретичної роботи до творчого проєкту полягає у висвітленні засобів та прийомів мануально-диригентської та фактурно-інтонаційної інтерпретації хорових творів, як прояв виконавської майстерності диригента, що являє собою технічно досконале та артистичне втілення музичного твору в реальному звучанні.

У ході аналітичного вивчення та практичного втілення творів концертної програми творчого проєкту були використані такі методи:

- дослідницький метод (для вивчення закономірностей інтонаційної організації творів концертної програми);
- метод аналізу та синтезу (для систематизації художньо-доцільних прийомів мануальної техніки);
- частково-пошуковий метод (з метою конкретизації мануально-технічних засобів, що відповідають художньо-образному змісту та специфіці хорового викладення творів різних жанрів);
- традуктивний метод (застосування знань з теорії та практики хорового диригування для обособленого застосування мануальних ресурсів диригента в творах різних жанрів);
- індуктивний метод (визначення найефективніших диригентських прийомів в умовах розгорнення музичної форми в творах різних жанрів);
- дедуктивний метод (апробація полівекторного підходу до мануального втілення художньої інтерпретації хорових творів різних жанрів).

Теоретична апробація творчого проєкту на тему «Жанри хорової музики крізь призму виконавської майстерності диригента» висвітлена в опублікованих статтях та доповідях на восьми науково-практичних конференціях; практична апробація включала участь в фахових конкурсах та концертні виступи у складі Молодіжного хору «Світич»: всього 20 заходів.

Загалом, у підсумку виконання творчого проєкту має бути продемонстровано рівень виконавського професіоналізму випускника магістратури за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»:

- досконала художня інтерпретація творів концертної програми;
- зрілість музичного мислення – розуміння жанрово-стилістичних закономірностей, форми й фактури творів, що виконуються, точність трактування композиторського задуму;
- адекватне контексту музичних творів застосування художньо-доцільних технічних прийомів виконання;
- артистизм, сценічна культура і свобода диригента;
- художній смак і естетичність виконання, самобутність, знання виконавських традицій, **що і стане показником художнього самовизначення диригента та його готовності до подальшої професійної діяльності.**

Список використаних джерел

1. Бермес І. Український хорний спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
2. Бондар Є. М. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2015. Вип. 2. С. 128–132.
3. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
4. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККІМ, 2013. № 3. С. 132–136.
5. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків : Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. С. 156–169.
6. Стандарт першого рівня вищої освіти ступеня бакалавр з галузі знань. «Культура і мистецтво» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Київ : Міністерство освіти і науки України, 2019. 17 с.
7. Шумська Л. Ю. Технологія розвитку фахових компетентностей майбутніх диригентів хору: системно-інтегративний підхід. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : наук. журнал. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2020. № 4 (133). С. 22–29.

**ЗВ'ЯЗОК ТВОРУ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА
«КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА» ІЗ СУЧАСНИМИ
ТЕАТРАЛЬНИМИ ВИСТАВАМИ**

Дегтяренко К. О.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті ключовими об'єктами аналізу є різні мистецькі форми, а також міф про конотопську відьму, а предметом – міфи та легенди, що пов'язані з конотопською відьмою, та їхнє відображення в культурних творах. Метою дослідження є аналіз літературної пам'ятки міста Конотоп – повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» та особливості її втілення в різних видах мистецтва, зокрема театрального мистецтва.

Ключові слова: *Конотопська відьма, Григорій Квітка-Основ'яненко, Конотоп, повість, театральна вистава.*

Конотоп – місто, яке глибоко вкоренилося в міфах і легендах, і поки існуватиме це місто, продовжуватиме жити і легенда про конотопську відьму. Конотоп відомий за межами України завдяки повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма». Цей образ став своєрідною візитною карткою міста. Ми, у контексті кваліфікаційної роботи, також звернулися до цієї легенди, щоб у своїй хореографічній постановці втілити своє балетмейстерське бачення популярного сьогодні літературного твору.

Повість Г. Квітки-Основ'яненка є сатирою на козацько-старшинський устрій і за своєю структурою нагадує народну казку. Письменник писав свою

повість «Конотопська відьма», спираючись на вірування про відьом, які є у звичаях та традиціях українського народу. Він звернув увагу на цю тему ще до того, як відьомство зацікавило дослідників у другій половині XIX століття.

Йому вдалося сатирично зобразити ту частину суспільної свідомості, яка змовилася знайти в собі ворогів і причину посухи у відьмах. Одним зі способів перевірки, чи дійсно підозрювана жінка є відьмою, були ордалії – прив'язування та кидання підозрюваної у воду: якщо підозрювана тонула, то, відповідно, не могла бути відьмою, але життя їй уже не можна було повернути.

Своє відображення повість Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» на сценах українських театрів. Під час повномасштабного вторгнення російських військ на територію України, українські театри продовжили відроджувати та впроваджувати вистави за авторством українських поетів. Наприклад, музична комедія «Конотопська відьма» у постановці Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня» (режисер-постановник Тетяна Авраменко).

Ця оригінальна сатирично-реалістична повість розповідає про життя містечка Конотоп. У цій виставі блискуче поєднуються сатира, гумор і бурлеск із професіоналізмом акторів, які є знавцями фольклору. Однак, сучасні постановки цього твору набули нового звучання завдяки інноваційному підходу різних режисерів [1].

Іншим прикладом сучасної інтерпретації «Конотопської відьми» є постановка режисера театру «Modern Theatre» Дмитра Рачковського. У його виставі твір Г. Квітки-Основ'яненка постає не просто класичним текстом, а потужною фантазмагорією, де поєднуються ефектні декорації, оригінальні костюми та яскраві персонажі.

Одна з найбільших театральних подій останніх років – прем'єра вистави «Конотопська відьма» за мотивами повісті Григорія Квітки-Основ'яненка, яка відбулася в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Режисер Іван Уривський, лауреат Шевченківської премії 2024 року, що представив глядачам унікальну версію відомого твору, яка стала однією з найпомітніших подій року.

Уривський, який за свою кар'єру створив понад 20 вистав у різних містах України, зумів зацікавити тисячі глядачів навіть під час війни. Вистава у Театрі Франка викликала справжній фурор: квитки були розкуплені задовго до показів, а заради її перегляду глядачі шикуються в черги. Ця робота стала платформою для популяризації української культури та об'єднання глядачів навколо національної спадщини [4].

Художниця по костюмах Тетяна Овсійчук створює особливу атмосферу, використовуючи український національний костюм не лише як елемент декору,

але й як основний символ вистави – незламність. Завдяки вмілому поєднанню традиційних українських аксесуарів, таких як хустка та вінок, костюми допомагають розкривати характери персонажів і піднімають український театр на новий рівень [2].

Окрім своєї мистецької цінності, вистава Івана Уривського мала і благодійну мету: під час показу 4 березня 2024 року було зібрано понад 2,3 мільйона гривень для підтримки Збройних Сил України. Ця подія засвідчила, що театр не лише зберігає культурну спадщину, а й активно допомагає в актуальних справах суспільства, демонструючи, що класична література та театр – це важливо, вражаюче і сучасно [3].

Список використаних джерел

1. Магницький М. Л. «Конотопська відьма» у витворах мистецтва. Тези доповідей до науково-методичної конференції викладачів, співробітників і студентів. (Конотопський інститут Сумського державного університету, 28 квітня 2016 року, С. 138–140).

2. Попова Т. І., Червона А. В. Український костюм як символ українського театру. Збірник тез доповідей науково-педагогічних працівників, науковців та аспірантів LVII Всеукраїнська науково-практична конференція «Освіта та наука для відновлення країни» Української інженерно-педагогічної академії (м. Харків, 13-17 травня 2024 р.): за заг. ред. Г. С. Грінченко; Укр. інж.-пед. акад. Харків, 2024. URL: <https://science.uipa.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/volume-2-conference.pdf> (дата звернення: 22 листопада 2024).

3. Слободяник Дарія. Режисер Іван Уривський – про українську драматургію, участь в Авіньйонському фестивалі та самокритичність. URL: <https://vogue.ua/article/leaders/urivskiy-56249.html> (дата звернення: 17 листопада 2024).

4. Челакова Орина. Феномен вистави «Конотопська відьма» (2024). URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/99a942f0-e097-4187-9e1e-d681786d2360> (дата звернення: 23 листопада 2024).

ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Довгань Ю. Ю.,
студентка IV курсу факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.
Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

У роботі розглядається роль музики в житті молоді як засобу самовираження, соціалізації та формування цінностей. Музика допомагає підліткам виражати емоції, ідентифікуватися з групами та справлятися зі стресом. Тексти пісень можуть містити моральні послання, формуючи світогляд і сприяючи розвитку емпатії. Музика також виконує функцію культурного виховання, знайомлячи молодь з культурною спадщиною. Загалом, популярна музика є важливим інструментом для особистісного розвитку та емоційного благополуччя підлітків.

***Ключові слова:** підлітки, цінності, особистісний розвиток, популярна музика.*

Одним із основних завдань сучасного освітнього процесу є розвиток особистості учня, формування ціннісних орієнтацій, які тісно пов'язані з цінностями суспільства. Серед предметів естетичного циклу, що вивчаються в загальноосвітній школі, музичне мистецтво має значний потенціал впливу на духовну та інтелектуальну сфери учнів, зокрема підліткового віку. Особливий вплив на підлітків здійснює популярна музика, яка відіграє значну роль у формуванні їх ідентичності. Саме у підлітковому віці молоді люди починають пізнавати себе, свої цінності, інтереси та встановлювати своє місце у світі.

Аналіз наукової літератури свідчить, що в теорії і практиці накопичений певний досвід формування ціннісних орієнтацій учнів. Вчені-педагоги (Т. Бодрова, Т. Дорошенко, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та інші) вбачають у ціннісних орієнтаціях важливу критерію сформованості

культури людини, її естетичного ставлення до навколишнього світу. Проте, важливими є подальші дослідження ролі популярної музики на формування ціннісних орієнтацій підлітків.

Музика об'єднує людей на концертах, фестивалях та віртуальних платформах. Молодь може знайомитися завдяки спільним музичним вподобанням, обмінюватися плейлистами або разом відвідувати концерти улюблених виконавців. Це створює теми для обговорень, дає приводи для зустрічей і навіть формує стиль поведінки [5].

Заняття музикою сприяють розвитку творчих здібностей учнівської молоді, оскільки музика спонукає до творчості, яка неможлива без засвоєння певного поєднання специфічних знань, компетенцій та умінь. Музика також впливає на фізіологічні процеси, такі як дихання, кровообіг і серцебиття. Популярна музика відіграє значну роль у формуванні ціннісних орієнтацій підлітків. Вона впливає на їхні емоції, поведінку та світогляд [5].

Підлітки часто використовують музику для самовираження та ідентифікації з певними групами. Вони можуть обирати музичні жанри та виконавців, які відображають їхні особисті цінності та переконання [1, с. 2–3].

Музика може викликати сильні емоційні реакції, допомагаючи підліткам справлятися зі стресом, тривогою та іншими емоційними викликами. Вона також може сприяти розвитку емпатії та розуміння інших людей. Тексти пісень можуть містити різні моральні та етичні послання, які впливають на формування ціннісних орієнтацій підлітків.

Популярна музика часто стає основою для соціальних взаємодій, створюючи спільні інтереси та теми для обговорення. Це може зміцнювати соціальні зв'язки та сприяти розвитку почуття приналежності до певної групи [1, с. 2–4].

У змісті музики відображаються культурні тенденції та зміни в суспільстві. Популярна музика може сприяти поширенню нових ідей та цінностей, а також збереженню культурної спадщини [1, с. 5].

Популярна музика може мати значний позитивний вплив на формування ціннісних орієнтацій підлітків, зокрема в аспектах толерантності та самореалізації. Багато пісень торкаються важливих соціальних тем, таких як права людини, рівність та справедливість. Це допомагає підліткам усвідомлювати важливість толерантності та емпатії [6, с. 3–6]. Музика є потужним засобом самовираження. Підлітки можуть використовувати музику для вираження своїх почуттів, думок та ідей, що сприяє їхньому особистісному розвитку та самореалізації [4, с. 163–164].

Музика може бути потужним засобом емоційного виховання. Вона допомагає підліткам виражати та розуміти свої емоції, що сприяє розвитку емоційного інтелекту [2, с. 4–6]. Також, музика є важливим елементом культурного виховання тому, що вона допомагає підліткам ознайомитися з культурною спадщиною свого народу та інших народів, що сприяє формуванню толерантності та поваги до різноманіття. Музика може бути засобом психологічної підтримки та релаксації. Вона допомагає знімати стрес, покращувати настрій та створювати позитивну атмосферу в сім'ї [3].

Отже, популярна музика відіграє важливу роль у формуванні ціннісних орієнтацій підлітків, впливаючи на їхнє самовираження, емоційний стан і соціальні взаємодії. Вона допомагає справлятися зі стресом, розвиває творчість, толерантність та емпатію. Популярна музика слугує засобом ідентифікації з групами, зміцнює соціальні зв'язки та формує світогляд підлітків, що робить її важливим елементом їхнього розвитку.

Список використаних джерел

1. Власенко О. М. Роль музики у формуванні духовності особистості. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/20463/1/2.PDF> (дата звернення: 19.11.24).
2. Дун Хао. Педагогічні умови формування музично-ціннісних орієнтацій в учнів підліткового віку в позашкільних закладах мистецької освіти. URL: <http://surl.li/tbfnsk> (дата звернення: 20.11.24).
3. Коваль В. Музика як засіб культурного виховання дітей. URL: <http://surl.li/matlks> (дата звернення: 20.11.24).
4. Прищепа С. М. Життєві цінності у дітей підліткового віку: сутність та особливості. URL: <http://surl.li/zijmev> (дата звернення: 19.11.24).
5. Сучасна музика та її вплив на молодь: тренди, самовираження та соціалізація. URL: <http://surl.li/auddbp> (дата звернення: 18.11.24).
6. Яковлева О. О. Психологічні особливості життєвих цінностей та ціннісних орієнтацій сучасних старшокласників. URL: <http://surl.li/evphwp> (дата звернення: 20.11.24).

ФОРМИ ТА МЕТОДИ ПОЗАКЛАСНОЇ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Доманський А. С.,
магістрант спеціальності 014 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво),
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія.

Баранецька Ю. М.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У поданій публікації висвітлено основні аспекти позакласної музично-виховної діяльності у закладах загальної середньої освіти, піддано ґрунтовному аналізу форми та методи її організації.

Ключові слова: музичне мистецтво, позакласна музично-вихована діяльність, форми та методи позакласної музично-виховної діяльності, заклад загальної середньої освіти, здобувачі освіти.

Позакласна музично-виховна діяльність є важливим компонентом формування всебічно розвиненої особистості. Її значення полягає у створенні умов для розвитку творчих здібностей здобувачів освіти, почуття краси та гармонії, формування у них емоційного інтелекту, естетичних смаків та морально-етичних цінностей через занурення у світ мистецтва, навичок командної роботи, взаємодії в творчих колективах, сприяння створенню дружнього учнівського середовища.

Варто зазначити що позакласна музично-виховна діяльність організовується у закладах загальної середньої освіти у різноманітних формах, зокрема:

– вокально-хоровий гурток, в процесі якого учнівська молодь має змогу розвивати свої вокальні здібності, навчатися співу в ансамблі, опановувати основи хорового мистецтва та працювати над колективним виконанням музичних творів;

– інструментальний ансамбль та оркестр, сприяє залученню дітей до гри на музичних інструментах;

– музично-театральна студія спонукає школярів створювати й виконувати музичні вистави, розкриваючи свої акторські й музичні таланти, що стимулює їхню творчість, креативність та емоційну виразність;

– участь в музичних конкурсах, фестивалях та концертах, дає можливість підростаючому поколінню самовиражатися у творчості, розвивати впевненість у собі та популяризувати музичну культуру серед однолітків.

– участь у музично-пізнавальних заходах, які дозволяють розширювати культурний світогляд дітей, ознайомлювати їх із різними музичними стилями та жанрами, розвивати інтерес до музичного мистецтва.

– участь в музичних екскурсіях, майстер-класах, тренінгах збагачує знання учнів про музичне мистецтво, сприяє їх професійній орієнтації [1, с. 15–18].

У відповідності до форм виокремлюють ряд методів позакласної музично-виховної діяльності, серед яких:

– словесні (розповіді, лекції, бесіди, дискусії та пояснення). Наприклад, під час підготовки до концерту або тематичного заходу вчитель може пояснювати значення обраних музичних творів, розповідати про їхніх авторів, стиль чи історичний контекст створення. Бесіди на музичні теми допомагають учням осмислити ідеї, закладені в музиці та формувати естетичні цінності;

– практичні – є найважливішими в позакласній музично-виховній діяльності, оскільки вони дозволяють здобувачам активно залучатися до творчого процесу. До таких методів належать репетиції, виконання вокальних чи інструментальних творів, участь у музично-театральних постановках, створення імпровізацій та підготовка до конкурсів або фестивалів;

– наочні – використання сучасних технологій, таких як презентації, відео чи аудіозаписи, дозволяє зробити заняття більш наочними та цікавими. Візуальні й аудіальні засоби допомагають глибше занурити учнів у музичний контекст, сприяють кращому сприйняттю і запам'ятовуванню матеріалу;

– інтерактивні, що включають ігрові технології, музичні вікторини, квести, інтерактивні концерти чи майстер-класи, забезпечують високу мотивацію учнів;

– проєктні, які спрямовані на участь учнівської молоді у створенні музичних проєктів, що дозволяє інтегрувати їх знання з інших галузей та розвивати творчі здібності [2, с. 87–89].

Отже, позакласна музично-виховна діяльність є важливим компонентом сучасної системи освіти, який сприяє формуванню гармонійної особистості. Використання різноманітних форм і методів дозволяє ефективно реалізовувати завдання музичного виховання в ЗЗСО та сприяти всебічному розвитку здобувачів освіти.

Список використаних джерел

1. Нестерович Б. І. Педагогічні основи позакласної музично-виховної роботи в школі : Навчальний посібник. Вінниця : ФОП Данилюк В. Г., 2015. 273 с.
2. Немцова Л. О. Форми та методи організації позакласної музично-виховної роботи. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ : 2021. Вип. 7 (138). С. 87–91.
3. Олексюк О. Музична педагогіка : навчальний посібник. Київ, ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 247 с.
4. Черкасов В. Теорія і методика музичної освіти : підручник. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.

РОЛЬ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У ВИХОВАННІ ПІАНІСТА

Ікальчик Я. О.,

студентка IV курсу факультету педагогіки,
психології, соціальної роботи та мистецтв.

Науковий керівник: Гусейнова Л. В.,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету

імені Миколи Гоголя

Ключові слова: поліфонія, фортепіано, поліфонічний репертуар, поліфонічне мислення, виховання піаніста засобами поліфонії.

Питання використання поліфонічних творів у вихованні будь-якого музиканта, піаніста зокрема, в музичній освіті завжди було важливим і актуальним через свою універсальну цінність: від формування культурного світогляду до розвитку виконавської техніки. Тому й на сучасному етапі вивчення поліфонічних творів набуває особливого значення. Адже поліфонія вчить чути багатоголосся, що є основою музичного мислення, допомагає розвивати координацію рук, їх незалежність та техніку в цілому, сприяє глибшому розумінню структури та логіки музичного твору, а, отже, й розвиває аналітичні здібності виконавця. Завдяки вивченню поліфонічних творів класичних композиторів піаністи набувають навички цінувати та інтерпретувати музичні традиції.

У перекладі з грецької мови термін «поліфонія» означає «багатоголосся». Це тип багатоголосся, де кожен голос або група голосів має свою самостійну мелодію та ритмічний розвиток, при цьому всі голоси рівноцінні. В історії західноєвропейської музики поліфонія вважалася однією з ключових форм музичної організації [2].

Робота над поліфонією є невід'ємною частиною навчання фортепіанного виконавства. Розвинуте поліфонічне мислення та володіння фактурою поліфонії виконує надважливу роль у вихованні студента-піаніста. Уміння чути та виконувати поліфонічну музику студент удосконалює та поглиблює протягом усього навчання. Виконання поліфонічних творів сприяє розвитку розуміння стилістичних особливостей різних епох, зокрема бароко, а також розширює музичний кругозір і формує художній смак [5].

Поліфонія ґрунтується на синтезі стійких традицій та чітких правил і законів, серед яких пріоритетною є мелодико-ритмічна самостійність і

своєрідність розвинених голосів, що відтворює найголовніший принцип поліфонічного складу – принцип одночасного або просторового контрасту, у формуванні якого задіяні три просторові координати фактури:

- горизонталь – різноманітність ритмів між голосами;
- вертикаль – відмінності у співвідношенні інтервалів та регістрів;
- глибина – розмаїття інтонаційного малюнку кожного голосу [6, с. 139].

Поліфонія є одним із найважливіших способів музичної композиції та виразності в мистецтві. Завдяки поліфонічним прийомам композитори розкривають і розвивають художні образи у творах. За допомогою поліфонії можна змінювати, порівнювати й об'єднувати музичні теми, враховуючи правила мелодії, ладу, ритму і гармонії. Виразність поліфонії також залежить від таких елементів, як динаміка, інструментування та інші особливості музики [3, с. 11].

Одними із надважливих та обов'язкових поліфонічних матеріалів для репертуару майбутніх піаністів є твори Йоганна Себастьяна Баха, які завдяки художній змістовності образів та поліфонічній досконалості мають велику цінність [5]. Репертуарний вектор, який включає поліфонію Баха, – це, насамперед, значна аналітична робота, оскільки для розуміння п'єс даного виду необхідні спеціальні знання та раціональна система їхнього опанування. Засвоєння поліфонічних творів вимагає наполегливої та постійної роботи над такими аспектами:

- визначенням характеру мелодій та їх стилістичних особливостей;
- рівномірним і чітким веденням усіх голосів;
- точним опрацюванням динамічних відтінків, адже для поліфонії не властиві різкі або хвилеподібні зміни гучності [4].

Поліфонічна музика, у тому числі й твори Баха, вимагає бездоганної техніки (чистоти артикуляції, рівномірності звуку, динамічного контролю) і допомагає піаністам вдосконалювати власні технічні навички. Завдяки роботі над поліфонічними творами формується дисципліна та професійний підхід до музики, оскільки ця робота потребує терпіння, системності та уваги до деталей. Поліфонія відкриває перед виконавцем широкий спектр емоційних та стилістичних аспектів.

В умовах сучасного культурного простору поліфонічне мислення застосовується як засіб виразності в різних видах мистецтва, розкриваючи рівнобіжну наявність сюжетних ліній, образні конфлікти та інші життєві ситуації із взаємин між людьми. Художня універсальність поліфонічного принципу мислення як засобу виразності дає можливість розширити асоціативне мислення та емоційне сприйняття музики виконавцем [3, с. 55].

Відтак, можна зазначити, що вивчення поліфонічних творів у фортепіанному класі якісно покращує виразність виконання, інтелектуальний та емоціональний потенціал піаніста, значно розвиває асоціативне художнє мислення, а отже, є потужним інструментом для формування його музичного світогляду.

Список використаних джерел

1. Гордійчук Л. В., Кругляченко А. Ю. Особливості роботи над поліфонічними творами у класі фортепіано : методичні рекомендації для студентів ОС бакалавр спеціальності 025 Музичне мистецтво спеціалізації «Інструменталіст». Луцьк : Надстир'я, 2020. 32 с.
2. Дописувачі Вікіпедії. Поліфонія [Інтернет]. Українська Вікіпедія; 11 грудня 2023, 18:55 UTC [цитовано 21 листопада 2024].URL: <http://surl.li/tnmerk>
3. Кригін О. І., Шуплецова Л. Ю. Значення поліфонічної музики у розвитку музичної культури студентів: метод. настанови / уклад: О. І. Кригін, Л. Ю. Шуплецова; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2020. 94 с.
4. Легостаєва К. (2022). Формування виконавських компетентностей учнів-піаністів в процесі роботи над поліфонічними творами. *SWorldJournal*, 6(11-06), С. 69–71.
5. Матящук О. М. Інтерпретація музики Й. С. Баха на заняттях фортепіано в педагогічному коледжі : веб-сайт. URL: <http://surl.li/ytvvcjx>
6. Побережна Г. І., Щериця Т. В. Загальна теорія музики: [підручник]. Київ: Вища школа, 2004. 303 с.

ВАЛЬПУРГІЄВА НІЧ ЧИ НІЧ НА ЛИСІЙ ГОРІ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ СВЯТА

Ільченко О. О.,

магістрант факультету педагогіки,
психології, соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті ми проаналізували походження Вальпургієвої ночі та Лисої гори у місті Києві. З'ясували, що саме це за дні та чому наші предки святкували ці свята та як передавалось бачення потойбічного світу через роки. У тексті відображається історія нашого народу та фольклор у різних інтерпретаціях.

Ключові слова: *Вальпургієва ніч, Лиса гора, обряди, язичництво.*

Вальпургієва ніч – це язичницьке свято, яке відзначають у ніч із 30 квітня на 1 травня в багатьох європейських культурах, особливо в Німеччині, Чехії, Швеції, Норвегії, Фінляндії та інших країнах Центральної і Північної Європи. Воно поєднує у собі язичницькі обряди, пов'язані з пробудженням природи, та елементи християнської традиції.

Назва свята походить від імені святої Вальпургії, християнської місіонерки VIII століття, яка сприяла поширенню християнства серед германських народів. Її канонізували 1 травня 870 року, тому ця дата набула релігійного значення. Проте язичницькі витоки Вальпургієвої ночі сягають часів поклоніння природі. Ніч з 30 квітня на 1 травня вважалася часом магії, коли межа між світами людей і духів була особливо тонкою.

У дохристиянські часи це свято символізувало прихід весни, перемогу світла над темрявою та оновлення природи. Люди вірили, що в цю ніч відбуваються шабаші відьом, які збираються на горі (в Україні найвідомішою

горою стала Лиса гора в місті Києві). Для захисту від злих духів запалювали багаття, співали пісні і проводили очищувальні ритуали такі як:

1. Запалення вогнищ: Вогонь символізує очищення, захист від злих сил і відродження. Люди збираються біля багать, танцюють і співають.
2. Танці та музика: У багатьох регіонах Вальпургієва ніч супроводжується народними гуляннями, танцями навколо багаття та співами.
3. Очищувальні обряди: Часто через вогонь стрибали для того, щоб очиститися від негараздів і хвороб.
4. Вірування у магію: Вважалося, що в цю ніч можна викликати духів, передбачати майбутнє та здійснювати магичні обряди [4].

У наші дні Вальпургієва ніч має більше культурний характер. У Німеччині її святкують як веселе народне свято з костюмованими парадами, музикою та вогнищами. У Швеції та Фінляндії її називають «Вальборг» і відзначають як весняний карнавал, поєднаний із зустріччю студентської молоді.

Вальпургієва ніч часто згадується у літературі, наприклад, у «Фаусті» Йоганна Вольфганга Гете. У цьому творі вона представлена як шабаш відьом із містичними та фантастичними елементами. У музиці та мистецтві свято також надихало багатьох митців на створення творів, що відображають боротьбу добра і зла. Вальпургієва ніч є яскравим прикладом взаємодії язичницьких та християнських традицій, а також відображенням народних вірувань і обрядів у культурному контексті [1].

Також немаловажним значенням для українського суспільства стала Лиса гора – це термін, який має декілька значень і відображає як реальні географічні об'єкти, так і міфологічні уявлення в культурі багатьох народів. В Україні поняття Лисої гори особливо популярне завдяки її зв'язку з фольклором, історією та містикою.

У слов'янському фольклорі Лиса гора – це місце з особливими магичними властивостями, яке вважалося осередком нечистої сили. За переказами, саме на Лисій горі в певні ночі відьми, чаклуни та інші надприродні істоти збиралися на шабаш.

Назва «лиса» походить від відсутності дерев на таких пагорбах чи горах, що часто створювало пустельну, зловісну атмосферу. У фольклорі це підсилювало уявлення про ізольованість місця та його неприродність. Багато відомих людей створювали свої твори на основі цих свят [2].

Образ Лисої гори часто використовувався в літературі, музиці та мистецтві для створення містичної атмосфери, зокрема Микола Гоголь у своїй творчості неодноразово звертався до теми Лисої гори як символу злих сил (наприклад, у повісті «Вій»).

Обидві теми демонструють, як фольклорна спадщина може відображати глибокі архетипи людської свідомості. Вони поєднують уявлення про магію, природу та історичні події, що формували культурну ідентичність народів. Саме ця тема мені здається дуже вдалою через те, що вона розповідає нам про минулі обряди та вірування нашого народу. Вона повертає сучасний світ у ті часи коли проводилось багато різних обрядів, які об'єднували суспільство [3].

Список використаних джерел

1. Загальний огляд історичних і культурних аспектів Вальпургієвої ночі, а також її зв'язок із сучасними святкуваннями в Європі: URL <https://www.ukr.net/news/details/lifestyle/91026249.html> (дата звернення: 24.11.2024).
2. Лиса гора в Києві: URL: <https://we.org.ua/mistychna-ukrayina/lysa-gora-v-kyievi/> (дата звернення: 24.11.2024).
3. Лиса гора між містикою та історією. URL: <https://www.ukraine-is.com/uk/lysa-gora-mizh-mistykoyu-i-istoriyeyu/> (дата звернення: 24.11.2024).
4. Схожість язичницьких обрядів Вальпургієвої ночі в різних культурах: URL <https://www.unian.ua/> (дата звернення: 24.11.2024).

АНДРІЇВСЬКІ ВЕЧОРНИЦІ В УКРАЇНСЬКІЙ ОБРЯДОВОСТІ: АНАЛІЗ У КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Камінський М. Ю.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті розглядається свято Андріївські вечорниці, що відобразилися у поєднанні веселоців, ворожінь і культурних елементів, які дійшли до наших днів як частина народної спадщини України. Особлива увага приділена висвітленню українських традицій вечорниць як місця для знайомств і спілкування.

Ключові слова: *українські обряди, народна культура, Андріївські вечорниці, Калита.*

Вечорниці – важлива частина української народної культури, яка включає елементи побутових обрядів, народних вірувань, пісень і танців. Андріївські вечорниці були особливими. Вони відбувалися ввечері з 29 на 30 листопада і були приурочені до свята Апостола Андрія Первозванного.

Андріївські вечорниці – це веселе і колоритне дійство, жарти і сміх, який охоплював не тільки молодь, а й усіх. Пустощі, здебільшого хлопців, дозволялись тільки в Андріївську ніч. Хлопці встигали порозважатися з дівчатами. У цей вечір, щоб вони не зробили, їм все прощалося. Бо така традиція існує, що на Андрія кожен хлопець «пустує» [1].

В народі це свято ще називають Калитою. Воно вважається парубочим, оскільки у Андріївську ніч парубкам дозволено бешкетувати і робити різні

збитки. А дівчата цієї ночі можуть дізнатись про свою долю. За кілька днів до Андріївських вечорниць, на свято покровительки дівчат Катерини, починаються молодіжні обряди. Свято Андрія було продовженням молодіжних гулянь, де юнаки і дівчата шукали собі пару для майбутнього подружнього життя [2].

За традиціями наших предків, дівчата та хлопці сходилися до однієї хати увечері 29 листопада. Жартували, оповідали цікаві історії та грали в різні ігри, а в ніч з 29 на 30 листопада ворожили. На вечорницях молодь ближче знайомилася і обирала собі пару. Було заведено, що кожне село і навіть вулиця мала «свою» хату для вечорниць. Цікаво й те, що на ті самі вечорниці рідним братам і сестрам не дозволялось ходити.

Як тільки вечоріло, дівчата приносили до господині хати, де мали відбутися вечорниці, хто що мав: сир, масло, яйця, борошно, фрукти. Хлопці приносили наливку і цукерки. Господиня ще за день варила компот із сушених фруктів і картоплю на вареники. Дівчата приходили заздалегідь, щоб допомогти господині приготувати святкову вечерю [2].

Після заходу сонця приходили парубки, розсідалися по світлиці і тоді розпочиналося дійство. Починалося все із цікавих історій, які переказували хлопці, поки деякі дівчата з господинею накривали святковий стіл. Калита – це **великий солодкий корж** із білого борошна, що символізує новонароджене Сонце. Він мав іще декілька назв, зокрема: «каланта» (Холмщина), «бакала» (Канівщина), «бала» (Східна Волинь).

До випікання калити долучалися всі дівчата. Замісивши окремо свій шматок тіста, вони клали їх до спільної діжі й домішували разом, причому зберігаючи певну почерговість – від найстаршої дівки до наймолодшої. Поки калита випікалася, дівчата готували хату до зустрічі з хлопцями – чисто її мели і готували страви. Коли ж вечеря була готова, а калита спечена, запрошували парубків.

І ось наставала година, коли молодь здійснювала головний ритуал Андрієвих вечорниць – кусання калити. Для цього корж підвішували на червоному поясі чи гарній стрічці (теж червоній) за дірку, що була посеред коржа чи збоку, дуже високо або на відстані людського зросту так, щоб можна було схопити зубами. Далі обирали вартового до калити (Калитинського), якого ще називали писар, дід, піп, Коржовський тощо. Цей чоловік мав бути вельми дотепним, балакучим, щоб умів усіх розсмішити [3].

За правилами цієї гри, треба було відкусити коржа (або й зірвати його), не допомагаючи собі руками, при цьому не засміятися. Котра дівчина або парубок засміються, перш ніж відкусити коржа, тих писар мазав по губах сажею (глиною, медом, ряжанкою). Гра в калиту тривала доти, доки всі учасники вечорниць не

підійдуть до коржа. Бувало, вішали і по два-три коржі. Якщо після гри залишалося трохи калити, то дівчата розламували її і підносили хлопцям, а також усім присутнім у хаті, примовляючи: «Калита, калита, солодка була, тепер ми її з'їли, за женихом полетіли»

Отже, Андріївські вечорниці є важливою складовою української культурної спадщини, що дозволяє передати унікальні традиції, обряди та вірування з покоління в покоління. Збереження цього обряду є не лише формою дозвілля, але й способом самопізнання, виховання поваги до історії та духовності свого народу.

Саме тому, ми обрали темою нашої кваліфікаційної роботи «Хореографічна подорож у світ українських обрядів», ставлячи за мету здійснення хореографічної картинки «Андріївські вечорниці». Це буде оригінальна танцювальна інтерпретація цього самобутнього українського обряду.

Список використаних джерел

1. Маркович Г. І. Фольклорно-етнографічні дослідження: традиції та обряди українського народу. Львів: Світ, 2019. С. 45–50.
2. Кириченко М. П. Феномен Андріївських вечорниць у контексті української молодіжної культури. Харків: Основа, 2019. С. 75–86.
3. Іванченко О. В. Обряди та звичаї українського народу: історичний аспект. *Науковий вісник Музею народної культури*, 2019. С. 12–24.

**РІЗДВЯНЕ СВЯТО У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ВІДДЗЕРКАЛЕННІ:
ТАНЦЮВАЛЬНІ ЗАМАЛЬОВКИ
ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ**

Кириченко Т. В.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Дана стаття присвячена дослідженню танцювальних постановок, що зображують різдвяні свята в українському балетному мистецтві. У роботі аналізуються роботи найбільш впливових українських хореографів, які внесли значний вклад у відтворення святкової тематики на сцені, зокрема через балети, танцювальні композиції та інтерпретації традиційних різдвяних мотивів.

Ключові слова: *різдвяне свято, українські традиції, Святвечір, кутя, колядки, різдвяні страви, календарні зміни, історія святкування, культурна спадщина, національна ідентичність,*

Різдво Христове – одне з найбільших свят християнської традиції, яке святкується на честь народження Ісуса Христа. Це свято має велике релігійне і культурне значення і відзначається в багатьох країнах світу. В Україні Різдво стало частиною культурної та духовної спадщини ще з часів Київської Русі, коли християнство було прийнято на території України. З того часу свято стало невід’ємною частиною українських традицій, і зберегло свою актуальність до сьогодні, переживаючи численні етапи в історії, перехід на нові календарі та культурні зміни.

Святкування Різдва в Україні має глибоке коріння, і хоча дата святкування дещо змінилася (тепер більшість українців святкують Різдво 25 грудня за григоріанським календарем), традиції та обряди залишаються незмінними. Важливо, що навіть зміна дати святкування – це не просто календарний момент, а своєрідний відображення національної самосвідомості та прагнення України до європейської інтеграції [1].

Особливу атмосферу свята надають давні українські традиції, що передаються з покоління в покоління. Ключовим елементом святкування є Святвечір, коли вся родина збирається за столом і на ньому обов'язково повинно бути 12 пісних страв, що символізують 12 апостолів.

Важливе місце серед цих страв займає кутя – це пшенична каша з медом, маком і горіхами, що символізує родючість і добробут. Окрім того, традиційно на столі мають бути присутні вареники, борщ, риба та інші страви, кожна з яких має своє символічне значення.

У різних регіонах України Різдво святкується по-різному, з урахуванням місцевих звичаїв і історичних впливів. У західних областях, наприклад, святкують Різдво 25 грудня і готують багатий стіл з кутею, борщем, рибою, варениками, запеченою качкою чи свининою.

У Карпатах же важливою частиною святкування є традиція ставити «дідуха» – сніп, прикрашений пшеницею, що символізує дух предків і родючість. На півдні України, зокрема в Одещині, святкування Різдва також має свої особливості: важливу роль відіграють місцеві ритуали, зокрема вшанування померлих родичів на святковій вечері [1].

Однією з найбільш чарівних і відомих традицій є колядки – святкові пісні, якими діти та молодь обіцяють добробут і благословення родинам, ходячи по домівках. Ці святкові звичаї, традиції та обряди не лише створюють унікальну та чарівну атмосферу Різдва, але й стали важливим культурним мотивом, який знайшов своє відображення в українському балеті.

Різдво стало невичерпним джерелом натхнення для балетмейстерів, які через хореографію передають атмосферу святкових обрядів, колядок і вертепів. Завдяки майстерному поєднанню народної музики та класичної балетної техніки, такі постановки, як «Різдвяна ніч» Миколи Трегубова та «Щедрик» Анатолія Шекери, стали справжніми художніми творами, що втілюють дух народних свят.

Микола Трегубов, наприклад, у своїй постановці «Різдвяна ніч» майстерно відтворює атмосферу українського села, його колядування, веселощі та дух єдності. У «Щедрику» Анатолія Шекери, що заснований на однойменній композиції Миколи Леонтовича, балетмейстер переніс мелодію народного духу

в мову танцю, створивши виразну та гармонійну танцювальну картину, що стала символом різдвяної радості [3, 4].

Павло Вірський, у свою чергу, у своїх постановках «Колядки» та «Щедрівки» вражає масштабністю та яскравістю образів, вдало поєднуючи народні мотиви з новаторським підходом до хореографії, що дозволяє йому відтворити народні обряди з автентичністю і водночас надати їм сучасного звучання [2].

Танцювальні постановки на основі різдвяних традицій дозволяють глядачам не лише насолодитися художньою виразністю, а й відчути величність та красу святкового періоду. Через танець відображаються не лише релігійні символи, але й глибокі культурні мотиви, такі як віра в родючість, єдність родини, благодать та мир.

Зображення хліба, куті, калити – традиційних страв, що займають центральне місце на різдвяному столі, також є важливими символами в балетних виставах, що підкреслюють зв'язок з минулим та передають емоційний стан святкового моменту.

Різдво в хореографії стало не лише святом, а й важливим інструментом культурної ідентичності України, що зберігається та передається через покоління. У кожній танцювальній постановці зберігається неповторний дух свята, що втілює прагнення до краси, єдності і духовного відродження. І хоча Різдво – це час святкування народження Ісуса Христа, через хореографічні твори на основі народних звичаїв воно стає символом зв'язку з пращурами та національної гордості [1].

Таким чином, українські балетмейстери через свою творчість продовжують відтворювати неповторну атмосферу Різдва, яка зберігає не лише духовні та релігійні цінності, а й національні традиції, що стали невід'ємною частиною культурної спадщини України.

Змалечку я захоплювалася атмосферою Різдва, коли магія цього свята пронизувала кожен куточок дому, наповнюючи теплом і святковим настроєм. Традиції, що передавалися з покоління в покоління, звичаї, обряди та музика Різдва назавжди в моєму серці.

Саме це святкування стало для мене джерелом натхнення, і я вирішила втілити свою пристрасть до Різдва у хореографічній постановці. У контексті моєї кваліфікаційної роботи я прагну передати не лише красу народних обрядів, а й глибину духовних та культурних традицій, що роблять це свято таким унікальним. Відтворення різдвяних обрядів через хореографічну постановку дасть мені можливість передати дух свята, його емоційну глибину та неповторну атмосферу, яка наповнює моє серце радістю та спокоєм.

Список використаних джерел

1. «Різдво: історія свята і традиції його відзначення в Україні» *Національна академія наук України*. URL: <http://old.nas.gov.ua>.
2. Павло Вірський. «Колядки» та «Щедрівки» — народні мотиви у творчості Павла Вірського. Хореографічний огляд, 2021. URL: www.ballet-ukraine.org.
3. Трегубов Микола. «Різдвяна ніч» – балет, що відтворює атмосферу українського села та різдвяних традицій. Музичний журнал «Україна», 2023. URL: www.music-art-and-culture.com.
4. Шекера Анатолій. «Щедрик» – музична та хореографічна інтерпретація народного духу. Журнал «Українська хореографія», 2022. URL: www.ukraine-dance.com.

ВТІЛЕННЯ ТВОРУ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» У РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВ

Кортєва Д. В.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті ми проаналізували популярність і життєдайність відомого твору І. Котляревського; розглянули його полімистецькі втілення у творчості українських діячів культури. Композитори, кінематографісти, художники і балетмейстери вдихали нове життя у «Наталку Полтавку», викликаючи інтерес до неї у читача і глядача, надаючи твору нового прочитання.

Ключові слова: *Наталка Полтавка, музичне мистецтво, хореографічне мистецтво, кінематограф, опера.*

Іван Котляревський своєю п'єсою «Наталка Полтавка» створив один із перших зразків української драматургії, який не лише заклав основи національного театру, а й став джерелом натхнення для митців у багатьох сферах мистецтва. Зокрема, цей твір значно вплинув на розвиток музики, театру, кіно, образотворчого мистецтва та хореографії.

Особливе місце «Наталка Полтавка» займає в українській музичній культурі. Музичне оформлення п'єси від початку включало українські народні пісні, які додавали їй особливого колориту. Композитор Микола Лисенко зробив один із найвагоміших внесків, створивши однойменну оперу, яка вважається перлиною українського музичного мистецтва.

Лисенко працював над оперою понад два десятиліття, намагаючись зберегти народний дух і соціальну значущість твору. Він створив мелодії, які тісно переплітаються з народними піснями, але водночас відзначаються оригінальністю. Особливе визнання отримала арія Наталки «Віють вітри, віють буйні», яка стала символом української опери. Саме завдяки опері Лисенка «Наталка Полтавка» увійшла до репертуару багатьох театральних і оперних труп, зокрема за участі видатних акторів і співаків, таких як Марія Заньковецька, Микола Садовський і Панас Саксаганський [2, с. 58].

Крім Лисенка, над твором Івана Котляревського працювали й інші композитори. Наприклад, сучасний український композитор Євген Станкович створював оркестрові версії музичних номерів, що дозволило п'єсі знайти нове життя на сучасних сценах. П'єса стала невід'ємною частиною репертуару українського театру, починаючи з часів її прем'єри в 1819 році. «Наталка Полтавка» Станковича поєднує глибокий реалізм із соціальними проблемами, що робить її актуальною навіть сьогодні. Вона стала класикою, яку виконували на сценах провідних театрів України, а також за її межами.

На сцені п'єсу І. Котляревського інтерпретували різні вітчизняні режисери, додаючи їй нових сенсів. Сучасні постановки часто наголошують на універсальності її ідей: любові, моральності та боротьбі за людське щастя. Крім того, завдяки її легкому гумору та водевільному стилю, п'єса продовжує бути улюбленою серед глядачів [1, с. 158].

Не менш важливий внесок у популяризацію «Наталки Полтавки» зробило кіно. У 1936 році режисер Іван Кавалерідзе екранізував оперу у вигляді фільму. Ця версія стала першою спробою перенести український театральний шедевр на великий екран. Завдяки кінематографічним прийомам та реалістичним декораціям фільм передав атмосферу сільського життя й емоційність персонажів.

Телевізійну версію опери, яка також отримала широке визнання, створив у 1978 році Роман Юхименко. Цей фільм-концерт, виконаний у кольорі, став прикладом вдалого поєднання театральної традиції та кінематографу. Одну з головних ролей у цій постановці виконала молода Наталія Сумська, чий образ Наталки вразив щирістю та автентичністю.

Образи героїв «Наталки Полтавки» також надихали художників. Найвідомішими є ілюстрації Тараса Шевченка, які з точністю відтворюють характери персонажів і сільський побут. Наталка зображується як символ чистоти й моралі, а її коханий Петро – як уособлення вірності та доблесті. Крім Шевченка, мотиви «Наталки Полтавки» використовували й сучасні митці, створюючи портрети героїв і сцени з п'єси.

Хореографічне мистецтво також не обійшло стороною цей шедевр. Українські народні танці, які є важливою частиною п'єси, часто використовуються ансамблями народного танцю у своїх програмах. Зокрема, ансамбль імені Вірського включав елементи з «Наталки Полтавки» у свої виступи, створюючи яскраві та динамічні композиції.

«Наталка Полтавка» залишається унікальним твором, що гармонійно об'єднує літературу, музику, театр і візуальне мистецтво. Її вплив на українську культуру важко переоцінити. П'єса продовжує жити на сценах і екранах, залишаючись джерелом натхнення для нових поколінь митців та уособленням українського духу.

Список використаних джерел

1. Журавльова Т. Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. URL: <https://um.etnolog.org.ua/> (дата звернення: 16 березня 2024). С. 157–164.
2. Мех Н. О. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського в українському мовно-культурному просторі/ «Культура слова». *Інститут української мови НАН України*. № 9, 2019. С. 57–62.

БІОГРАФІЧНИЙ МЕТОД В НЕФОРМАЛЬНІЙ ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ (НА ПРИКЛАДІ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ДРАМ МАРИНИ КАРАНДИ ТА НЕДИ НЕЖДАНОЇ ТЕАТРОМ EX LIBRIS (М. ЧЕРНІГІВ))

Ладанай М. М.,
студентка III курсу філологічного факультету
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.
Науковий керівник: **Каранда М. В.**,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії та культурології
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Тези присвячено вивченню біографічного методу як продуктивного інструменту мистецької педагогіки та естетичного виховання. Емпіричним матеріалом слугують твори сучасних українських драматургів Неди Нежданної та Марини Каранди про Лесю Українку, Олександра Мурашка, Аспазію та Райніса. Доводиться, що драми-біографії, поставлені студентською молоддю на сцені, можуть неформально мотивувати глибоко вивчати різні види мистецтва.

Ключові слова: біографічний метод, сучасна українська драматургія, естетичне виховання, інсценізація, театр, Марина Каранда, Неда Неждана.

Біографічний метод є ключовим інструментом у дослідженні історичних постатей, адже він дозволяє поглянути на події минулого через призму знакових людських доль. Завдяки аналізу життєвих шляхів особистостей ми не лише краще розуміємо їхні особисті мотиви культурних діячів, а й усвідомлюємо, як їхні рішення впливали на хід історії. У театральних постановках цей підхід допомагає розкрити складні суспільні контексти через індивідуальні естетичні переживання. Такі інсценізації життя видатних культурників у репертуарі Молодіжного аматорського театру EX LIBRIS (м. Чернігів) за драмами Марини Каранди та Неди Нежданної, показують, наскільки ефективним є біографічний метод для мотивації вивчати музику, живопис, літературу, кіно тощо.

Сучасна українська драматургія переживає піднесення і є важливою складовою культурного розвитку молоді та предметом вивчення. Серед науковців, які ґрунтовно її вивчають, назовемо О. Бондарева [1], Є. Васильєва [2],

А. Скляр [4], та М. Шаповал [5]. У своїх працях вони аналізують стильові особливості, тематичні акценти та новаторські прийоми сучасних українських драматургів, сприяючи популяризації театрального мистецтва й інтеграції його в європейський культурний контекст.

У п'єсі «А все-таки я тебе зраджу» Неда Неждана [3] зображує внутрішній світ Лесі Українки, зосереджуючись на її складних стосунках із близькими людьми (Олена Пчілка, Сергій Мержинський, Климентій Квітка та ін.). Позаісторичність сюжету усвідомлюється через ансамбль образів з класичної італійської комедії дель арте (Арлекіно і П'єро, а в режисерській інтерпретації ще й Коломбіни), який ніби граються з долею письменниці. В той час як у рамках вивчення особистості Лариси Косач у школі, увага зосереджується здебільшого на трагічних епізодах біографії та творчій діяльності, у п'єсі Неда Нежданої головна героїня постає живою людиною, з її суперечливими пошуками: любові, саморефлексійності щодо кредо. Молодіжний колектив EX LIBRIS інтерпретував цей текст на засадах постмодерної режисури, іронізуючи над стереотипами і пропонуючи філософські питання, зокрема щодо місії митця та способів трансляції її у прийдешні покоління.

Вистава Марини Каранди за авторською біографічною п'єсою «Маузер та маки» присвячена насиченій біографії та творчості Олександра Мурашка, генія українського живопису. Але ця драматична оповідь також звертає увагу на пов'язані із соціальними змінами виклики, що постали перед українською інтелігенцією початку ХХ ст.: національна ідентичність, громадянська позиція перед обличчям російських окупантів тощо. Важливу роль відіграють візуальні елементи: репродукції картин митця інтегруються у сценографію, додаючи автентичності й створюючи діалог між художнім і театральним світом.

Ще одна інсценізована п'єса Марини Каранди, «Блакитно-бузковий будинок» – це історія Райніса і Аспазії, видатних латвійських поетів та громадських діячів. Актори розповідають глядачам сюрреалістичну казку про життя поетів та виклики, з якими їм довелося зіткнутися у суспільному і сімейному житті, боротьбу за права жінок і вільну Латвію. Їхній життєвий і творчий шлях демонструє, як культура може стати потужним інструментом боротьби за національну ідентичність.

Драми та вистави «А все-таки я тебе зраджу», «Маузер та маки», «Блакитно-бузковий будинок» пропонують сучасний підхід до розкриття життя творчої особистості. Ці твори об'єднують спільний постмодерністський стиль, що проявляється у багатшаровості сюжетних ліній, інтертекстуальності та грі з хронологією. Символіка кольорів, музика, режисерські прийоми поглиблюють драматичний ефект на сцені і зміцнюють емоційний зв'язок із глядачем, а іронія

та деконструкція дозволяють перенести досвід історичних особистостей у сучасний контекст, роблячи ці постановки актуальними з освітньої точки зору.

Драми актуалізують цінність нематеріальної духовної спадщини: поезії, драматичного мистецтва, публіцистики, журналістики, живопису і педагогіки. Біографічний метод, застосований у цих постановках, які здійснюються за межами формального навчання студентської молоді, створює глибокий емоційний зв'язок між глядачем і героями. Такий підхід дозволяє не лише зрозуміти складні долі персонажів, але й робить історичні знання доступними через мистецтво, перетворюючи пізнавальний процес на емоційно насичений та ціннісний досвід. Тому це важливий інструмент неформальної освіти, який збагачує розуміння української і зарубіжної культури, формує світоглядні орієнтири в актуальному соціально-культурному контексті.

Список використаних джерел

1. Бондарева О. Є. Сучасна українська драматургія – «діагностична модель» суспільства. Література. Театр. Суспільство : збірник наук. пр. / за ред. О. Мішукова. Херсон : Айлант, 2005. С. 25–33.

2. Васильєв Є. Сучасна драматургія: Жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.

3. Неждана Неда. І все-таки я тебе зраджу. Таїна буття. Антологія сучасної біографічної драми. Київ : НЦТМ імені Леся Курбаса, 2015. С. 195–223.

4. Скляр А. Ю. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Житомир, 2017. 19 с.

5. Шаповал М. Біографічний інтертекст сучасної української п'єси: теоретичний аспект. Літературознавчі студії : [зб. наук. праць / відп. ред. Г. Ф. Семенюк]. Київ, 2009. Вип. 23. Част. 1. С. 427–433.

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКА

Лі Мань,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий консультант: **Шумська Л. Ю.,**
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Хоменко А. Б.,**
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Дослідження специфіки концертної діяльності як показника виконавської майстерності музикантів посідає особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі естетики, психології, музичної педагогіки, музикознавства. Плідність і перспективність теорії концертного музичного виконавства забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи. Розробкою цієї проблеми впродовж багатьох років займаються музикознавці, виконавці, педагоги та ін. Педагогічні дослідження І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Олексюк, О. Щолокової присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики, також у їхніх працях висвітлюється вагома роль мистецтва та мистецької освіти у вдосконаленні особистості та формуванні її духовного потенціалу.

Концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Відомо, що виконавці та педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення і поведінки на сцені, про створення особливої виконавської форми музичного твору саме для публічного виступу. Розуміння цих явищ сприяють успішному досягненню художніх цілей і для професіонального становлення музиканта в цілому.

Специфіка сценічного виступу полягає в тому, що за невеликий період часу потрібно розкрити характер, створити образ, який запам'ятається, матиме успіх, і продемонструвати неабиякі вокальні здібності. Це накладає на педагога певні обов'язки, адже кожний концертний номер має бути сповнений певної драматургії, образно-сценічного і хореографічного компонентів.

Емоційна складова відіграє важливу роль у створенні стану емоційного піднесення, натхнення, бажання поділитися власними творчими переживаннями з іншими, щоб принести слухачам естетичне задоволення та радість.

Музикант презентує себе не тільки виконанням, але й зовнішнім виглядом, поведінкою, своєю особистістю. Не кожен співак усвідомлює, що від того, як він виходить на сцену, демонструє співацьку поставу, як подивиться на людей, які прийшли його послухати і побачити, залежить як буде сприйнято та оцінено його виступ. Можна все це виконати елегантно, а можна недбало і навіть неестетично. Це стосується всіх без виключення музикантів.

Концертне виконання є найвідповідальнішим моментом у роботі над вокальним твором, адже воно є результатом тривалої та кропіткої роботи. Оволодіння виконавською майстерністю вимагає від виконавця, серйозної вдумливої роботи над безліччю компонентів, що становлять у своїй нерозривній єдності суть музиканта, цілісність сценічного образу. На сцені вокаліст повинен не просто імітувати почуття, а справді їх переживати. Оскільки можна відтворювати лише власні почуття та враження, без власних емоцій і думок неможливо створити автентичний образ.

Варто зазначити, що формування готовності вокаліста до концертної діяльності включає в себе безперервний розвиток творчого, художнього та виконавського потенціалу, створення художньо-творчого середовища та навчання вокальної майстерності. А також важливими є навички акторської майстерності, сценічного руху та розвиток музичних і аналітичних здібностей.

Таким чином, концертні виступи – невід'ємна частина професійної діяльності музиканта, є найважливішим завершальним етапом підготовки. Концертна діяльність представлена як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухачька «співтворчість». Специфіка концертної діяльності визначає рівень виконавської майстерності музиканта, наявність її структури і полягає у систематизації публічних виступів. Організація концертної діяльності, її систематичність має первинне значення для вдосконалення виконавської майстерності майбутніх професійних співаків.

Список використаних джерел

1. Акопян Л. О. Концертна діяльність : організація та проведення: Навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2012. 240 с.
2. Бірюкова Л. А. Реалізація педагогічних умов і принципів формування вокально-сценічної майстерності студентів на музично-педагогічних факультетах. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Вип. 2., 2016. С. 148–161.
3. Валькевич Р. Сценічна культура та виконавська діяльність. Зібрання статей з питань культури сценічно-виконавської діяльності майбутнього вчителя. Наукове видання. Кіровоград, 2011. 112 с.
4. Гребенюк Н. Є. До проблеми формування вокально-виконавської діяльності як вида художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Зб. наук. праць, Харків : ХНУМ*. Вип. 3. С. 16–21.
5. Фарина Н. П. Концертно-виконавська діяльність студентів-вокалістів: педагогічний аспект. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волинь. Обереги, 2018. Вип. 4. С. 124–130.*

**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ «ДАЙ, БОЖЕ, УКРАЇНІ МИРУ»:
ДО ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ
У ДІТЕЙ І МОЛОДІ**

Мороз Л. С.,
магістрантка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.
Науковий керівник: Кондратенко І. А.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка

Творчий проєкт-концерт «Дай, Боже, Україні миру» відбувся 16 вересня 2024 року в Чернігівській дитячій музичній школі № 2 імені Євгена Богословського. Авторка концепції – Лілія Мороз, артистка Академічного українського народного хору Чернігівського обласного фестивалю та концертних програм [2]. Метою публікації є виявлення композиційних особливостей репертуару проєкту – духовних творів та українських народних пісень, які спрямовані на виховання патріотичних почуттів у слухачів молодого покоління.

Заголовним номером концерту не випадково обрано «Молитву за Україну» Миколи Лисенка. Урочистий і піднесений характер втілює звернення до Бога з молитвою за мир і знання для нашого народу. Цьому сприяють розмірений темп, акордова фактура, ланцюгове дихання у хорі і тональність до мажор. Виконання твору вимагає від співаків уваги до кожного слова, оскільки зміст тексту є глибоко сакральним. Духовні гімни формують у молоді релігійні почуття й відображають провідну філософську думку українців: Держава дорівнює Бог.

Українські народні пісні в обробці Володимира Коцура та його авторські твори займають особливе місце в репертуарі Академічного народного хору Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм, оскільки митець з 1988 року є художнім керівником та головним диригентом цього колективу [1]. Спільними для його обробок «Проводжала мати сина у солдати» та «Ой, війна, війна» є мінорний лад, експресивність та повільні темпи. Вони асоціюються з печаллю і скорботою, адже у творах змальовано стан суспільства в період війни. Композитор не випадково обрав «Святий Боже»

Олександра Кошиця своєрідним продовженням пісні «Ой війна, війна»: використання піснеспіву панахиди допомагає слухачу усвідомити, якою ціною нині виборюються свобода і мир.

Українська народна пісня «Чорноморець, матінко» в обробці Володимира Коцура набуває нових барв, але зберігає свою автентичність. Композитор використав поліфонічну фактуру, динамічні контрасти і змінний метр для зображення моря. Твір звучить без інструментального супроводу, дуєт солісток (сопрано та альт) виконують перший та другий куплет. У пісні розповідається про воїна-козака, що служив у Чорноморському війську. Чорноморці відомі своєю сміливістю, відвагою та тривалою службою – часто дуже далеко від рідних місць. Метафорика пісні трактується як символ нинішніх випробувань нашого народу, адже вийти босоніж на холод означає вразливість і невідповідність до реалій життя. Це спонукає молодь замислитися про відповідальність за свою країну та її майбутнє.

Володимир Коцур у співпраці з чернігівськими майстрами слова постійно оновлює репертуар колективу і створює численні шедеври громадянської лірики. Вірш до композиції «Я тільки в тебе вірю, мій народе» написав Олексій Прокопович Довгий, який відомий під псевдонімом Василь Груша. Ре мінор надає твору задумливого характеру, однак звучить оптимістично і бадьоро. Характер іншої пісні – «Чарівний мій краю», – споглядальний і піднесений. **Розмір 12/8** у поєднанні з простотою гармонічної мови нагадує вальс, який навіює ностальгію за мирним часом. Автором вірша є Анатолій Митрофанович Покришень – баяніст-акомпаніатор та завідувач художньо-постановочної частини Чернігівської філармонії.

У проєкті прозвучали твори й інших композиторів, творчість яких тісно пов'язана із Чернігівським краєм. «Україно моя» Анатолія Пашкевича – зразок авторського перетворення народнопісенних витоків, який легко виконується і запам'ятовується. Віра в незламність і велич нашого народу є напрочуд сильним патріотичним почуттям, тому такі твори вкрай важливі у концертному репертуарі для дітей і молоді.

Українську народну пісню «Ти, сива голубко» в обробці Олександра Стадника справедливо можна назвати драматургічним центром проєкту. Твір звучить без інструментального супроводу і має заспів солістів. Образ **сивої голубки** в українській символіці часто асоціюється з образами матері та України – споконвічними джерелами сили й насаги нашого народу. Дуєт чоловічого та жіночого голосу створює діалог із хором, який вражає слухача хвилеподібним принципом розвитку, багатством контрастів і проникливою образною сферою, у якій тісно переплітається особисте та громадянське.

Гімн Організації Українських Націоналістів «Зродились ми великої години» набув особливої популярності в часи збройних протистоянь [3]. Нами не випадково обрано цей твір у якості фіналу творчого проєкту «Дай, Боже, Україні миру». Рішучий маршовий характер відображають такі засоби музичної виразності, як пунктирний ритм, співставлення паралельних тональностей, строгість гармонічної фактури і висхідні ходи в мелодії на затактах. «Зродились ми великої години» – це могутній підсумок, своєрідний знак оклику, який адресовано молодому поколінню.

Як висновок, на прикладі репертуару творчого проєкту ми вбачаємо надзвичайно широку палітру патріотичних почуттів. Це ідея Бога в духовному гімні «Боже Великий, єдиний» і «Святий Боже»; драматизм та історизм в піснях «Ой, війна, війна», «Проводжала мати сина у солдати» та «Чорноморець, матінко»; мамине тепло у «Сивій голубці», ностальгія у вальсі «Чарівний мій краю» і заклик до дії у марші «Зродились ми великої години». Виховання культури почуттів є важливим на шляху зростання молодих українців, тому ми наголошуємо на важливості проведення таких заходів.

Список використаних джерел

1. Кравчук Ю. Ф. Коцур Володимир Васильович. URL: <https://esu.com.ua/article-1158> (дата звернення 16.08.2024).
2. Магістерський творчий проєкт Лілії Мороз. *Офіц. сайт Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*. URL: <http://chnpu.edu.ua/component/k2/item/4760-mahisterskyy-tvorchyuy-proyekt-liliyi-moroz> (дата звернення 01.12.2024).
3. Скуратівська Я., Бабчук О. Пісні спротиву: історія гімну УПА «Зродились ми великої години». URL: <https://suspilne.media/culture/291642-pisni-sprotivu-istoria-gimnu-upa-zrodilis-mi-velikoi-godini/> (дата звернення 18.08.2024).

**ТВОРЧА РЕКОНЦЕПЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ З ОПЕРЕТ
(НА ПРИКЛАДІ І. КАЛЬМАН «АРІЯ МАРІЦІ»
З ОПЕРЕТИ «ГРАФИНЯ МАРІЦА»)**

Нестеренко О. А.,
магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Раструба Т. В.,**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Хоменко А. Б.,**
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У статті розглядається поняття творчої реконцепції вокальних творів з оперет на прикладі «Арії Маріци» з оперети І. Кальмана «Графиня Маріца». Досліджено особливості стилістичного оновлення, інтерпретаційних підходів та адаптації арії до сучасних виконавських практик. Акцентовується увага на ролі виконавця в переосмисленні музичного матеріалу, використанні тембрових та динамічних змін, а також сценічній подачі. Аналізуються можливості збагачення художнього образу через варіації темпоритму, вокальної техніки та акторської майстерності.

Ключові слова: *творча реконцепція, вокальна інтерпретація, І. Кальман оперета «Графиня Маріца», «Арія Маріци», виконавський стиль, сценічна адаптація, вокальна техніка.*

Творчу реконцепцію вокального твору можна розглядати як процес глибокого переосмислення та оновлення його виконавської інтерпретації. Сюди відноситься використання різноманітних музично-стилістичних підходів, адаптація до сучасних тенденцій виконавського мистецтва, а також розширення художнього вираження за допомогою технічних і акторських засобів. Особливу

роль у цьому процесі відіграє творче трактування драматургії твору та його емоційного змісту.

У контексті вокальних творів великої форми, зокрема оперети, творча реконцепція надає артистам значні можливості для осмисленого художнього втілення та глибокого занурення у зміст музичного матеріалу. Як жанр, оперета інтегрує вокальне мистецтво з театральною грою, хореографією, а також часто містить комедійні або романтичні елементи [7]. Це висуває підвищені вимоги до виконавця, який має володіти не лише досконалою вокальною технікою, а й розвиненою акторською майстерністю.

Підготовка до виконання твору з оперети передбачає особистісне осмислення ролі, що дає артистові змогу знайти індивідуальний підхід до образу. Творча реконцепція в цьому контексті стає засобом передачі унікального бачення персонажа, дозволяючи максимально розкрити емоційний спектр, закладений у музиці та лібрето. Нам імпонують думки R. Zimmermann [8] у тому, що поєднання вокальної виразності з акторським перевтіленням сприяє створенню переконливої сценічної реальності, що резонує з аудиторією.

Разом із тим, оперета як жанр характеризується гнучкістю виконавського стилю, що дає можливість варіювати між легкістю й граційністю ліричних епізодів та напруженістю драматичних сцен. Її ритмічна динаміка, виразна мелодика та структурна драматургія сприяють глибшому розкриттю характеру персонажів. Завдяки цьому виконавець отримує широкі можливості для створення цілісного, багатовимірного сценічного образу, що відповідає як традиційним, так і сучасним вимогам жанру.

Оперета І. Кальмана «Графиня Маріца» є яскравим прикладом музично-театрального жанру, що поєднує вишукану естетику, національний колорит та захопливий сюжет [4]. Дія оперети розгортається на тлі угорської провінції, передаючи атмосферу величних маєтків, соціальних інтриг і романтичних переживань. У творі гармонійно переплітаються ліричні, комедійні та драматичні елементи, що робить його актуальним для різних виконавських інтерпретацій.

Образ головної героїні, графині Маріци, є центральним у сюжеті, оскільки вона постає перед вибором між матеріальними умовностями та особистим щастям. Її внутрішні переживання, боротьба між почуттями та соціальними обов'язками знаходять яскраве відображення в музиці І. Кальмана [1]. Композитор майстерно використовує національні угорські мотиви, зокрема чардаш, надаючи музиці динамічності та емоційної виразності [3].

Підкреслимо, що «Арія Маріци» з оперети І. Кальмана «Графиня Маріца» є прикладом твору, що дозволяє виконавцям вносити індивідуальні стилістичні

оновлення та адаптувати його до сучасних виконавських тенденцій. Завдяки своїй структурі, багатій мелодиці та драматичній глибині, арія дає широкі можливості для творчої реконцепції, що охоплює оновлення стилістичних підходів, варіативність інтерпретації та використання новітніх виконавських технік.

З часом музично-театральне мистецтво змінюється, і оперета як жанр також зазнає трансформацій. Оновлення стилю «Арії Маріци» відбувається через кілька основних аспектів:

- *Темпоритмічні варіації*. Деякі виконавці акцентують увагу на драматичному характері арії, роблячи її більш експресивною, тоді як інші зберігають традиційну елегантність і витонченість [5].

- *Динамічне та тембральне збагачення*. Сучасні співаки часто застосовують більш насичену динаміку та експресивну градацію звуку для глибшого розкриття емоційного стану героїні [7].

- *Стилістична гнучкість*. Виконавці можуть змінювати акценти на різних музичних фразах, підкреслюючи індивідуальність персонажа та його розвиток у сюжеті [1].

- *Оркестрові адаптації*. Сучасні аранжування можуть включати більш витончене балансування між вокалом і супроводом, використання електронних інструментів у камерних або концертних виконаннях [2].

Вокальна партія «Арії Маріци» є технічно складною і вимагає від виконавиці широкого діапазону голосу, гнучкості та виразності. Важливим аспектом виконання є здатність передати як ніжні, інтимні моменти, так і драматичні кульмінаційні епізоди, що потребує точного контролю над диханням, артикуляцією та динамікою.

Різні співаки пропонують власні варіанти інтерпретації «Арії Маріци», що визначає її художню багатогранність. Основні підходи включають:

- *Класичний академічний стиль*. Відзначається дотриманням традиційного вокального викладу, чіткою артикуляцією та елегантністю виконання [2]. Такий підхід притаманний академічним постановкам, де зберігається первинна стилістика оперети.

- *Романтичний та ліричний підхід*. Виконавці роблять акцент на емоційній виразності, гнучкості фразування та нюансах вокальної лінії [4], що допомагає глибше передати внутрішні переживання героїні.

- *Драматичний підхід*. Використовується для посилення конфлікту персонажа, вираження напруги через динамічні контрасти, потужний вокальний напір та насичені тембральні переходи [6].

- *Сценічно-театралізована інтерпретація.* Артисти роблять особливий акцент на акторській грі, поєднуючи вокальне виконання з жестами, мімікою та активною пластикою [2].

Завдяки своїй емоційній насиченості «Арія Маріци» надає широкі можливості для творчої реконцепції, тобто необхідності адаптації класичних творів з оперет до нових форматів, що включає:

- *Зміни у вокальній техніці.* Сучасні співаки використовують мікстові реєстри, більш легку атаку звуку та змішані техніки, що наближають звучання арії до вимог сучасного театру та концертних форматів.

- *Використання сучасних технологій.* Арія може виконуватися з використанням мікрофонної техніки у постановках на великих концертних майданчиках або адаптуватися для телевізійних трансляцій та записів.

- *Переклад і стилістична адаптація.* В деяких випадках арія виконується іншими мовами, що розширює її доступність для міжнародної аудиторії.

- *Сценічна варіативність.* Виконавці можуть змінювати характер сценічного руху, комбінуючи традиційні й сучасні театральні засоби, додаючи нові режисерські рішення.

Таким чином, творча реконцепція «Арії Маріци» з оперети І. Кальмана забезпечує її актуальність у сучасному музичному просторі завдяки поєднанню традиційного трактування з новими інтерпретаційними підходами. Варіативність музично-стилістичних рішень, сучасні вокальні та сценічні прийоми сприяють збагаченню художнього змісту твору, розширюючи можливості виконавців для глибшого драматичного втілення. Це дозволяє зробити композицію ближчою до сучасного слухача, водночас зберігаючи авторську ідею та естетику жанру оперети.

Список використаних джерел

1. Гнатюк О. Виконавські особливості оперет Імре Кальмана. *Українське музикознавство*. 2015. Вип. 41. С. 123–130.

2. Даниленко І. Традиції та новаторство в оперетах І. Кальмана. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 45–52.

3. Коваль М. Угорські національні мотиви в опереті «Графиня Маріца». *Музикознавчі студії*. 2005. № 12. С. 89–95.

4. Мельник Л. Сценічні інтерпретації оперет Імре Кальмана в сучасному театрі. *Театральне мистецтво*. 2020. Вип. 27. С. 67–74.

5. Smith J. *The Operettas of Imre Kalman: A Critical Study*. New York: Routledge, 2012. 312 p.

6. Toth A. Hungarian Dance Rhythms in Kalman's «Gräfin Mariza». *Musicologica Hungarica*. 2016. Vol. 58, No. 2. P. 201–215.
7. Weber W. Popular Music and the Viennese Operetta. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 285 p.
8. Zimmermann R. The Fusion of National Styles in Kalman's Operettas. *Journal of Musicology*. 2019. Vol. 36, No. 1. P. 78–102.

ФЕНОМЕН САКСОФОНУ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧ ХХ СТ.)

Нужна А. О.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ляшенко Т. В.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У статті висвітлюються історичні сторінки створення та популяризації саксофонного виконавства, як одного з основних каталізаторів розвитку сучасного музичного мистецтва.

Ключові слова: *саксофон, саксофонне виконавство, музична культура, мистецтво.*

На сучасному етапі розвитку європейської музичної культури, саксофонне мистецтво набуває особливої популярності, збагачує та розширює академічну музичну культури у галузі сучасного духового оркестрового виконавства. Композитори, виконавці та педагоги сміло експериментують у своїй діяльності, працюючи над створенням нового репертуару для саксофона, що відрізняється індивідуальністю та жанровим розмаїттям.

Саксофон є винахід бельгійського майстра духових інструментів – Адольфа Сакса. Новий інструмент було вперше продемонстровано у 1841 році на промисловій виставці в Брюсселі. Метою створення саксофону стало усунення інтонаційної розбіжності і заповнення тембрових розбіжностей між дерев'яними та мідними духовими інструментами. Перша назва саксофону звучала як «мундштучний офіклеїд».

В процесі своєї роботи над створенням інструменту, Адольф Сакс зайнявся переробкою офіклеїдів. Що таке офіклеїд? Це – мідний духовий інструмент, зовні схожий на фагот. Адольф Сакс замінив чашоподібний мундштук на тростину та вдосконалив систему клапанів, взявши за зразок аплікатуру німецького флейтиста Теобальда Бема [2]. Тому за звуковидобуванням та аплікатурою саксофон вважається дерев'яно-духовим інструментом. Майстром було сконструйовано 14 різновидів саксофонів. На сьогодні використовуються

лише 7 різновидів цього інструменту, а саме сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас і контрабас.

Саму назву «саксофон» інструмент отримав від французького композитора та диригента Гектора Берліоза. На той час Берліоз впливав на музичне середовище Європи, мав широке коло музикознавців, у тому числі критиків, відгуки яких у пресі набували велике значення.

У 1842 році Гектор Берліоз в Паризькому часописі під назвою у «Journal des Debats» у перекладі «Журнал дебатів» зазначає: «Це інструмент з повним, приємно вібруючим, величезним за силою і звуком, що добре піддається пом'якшенню. Його головною заслугою, на мій погляд, є різноманітність краси звуку, то з акцентуванням, то без нього, сповненим і пристрасті, і мрійливості та меланхолії; відлунням луни, слабким криком вітру в лісі, або, що вірніше, таємничими мерехтливими відлуннями дзвону після удару. Жоден інструмент, який я досі знав, не має такого дивного звуку на межі тиші».

Надалі композитор ввів саксофон у сферу професійного музичного мистецтва Франції. 8 лютого 1844 року в Парижі відбулося виконання твору Гектора Берліоза «Священний гімн», в якому партію баритонового саксофона виконав особисто Адольф Сакс. Пізніше, цього ж року Берліоз увів саксофон в оркестрову групу опери «Облога Трої».

Далі саксофон з'являється на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Іудеї». Композитор захоплюється цим інструментом і пише «Sextour» для двох сопрано, альту, баса і контрабаса. Можна назвати інших видатних західноєвропейських композиторів другої половини XIX – початку XX ст., які у своїй творчості писали музику для інструменту саксофон. Це насамперед, Д. Мейєрбер, Р. Штраус, М. Равель, Д. Пучіні, П. Хіндеміт, Б. Барток, А. Онеггер, В. Мійо, Ж. Ібер, А. Берг.

Початок розвитку саксофонного виконавства був пов'язаний з його використанням в оркестровій практиці. Це сприяло поглибленню технічних можливостей самого інструменту та формуванню оркестрових виконавських функцій тощо.

З 1845 року починається розвиток саксофонної педагогіки. Яскравою подією стає відкриття першої «Школи гри на саксофоні» Джорджа Кастнера. Також, у 1846-47 роках французьким музикантом Гіацинтом Клозе було написано дві методичних праці під назвою «Повна школа гри на всіх саксофонах» та «Початкова школа гри на саксофоні». Завдяки цим першим ґрунтовним педагогічним роботам, знання про художні та виконавські можливості саксофону стали більш поглибленими та удосконаленими [3, с. 61].

З часом, популярність інструменту виходить за межі Європи. Так, приміром у 1873 році американський диригент Патрік Гілмор починає використовувати саксофон у військових оркестрах міста Нью-Йорк. Окрім використання в оркестрових і ансамблевих творах одночасно створювались твори із використанням саксофону, як сольного інструменту. Над репертуаром для соло плідно працювали такі композитори як П. Женін, К. Флоріо, Н. Бікман, Г. Клозе. Це допомогло розширити та популяризувати інструмент, розкрити його темброве багатство та віртуозні можливості.

З початком ХХ століття на мистецькій платформі з'являється бостонська саксофоністка Еліза Холл, яка стає першою яскравою провідницею цього інструменту в США. У концертному репертуарі виконавиці були такі твори, як «Рапсодія для саксофона і фортепіано» Клода Дебюссі, «Легенда» Флорента Шмідта, «Хорал із варіаціями» Вінсента д'Енді, «Легенда» Джорджа Спрока, «Siberia – Poeme Symphonique» Генрі Вуллета тощо.

Надалі інструменти саксофонної групи починають залучати у джазовій музиці. Разом з цим з'являється майже окрема галузь – джазове виконавство на саксофоні, з власною специфікою постановки виконавського апарату, прийомів гри, штрихів та виразових засобів, що базуються на виконавських традиціях провідних джазових саксофоністів та сучасних педагогічних та методичних принципах.

Згодом США заповнила «саксофоманія» [4]. З 1920 р. налагодилось масове виробництво цих інструментів, що сприяло їх швидкому поширенню і популярності в джазовому мистецтві. Це засвідчують ранні музичні записи джазових ансамблів кінця 1910-х – початку 1920-х років та схвальні відгуки на них.

Яскравим прикладом перших ансамблів із застосуванням саксофону стає джазовий секстет під керівництвом Артура Хікмена в Сан-Франциско, діяльність якого приходиться на 1913-1916 роки [1]. У 1914 році керівник джаз-бенду помітивши здатність саксофона відтворювати сентиментальні настрої, почав регулярно використовувати ансамблі, до яких входило 3-4 саксофони.

Іншим прикладом популяризації саксофону може слугувати афро-американський ансамбль «Joe Kay and his Noveity orchestra», який у 1921 році продовжив досвід А. Хікмена. У своєму ансамблі виконавці вдало поєднали з тенор-саксофоном звукові тембри скрипки, банджо та ударних інструментів. Згодом колективи «New Orleans Rhythm Kings» та «Wolverines» задля доповнення тембрів кларнета, тромбона, банджо, контрабаса та труби, використовували саксофони різноманітних видів та груп.

Отже, до середини століття у складі оркестрів та ансамблів доволі часто з'являється саксофон у творчості багатьох європейських композиторів, зокрема

для саксофону писали Альбан Берг (опера «Лулу»), Даріус Мійо (балет «Створення світу»), Артюр Онеггер (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»), Моріса Равеля («Болеро»), Пауль Хіндеміт (опера «Кардільяк») Клод Дебюссі та інші. («Рапсодія»), Вінсент д'Енді («Хорал із варіаціями»), Франка Мартен (дві балади) тощо.

Починаючи з 1960-х років, у європейських країнах проводиться велика кількість різноманітних конкурсів, фестивалів джазової музики, а також мають місце проведення Всесвітніх конгресів саксофоністів. Публікуються методично-педагогічні праці та періодичні видання з матеріалами за тематикою впровадження саксофону у інструментальне виконавство.

Таким чином, протягом означеного періоду поряд з іншими духовими та струнними інструментами, саксофон отримав рівноправне, вагоме місце у складі сольних інструментів та невеликих ансамблів і оркестрів. На прикладі невеликого історичного екскурсу стає очевидним, наскільки різноманітною була сфера використання нового музичного інструменту того часу. Саксофону знаходили застосування у композиторському, педагогічному виконавському просторі, а також сприяли вдосконаленню як самого інструменту, так і зростанню рівня виконання на ньому.

Список використаних джерел

1. Art Hickman. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Hickman
2. Буяльська Т. Б., Сідлецька Т. І. Практична культурологія: частина I. URL: <https://surl.li/xetsrw> (дата звернення: 25.10.2024)
3. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 2012. С. 59–65.
4. Саксофон. URL: <https://surl.li/gpqqwf> (дата звернення: 24.10.2024)

СВЯТО ІВАНА КУПАЛА: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА МИСТЕЦЬКІ ВТІЛЕННЯ

Пампура Ю. М.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті розглядається свято Івана Купала, його історія та перші згадки, основні елементи обряду, що поєднуються з віруваннями людей. Особлива увага приділена синтезу з християнством та перебудова в процесі історії, а також використанню цього свята в мистецтві.

Ключові слова: Івана Купала, християнство, обрядовість, традиції.

Історія свята Івані Купала розпочалася задовго до приходу на територію сучасної України християнства. Наші предки полюбили збиратися на різноманітні зібрання для проведення обрядів у період літнього сонцестояння. Зазвичай його присвячували богу Сонця – Ярилі. В ці дні особливою силою наділяли воду. Вірили, якщо зануритися у водойму, то можна очиститися від усього злого. Так само очищували тіло та душу стрибки через багаття [5].

Походження свята, на думку низки дослідників, дослов'янське. Віктор Давидюк вбачав його корені в обрядах культури шнурової кераміки (близько 2300–1700 рр. до н. е), коли юнацькі ватаги здійснювали викрадення дівчат. Подальша купальська оргія слугувала формою укладення шлюбних стосунків.

Історик Юрій Климець погоджується, що первісним змістом свята Купала були оргії. Олександр Курочкін писав, що свято сонцевороту позначало початок сезону, коли укладалися шлюби. Додаткове хліборобське значення, прив'язане

до сонцевороту, нашарувалося пізніше у зв'язку з тим, що після Купала починалися жнива [1].

Перші писемні згадки про свято Купала в Україні є у Волинському літописі (1262 рік), де мовиться про події «напередодні Івана дня на самі купальє». Також святкування описано в польському «Травнику» (1562) Марцина з Ужендова, який писав: «У нас у ніч свята св. Івана раніше палили вогнища, танцювали, співали, віддавали почесні й молитви до диявола. Польські дівчата дотепер не хочуть відмовитися від цього язичницького звичаю». Традиції святкування зафіксовано в «Святойванівській пісні про Купальську ніч» («Pieśń świętojańska o sobótce», 1575) Яна Кохановського [3].

Під тиском християнства, яке боролось зі святом Купала різного роду заборонами, відбувся синтез язичницького свята з християнським святом Іоанна Хрестителя (Предтечі), що відбувається на честь хрещення Ісуса Христа в водах Йордану «купанням». Змінившись змістовно, язичницький обряд, він зберіг свої архаїчні риси.

Серед них найхарактернішими є ряження у зілля, розкладання вогнищ, співання стародавніх пісень, передусім пісні-кликання, як-от: «Купало купайло, де ти зимувало, зимувало в лісі, ночувало в стрісі, зимувало в пір'єчку, літувало в зіллечку». Закінчувалося свято стрибанням через вогонь, купанням та киданням вінків у воду, і нарешті, спаленням опудал Купала та його жіночого відповідника Марени (Мари, Марини), або утопленням їх у воді чи погребінням у землі, хованням до наступного літа [2].

Після християнізації Руси поступово, разом з язичницькими віруваннями, сакральні тексти майже цілковито були заміщені побутово-ігровою тематикою. Купайло із центрального язичницького дійства, пов'язаного з культом богів Неба і Сонця, до XVII століття перетворилося на молодіжну розвагу [3].

На Краківщині свято Купала (відоме там як соботка) відзначали ще в 40-і роки XIX ст. Українське святкування також містить архаїчні елементи, але переосмислені впродовж XIX ст. На Чернігівщині діти влаштовували окремі ігри, стрибаючи через кропиву та виготовляючи власного Купала з кропиви та будяка [3].

Звичайно, неможливо не використати такий цікавий самотній обряд в мистецтві: літературі, поезії, кінематографі. Багато авторів зверталися до теми Івана Купала, аби створити на його основі унікальний культурний спадок. Серед письменників, зокрема, можна виділити Миколу Гоголя та його повість «В ніч на Івана Купала» з циклу «Вечори на хуторі...».

У пісенній творчості – купальські пісні, у яких переважно йдеться про шлюбні мрії дівчат, їх прощання з вільним життям, бо восени настає пора весіль. Зміст цих пісень язичницький, купальський:

*Ой коли ми Петрівочки (Купайлочки) діждали,
То ми її русу косу заплітали.
Тепер же ми Петрівочку (Купайлочку) проведемо,
Ми ж її русу косу розплетемо [4].*

В кінематографі також зустрічається звернення до магічного українського свята. Так, у 1968 році на кіностудії ім. Олександра Довженка був створений фільм-драма «Вечір на Івана Купала» за мотивами оповідань Миколи Гоголя та українських народних казок. У 1979 році вийшов мультфільм «Квітка папороті», здійснений на основі оповідання Гоголя.

Закордонні кінематографісти також не обійшли своєю увагою купальське свято. Так, у 2020 році вийшов на екрани бразильський містичний серіал «Бездушні», події якого відбуваються у середовищі української діаспори Бразилії під час святкування Свята Купала.

Список використаних джерел:

1. Давидюк Віктор. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. С. 179–206.
2. Голобуцький П. В., Карадобрій Т. А. Купала, Купайло // Енциклопедія історії України. Т. 5: Кон – Кю. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Видавництво «Наукова думка», 2008. 568 с.
3. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. С. 302.
4. Купальські пісні. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Купальські_пісні.
5. Свято Івана Купала: історія, традиції та обряди. URL: <https://newch.tv/sviato-ivana-kupala-istoriia-tradytsii-ta-obriady-79714/>.

«СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ» Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ЯК ЯСКРАВІЙ ПРИКЛАД ЖАНРУ КОМЕДІЇ В ЛІТЕРАТУРІ

Почерніна В. О.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У статті розглядається комедія Григорія Квітка-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» як яскрава картина української драматургії, що в гумористичному контексті показує побут і суспільні стосунки. Особливу увагу приділено аналізу жанрових особливостей твору, його зв'язку з європейськими театральними традиціями та національними звичаями.

Ключові слова: комедія, гумор, Сватання на Гончарівці, культура, Г. Квітка-Основ'яненко.

Григорій Квітка-Основ'яненко по праву вважається основоположником жанру соціальної та побутової комедії в українській літературі. Одним із національних творів у класичній українській драматургії є комедія «Сватання на Гончарівці». Загалом, комедія як жанр має давню історію, що сягає глибокої давнини. Це завжди асоціювалося з висміюванням соціальних явищ, висвітленням конфліктів через гумористичні ситуації та створенням персонажів, які представляють певні соціальні типи.

Комедія як жанр зародилася в Стародавній Греції. Арістофан, один із найвідоміших драматургів тієї епохи, створив кілька чудових комедій, серед яких «Ахарняни», «Мир», «Лісістрата», «Вершники», «Птахи». Пізніше Плавт отримав значне визнання в літературних творах Стародавнього Риму [3].

В історії світової літератури існує безліч цікавих комедій, написаних різними авторами з різних культур і походження. У XVI–XVII століттях комедія була найпопулярнішим жанром іспанської літератури. Автор «Дон Кіхота» М. де Сервантес є власником веселої комедії «Педро де Урделамас». Комедії Л. де Вега та Кальдерона де ла Барки також були дуже популярні [2].

Вершиною комедійної майстерності в період Відродження були п'єси, написані видатним англійським драматургом Шекспіром. Його ранні комедії, такі як «Комедія помилок», «Приборкання норовливої» та «Дві веронці», побудовані як романтичні історії кохання, які включають пригоди, маскування, непорозуміння та гумористичну плутанину. Ці характеристики отримали подальший розвиток у його пізніх творах («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Кінець діло хвалить» тощо) [2].

У найвищій формі розвитку в добу класицизму комедія досягла в творчості Ж.-Б Мольєра (ширше відомий як «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп»). Текст його творів говорить про негативні явища, які впливають на суспільство і особистість. Зокрема, йдеться про лицемірство, егоїзм, а також про падіння моральності в суспільстві і у людей.

Ці проблеми виникають через брак поваги і схожості між людьми. П'єса Мольєра вважається високою комедією. У часи Просвітництва славу здобув неперевершений комедіограф П. Бомарше (наприклад, «Севільський цирульник», «Шалений день, або Весілля Фігаро», «Злодюжка Мата») – це відомі театральні або оперні твори [2].

У найкращих традиціях європейської комедії, у творах українських авторів першої половини XIX століття, зокрема Г. Квітки-Основ'яненка, головну увагу приділено сімейному життю персонажів та їхнім побутовим взаєминам. В умовах зростання вимог до української театральної культури Квітка-Основ'яненко створює соціально-комедійну п'єсу «Сватання на Гончарівці» (1835), яка характеризується гумором, реалістичністю і яскравістю жанрових сцен. У цій першій українській комедії поєдналися такі жанрові елементи, як комедія, комічна опера, інтермедія, міщанська драма та водевіль [1].

Створюючи жартівливий комізм ситуацій і характерів, драматург використовує різноманітні літературні та народні комічні прийоми: використовує гумористичні сценки, несподівані ефекти, комічне розкриття характеру, використання помилкових прийомів дії та мови, карикатури та гротеску [1].

Отже, Григорій Квітка-Основ'яненко заклав основи української сімейно-побутової комедії, органічно поєднавши народну драму з традиціями європейського театру. Використовуючи незліченну кількість літературних і

фольклорних прийомів, автор створив легкий і глибокий твір, який продовжує бути актуальним і цікавим для сучасного глядача. Цей шедевр жанру демонструє спадкоємність української літературної традиції та її нерозривний зв'язок із загальноєвропейською комедійною сценою.

Таким чином, комедія «Сватання на Гончарівці» залишається унікальним прикладом літературного твору, що створює гумор із глибоким соціальним змістом, і продовжує надихати митців на її сценічні й мистецькі інтерпретації. Не залишилися осторонь і ми, обравши метою нашої кваліфікаційної роботи хореографічну репрезентацію цього популярного і життєрадісного твору.

Список використаних джерел

1. Довідник школяра. Кращі твори Квітки Основ'яненка. URL: <http://surl.li/lxdiqc> (дата звернення: 21.10. 2024).
2. Комедія. URL: <http://surl.li/sbqqdm> (дата звернення 21 листопада 2024).
3. Шкільні твори з української та зарубіжної літератури. URL: <http://surl.li/qbwoal> (дата звернення: 20.10. 2024).

ОСОБЛИВОСТІ АКАДЕМІЧНОЇ ТЕХНІКИ ГРИ НА САКСОФОНІ

Савін Є. Г.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Павленко О. М.,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У тезах проаналізовано особливості академічної техніки гри на саксофоні, зокрема аспекти звуковидобування, артикуляції та виконавської майстерності. Розглянуто вплив методичних підходів і традицій академічної школи на формування виконавських навичок саксофоністів. Визначено ключові технічні прийоми, такі як постановка дихання, амбушюр, артикуляція, вібрато та глісандо, що впливають на якість звучання інструмента. Розкрито роль академічної манери виконання у збереженні стилістичної автентичності та високої виконавської культури.

Ключові слова: саксофон, духові інструменти, саксофонне виконавство, стиль, академічна техніка.

Саксофонне виконавське мистецтво займає важливе місце у музичній культурі, оскільки поєднує в собі традиції класичної та сучасної музики. Завдяки своїм унікальним акустичним властивостям і виразним можливостям, саксофон став невід'ємним інструментом як у джазі, так і в академічній музиці.

Саксофон – це технічно складний інструмент, і для досягнення високого рівня виконання потрібна значна майстерність. Під час гри виконавець має одночасно координувати численні виконавські дії. Висока майстерність гри поєднує художньо-виразні та технічні аспекти, що є результатом творчого процесу та інтерпретації музичного твору.

З моменту створення саксофона розпочався процес розвитку академічної виконавської техніки на цьому інструменті. Від початкових методичних посібників, таких як праці Г. Кастнера, Г. Клозе та Л.-А. Майєра, з часом були визначені основні компоненти академічного саксофонного виконавства. До них

належать правильна постановка дихання, амбушюра, пальців, а також штрихи й технічні прийоми, що впливають на якість звуку інструмента.

Питання теорії, методики та специфіки гри на саксофоні були розглянуті в працях М. Крупця, В. Апатського та ін. У їхніх дослідженнях розкриваються основи методично-теоретичного підходу до навчання гри на саксофоні, а також етапи підготовки та процесу навчання. Вони детально описують різні техніки, що використовуються для вдосконалення технічних навичок, зокрема роботу над інтонуванням, штрихами, динамікою, прийомами звуковидобування, виконанням різних гам, арпеджіо, вправ та елементів імпровізації. Окрім того, автори звертають увагу на організацію самостійної роботи учнів поза навчальним процесом.

У процесі розвитку саксофонного виконавства розроблялися загальні методичні принципи та вдосконалювались манери і прийоми гри. Академічна техніка гри на саксофоні ґрунтується на певних принципах виконавської школи, що спрямовані на забезпечення чистоти інтонації, рівності звуку та виразності виконання, правильній постановці дихання, амбушюра, артикуляції, аплікатури, манері виконання тощо [1, с. 57].

У процесі гри на саксофоні основне значення має правильна техніка дихання. Для цього виду виконавства характерне «комбіноване» дихання, при якому активну роль відіграють не тільки нижня частина, а й середня діафрагма. У академічній техніці використовують діафрагмальне дихання, що забезпечує стабільний повітряний потік і контроль звуку [5, с. 97].

Іншим важливим аспектом якісного звукоутворення є робота амбушюра. Амбушюр – це положення губ, зубів і м'язів рота, яке визначає якість звуку. Його ефективність залежить від правильної постановки, що включає правильне розташування мундштука та взаємодію губ з інструментом. Підготовка губного апарату має значний вплив на контроль над звуком і його взаємодію з іншими частинами виконавського апарату [2, с. 17].

У академічній техніці амбушюр повинен бути стабільним і контрольованим. Верхні зуби м'яко спираються на мундштук, а нижня губа утворює рівну опору для тростини. Надмірний тиск або розслаблення можуть спотворити звук і знизити його якість.

В. Апатський зазначає, що «о-подібний» амбушюр забезпечує правильне положення нижньої губи для гнучкого контролю над тростиною. Це зменшує тиск у кутах губ, зосереджуючи його на вакуумному просторі між зубами і щоками, що позитивно впливає на тембр. Основною опорою амбушюра є ясна, щелепи та зуби, на яких губи отримують підтримку під час гри [1, с. 101].

У процесі гри на саксофоні важливу роль відіграє техніка роботи язика. Звук виникає завдяки одночасному русі язика і повітряного потоку, що вдихається. Цей процес називається атакою звуку і є важливим аспектом індивідуального виконання. Існують три основних типи атаки: тверда, м'яка та допоміжна. Протягом атаки звук змінює свої акустичні характеристики, зокрема динаміку, тембр і інтонацію. Під час зменшення звучання відбувається підготовка до атаки наступного звуку.

Артикуляція на саксофоні визначає чіткість і ритмічність виконання. У академічній школі артикуляція базується на роботі язика, який контролює атаку і завершення звуку. Традиційно використовується методика «та-та», при якій язик м'яко торкається тростини. Це дозволяє досягти чіткого початку звуку, важливого для класичної музики. Виконавець також освоює складні артикуляційні техніки, такі як подвійне і потрійне стакато, що вимагають високого рівня координації.

Одним з основних технічних прийомів гри на саксофоні є глісандо, яке вимагає особливої уваги до початкової та кінцевої ноти. Глісандо має шість варіантів: висхідне, низхідне, довге, коротке, швидке та повільне. Залежно від способу виконання, глісандо поділяється на три типи: щелепне (за допомогою дихання), пальцеве та комбіноване.

Ще одним важливим виконавським прийомом, який часто застосовується на саксофоні, є вібрато. Це техніка, яка має бути поміркованою: не надто частою і не дуже дрібною, і використовується тільки на витриманих нотах для надання звуку особливої виразності. Контроль над вібрато здійснюється через рух щелепи та одночасний видих. Однак для правильного виконання цього прийому важливо, щоб в роботі були залучені не тільки губи, але й діафрагма та горло, створюючи певну тембральну вібрацію.

Важливо зазначити, що академічна манера виконання на саксофоні характеризується рівністю звуку, дотриманням стилю та увагою до деталей. Важливо, щоб звук був однаковим за тембром і динамікою в усіх регістрах, від нижнього до верхнього. Виконавець повинен дотримуватися інтерпретаційних традицій, відповідних епохі та стилю твору, що виконується.

Отже, академічна техніка гри на саксофоні спрямована на досягнення максимального художнього результату, точності звуковидобування, що вимагає від музиканта дисципліни, технічної майстерності та розуміння стилістичних особливостей музики.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Бова Ж. М. Розвиток саксофонного виконавства в Україні ХХ – початку ХХІ століття: магістер. робота; науковий керівник Г. О. Стахевич. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 60 с.
3. Крупей М. В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста. *Музичне виконавство і культура: Науковий вісник*. Одеса: «Друк», 2006. Вип. 4. Кн. 2. С. 258–268.
4. Степанова А. О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (саксофон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.
5. Чжань Цзянянь. Деякі положення методики навчання гри на саксофоні. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 16 (21). С. 96–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16%282%29_25

КАЗКОВИЙ СВІТ ЗАГАДКОВОГО СХОДУ: ХОРЕОГРАФІЧНА ПОСТАНОВКА «АЛАДДІН»

Семено С. А.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя;

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті ми проаналізували історію виникнення однієї із найпопулярніших збірок казок - «Тисяча і одна ніч». Розглянули її будову та особливість. Детальніше ознайомилися з історією «Чарівна лампа Аладдіна».

Ключові слова: «Тисяча і одна ніч», Схід, казка, арабська культура, «Чарівна лампа Аладдіна».

Казки тисяча й однієї ночі – збірка оповідань, що зібрали за багато сторічч різні автори, перекладачі й учені багатьох країн. Ці збірки розповідей беруть своє коріння від народів стародавньої Аравії та Ємену, стародавньої Індії, Персії, стародавнього Єгипту, Межиріччя, Сирії, із середньовічних арабських народних історій.

«Тисяча і одна ніч» має рамкову побудову. Одна казка робить кістяк для іншої, яка в свою чергу служить рамкою для інших казок, що нібито відгалужуються, відходять у бік, але, врешті обмежені геніальною «рамкою», знову повертаються в загальне річище збірника. Такі вставні оповідки не порушують загальної конструкції твору. Ця рекурсивна художня техніка «mise en abyme» (досл. з фр. «поміщений в безодню»), відома в народі як «розповідь в розповіді», «сон уві сні», «вистава у виставі», «фільм у фільмі» або «картина в картині». Шахеризада розповідає історії, намагаючись врятувати своє життя,

вона розповідає казку про горбаня, а ця казка про горбаня включає в себе іншу розповідь про моряка, а моряк в свою чергу розповідає свою власну казку, що є історією його братів.

В основній історії розповідається про перського царя і його нову наречену. Король, Шахрисяр, довідавшись про невірність дружини, страчує її, а потім оголошує всіх жінок невірними. Тоді він починає кожен день брати собі в дружини незайманих дівчат тільки для того, щоб стратити кожен на ранок. Зрештою, візир стратив так багато жінок, що не зміг знайти жодної. Шахерезада, дочка візира, пропонує себе як наступну наречену, і її батько неохоче згодився. Під час шлюбної ночі Шехерезада розказує королеві розповідь, але не закінчує її. Щоб довідатися закінчення казки, король змушений зберегти їй життя. Закінчивши розповідь наступної ночі, Шахерезада одразу ж розпочинає іншу, не закінчуючи її. Так відбувається протягом 1001 ночі. З часом король забув про свій задум, і більше не страчував жінок, проживши решту життя з кмітливою Шехерезадою.

Однією з найвідоміших історій зі збірки є – **«Чарівна лампа Аладдіна»**.

Вперше казку записав французький сходознавець, антиквар, перекладач Антуан Галлан, який і включив її до перекладу «Тисячі й однієї ночі» французькою мовою. До оригінального циклу казок вона не належала і її раніші записи невідомі. Тому деякими дослідниками припускається, що її автором (принаймні частково) є сам Галлан.

Казка «Аладдін» (інша назва «Чарівна лампа») змальовує середньовічний Схід. Юнак Аладдін знаходить чарівну лампу та звільняє звідти джина, котрий виконує бажання Аладдіна, поки на заваді йому не стає злий чаклун, який хоче привласнити джина. Казка містить елементи різних культур, але традиційно місцем її дії вважається арабський світ.

Сюжет: оригінальна біографія персонажа Аладдіна представляє його як волелюбного юнака, який вважав за краще проводити час з друзями і зовсім не хотів навчатися у свого батька майстерності кравця. Його поведінка дуже засмучувало батьків. До 15 років він залишився жити зі своєю матір'ю, так як батько Аладдіна помер. Своїх звичок юнак не змінив, він вважав за краще не працювати і не допомагав матері з грошима.

Одного разу, коли він гуляв, йому зустрівся незнайомий чоловік, який представився рідним дядьком. Якийсь час незнайомиць відвідував сім'ю Аладдіна і дарував йому подарунки. В один прекрасний день він завів хлопчика в пустелю і попросив його скористатися дивним люком, який вів у скарбницю. Потім чоловік наказав Аладдіна принести йому лампу. По дорозі хлопчик набрав з собою багато різних скарбів і в результаті не міг вибратися назад через люк.

Лампу він також вирішив не віддавати дядькові, тому той, розсердившись, замкнув його в скарбниці. Вибратися Аладдіна допомогло чарівне кільце.

По приході додому Аладдін з'ясував, що в старій лампі насправді живе джин. Тоді юнак почав використовувати свої нескінченні бажання, щоб більше ні в чому не потребуватимуть. Одного разу він зустрівся з дочкою султана і втратив спокій у мріях отримати красуню собі в дружини. Джин допоміг йому домогтися бажаної заручин, задарив султана багатством. Весілля було відкладено на три місяці, проте всього за місяць до торжества Аладдін дізнався про те, що його наречену віддали іншому. Тоді юнак вирішив знову скористатися своїми бажаннями і направив магію джина на розірвання заручин принцеси з сином візира.

Аладдін возз'єднався з коханою і зіграв багату весілля. Незабаром молодий правитель привернув увагу старого знайомого – чаклуна, що удавав себе дядьком Аладдіна. Завдяки хитрості подружжя і магичного кільця, юнакові вдалося перемогти не тільки головного лиходія, але і його рідного брата-чаклуна.

Місце дії: згідно оригінального тексту, батько хлопчика був бідним перським кравцем. Самі події відбувалися в Індії, при цьому імена інших персонажів були пов'язані з арабською культурою.

З національністю Аладдіна також не все так просто. Справа в тому, що текст оригінальної казки згадує героя як «маленького китайського хлопчика». Арабське походження юнака з'явилося після виходу мультфільму від Disney і переказів Михайла Сальє, при цьому місце, де живе Аладдін в оригіналі, не грало ніякої ролі. Чому сталася подібна плутанина – неясно.

Пригоди Аладдіна здобули велику популярність, перекладені на десятки мов, багаторазово екранізовані. За мотивами казки створені мультсеріали, театральні постановки. У англійському перекладі Річарда Бертон 1885 року Аладдін, як у варіанті Галлана, живе «в одному китайському місті». Ілюстрації вікторіанської епохи зображують персонажів казки як китайців серед китайської архітектури. Тільки в екранізаціях ХХ століття дія переміщується у декорації мусульманського світу. Також екранізації згладили образ Аладдіна, котрий на початку оригінальної казки ледачий і скупий, а його батько помирає, так і не навчивши Аладдіна ремеслу. З часом два джина з казки (джин персня та джин лампи) злилися в одного. Зникли син візира та брат чаклуна. В першоджерелі крім того джин здатен виконати скільки завгодно хазяїну бажань, тоді як пізніші варіанти накладають обмеження в три бажання.

Наразі існує безліч екранізацій та театральних постановок за мотивами даної історії. Сучасні адаптації не надто близькі до оригінальної історії, проте

зберігають та передають колорит східної казки, що до вподоби глядачам різних вікових категорій.

Список використаних джерел

1. https://uk.wikipedia.org/wiki/Тисяча_й_одна_ніч
2. <https://what.com.ua/aladin-de-jive-istoriia-pers/>
3. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Аладдін>
4. <https://vseosvita.ua/library/perska-m>
5. <https://naurok.com.ua/prezentaciya-do-uroku-pozak>

РОЛЬ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ МЕЦО-СОПРАНО У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ

Тульська М. О.,
магістрантка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Кондратенко І. А.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Навчальний репертуар відіграє важливу роль у розвитку вокальних навичок дітей та молоді – особливо у випадку таких специфічних співацьких голосів, як мецо-сопрано. Включення творів західноєвропейської та української класики до педагогічного репертуару дозволяє виконавцям не лише покращувати технічні якості голосу, а й розвивати артистизм за допомогою елементів акторської гри. Тому мета заявленої публікації – дослідити композиційні особливості творів з репертуару творчого проєкту, які сприятимуть формуванню вокальних навичок у дітей та молоді.

Творчий проєкт-концерт відбувся 29 листопада 2024 року в читальній залі Наукової бібліотеки НУЧК імені Т. Г. Шевченка [3]. Авторка ідеї та концепції – Маргарита Тульська, лауреатка міжнародних та всеукраїнських вокальних конкурсів, членкиня Національної спілки театральних діячів, учасниця постановки опери «Весілля Фігаро» в оперному театрі м. Циттау (Німеччина). Також під час навчання на магістратурі авторка виконувала окремі номери проєкту-концерту під час виступів у Хервіш-віллі та приміщенні мерії цього міста, що засвідчує апробацію дипломної роботи.

Програма дипломного проєкту-концерту складалася з двох умовних частин – оперних арій італійською мовою та творів українських композиторів. Заголовним номером концерту стала арія Керубіно «Voi che sapete» («Ти, хто знаєш...») з опери «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта. За сюжетом, персонаж Керубіно – це юний паж, який закоханий у всіх без винятку жінок і тому страждає від своїх почуттів. Його образ змальовує наспівна мелодія, яка побудована на коротких фразах та висхідних стрибках на широкі інтервали. Виконання широких ходів у кантиленних творах вимагає від співака досконалого

володіння диханням, оскільки хід мелодії вгору не можна акцентовано підкреслювати поштовхом або переносом позиції. Це робить твір яскравим дидактичним матеріалом, який покликаний на вдосконалення вокальної техніки при виконанні висхідних стрибків.

Арія «*A vucchella*» («Посмішка») італійського композитора Франческо Тості є зразком любовної лірики. Твір характеризують світла пісенна мелодика, повільний темп і відсутність стрибків. Попри діапазон вокальної партії в обсязі октави, співак на прикладі цієї композиції може досконало опрацювати середній регістр, оскільки рівна і насичена середина є визначальною характеристикою мецо-сопрано. Саме тому твір рекомендовано вокалістам-початківцям, які засвоюють навички кантиленного співу і вивчають італійську мову.

Арієта «*Caro mio ben*» Томазо Джордані (в перекладі – «Мій любий друже») є контрасною до попередньої композиції. Помірний темп, але водночас бадьорий характер твору вимагають від співака певної експресивності, яка досягається раціональним розподілом динаміки, чіткою дикцією та акцентуванням ключових слів. Композиція стане корисною для учня-співака, оскільки виховує зібраність звуку і запобігає появі такого шкідливого прийому, як придихова атака.

Аріозо «*Sebben, crudele*» Антоніо Кальдара (у перекладі – «Ти жорстока») не випадково є хрестоматійним номером у репертуарі мецо-сопрано. Твори епохи Бароко вимагають високого рівня технічної підготовки, тому в закладах початкової музичної освіти зазвичай виконуються досвідченими співаками. Проста тричастинна форма передбачає різний тип звуковедення – кантилений у крайніх частинах та експресивний зі штрихом *non legato* в середній. Проте найбільшою складністю для вокаліста завжди був і залишається іншомовний текст: у цьому творі він досить великий за об'ємом, містить свистячі приголосні. Тому під час роботи в класі важливо декламувати тексти перед дзеркалом у різних темпах (можливо навіть пошепки) та виконувати дикційні вправи [1, с. 114; 2, с. 12]. Ці методи роботи над вербальною складовою стосуються й попередніх творів, які ми проаналізували.

У другій частині концерту було представлено твори українських композиторів, які також складають основу навчального та концертного репертуару мецо-сопрано. Українська народна пісня «Місяць на небі» в обробці Федора Надененка та пісня Одарки «Ой казала мені мати» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є зразками кантиленної мелодики. Виконання довгих фраз є одним із показників майстерності співака, оскільки передбачає раціональний розподіл повітря і контроль інтонації на високих нотах при збереженні повноти звучання. На прикладі цих двох творів учні-вокалісти також засвоюють виконання фермат. Із виконавської практики відомо, що

ферматам приділяється особлива увага в репетиційному процесі, оскільки у такий спосіб виявляється спрацьованість співака із концертмейстером.

Особливість обробки Миколи Лисенка «Лугом іду, коня веду» полягає в застосуванні композитором непоєднаних засобів виразності. З одного боку, це помірний темп і статичний акомпанемент, з іншого – жартівливий характер словесного тексту і надзвичайно розвинений діалог головних героїв. Яскрава образність тексту передбачає застосування елементів акторської гри у змалюванні завищених вимог гордовитого парубка і блискучої відмови простої дівчини. Твір стане корисним для молодих співаків у плані виховання артистизму через персоніфікацію, оскільки дозволяє зосередитися на слові та не відволікатися на вокальні складнощі.

Обробка «Нащо мені чорні брови» завдяки своїй експресії логічно завершує програму концерту. Рухливий темп, широкі ходи в мелодії та емоційно насичена образна сфера потребують «розігрітого» голосу. Твір також дозволяє набутти навичок акторської гри через утрировану вимову приголосних та агогічні відтінки.

У завершення, на прикладі репертуару творчого проєкту вбачається надзвичайно широкий простір для розвитку вокальних навичок. Насамперед, це опрацювання дикції в аріях італійських композиторів та В. А. Моцарта, які виконуються мовою оригіналу; виховання кантилени на прикладі українського романсу «Місяць на небі»; застосування елементів акторської гри та фермат в обробках «Лугом іду, коня веду» та «Нащо мені чорні брови». Комплексне виховання вокальних навичок є важливим на шляху зростання молодих співаків, тому ми констатуємо, що творчий проєкт-концерт слугує не лише виконавській, а й навчальній меті.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Вид. 3, доп. і перероб. Київ : Видавець В. Бихун, 2017. 218 с.
2. Жишкович М. А. Основи вокально-педагогічних навичок: метод, поради [для студ. вокальних ф-тів вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації]. Львів: Львів. держ. музична акад. імені М. В. Лисенка, 2007. 44 с.
3. Магістерський творчий проєкт Маргарити Тульської. *Офіц. сайт Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.* URL: <http://chnpu.edu.ua/component/k2/item/4990-mahisterskyi-tvorchyi-proiekt-marharyty-tulskoi> (дата звернення: 01 грудня 2024 р.).

ПОНЯТТЯ «АРТИКУЛЯЦІЯ» У МУЗИКОЗНАВСТВІ

Фу Жуаньжуань,
магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий консультант: **Шумська Л. Ю.,**
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

Творчий керівник: **Хоменко А. Б.,**
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Питання виконавської підготовки музиканта знаходиться в руслі проблеми єдності емоційного і раціонального, пізнавального і чуттєвого, художнього і технічного як граней єдиного творчого процесу інтерпретації музичних творів. Серед різноманітних засобів художньої музичної виразності особливе місце належить артикуляції.

У музичній теорії поняття «артикуляція» визначається як мистецтво виконувати мелодії, музичний твір у цілому з тим рівнем розчленування або об'єднання всіх музичних елементів і у такий спосіб, який дозволяє створювати яскраве, виразне емоційне музичне враження.

Проблема музичної артикуляції важлива для всіх музичних спеціальностей. Велике значення в теорії артикуляції мали науково-методичні висновки Т. Вімайера, К. Маттеї, Г. Келлера, Г. Римана, Б. Яворського та інших.

Поняття «артикуляція» запозичене з мовної (вербальної) практики. Сьогодні найбільш усталеним його змістом є спосіб «вимовлення», використання у грі на інструменті або у співі як окремих звуків, так і музичної фрази різних прийомів штрихової артикуляції.

Спосіб виконання на інструменті чи голосом як окремих музичних звуків, так і певної послідовності звуків (інтоном, фраз, речень тощо) музичного твору з різним ступенем їх об'єднання (*legato*, *legatissimo*) або роз'єднання (від *non legato* до *staccatissimo*) як довготривалих, так і короткотривалих звучностей – це створення особливостей відтворення музичної думки. Використання у виконанні музичного твору різного способу (злитного-сплетеного або розділеного-

відокремленого) об'єднання музичних звуків тої чи іншої смислової структури музичної думки, суттєво змінює не лише загальний характер звучання, емоційно-образний стрій, а й докорінно змінює зміст музики.

Хоча існує багато різних видів артикуляції, більшість з них поділяються на три окремі категорії:

- **Позначки зміни довжини** – це артикуляції, які впливають на довжину ноти, скорочуючи або подовжуючи її.

- **Позначення динамічних змін** – ці артикуляції вказують на зміну гучності нот у порівнянні з нотами, що їх оточують.

- **Позначення зміни зв'язку** – деякі артикуляції унікальні тим, що впливають на те, як граються групи нот.

Для знаходження лоцельного артикуляційного прийому, правильного штриха вельми важлива та обставина, що кожен музичний інструмент і кожен тип співочого голосу має свою, характерну для нього манеру артикулювання. Відтворюючи цю манеру, ми можемо викликати в уяві слухача те чи інше звучання тільки через виконавську «вимову» мелодії. Цей момент слід враховувати при інтерпретації творів різних жанрів і стилів. Так, вибір штриха може залежати від того, що потрібно втілити в звучанні: тяжкість або легкість, близькість або віддаленість, патетику або ліризм, вигук або спокійну оповідь.

Штрих найбезпосереднішим чином пов'язаний з темпом. По-перше, артикуляція технічно здійсненна лише в певному темпі. По-друге, своїм характером штрих обґрунтовує цей темп, оскільки поза відповідного йому артикулювання темп виявляється позбавленим свого обґрунтування. Наприклад, в швидких темпах *staccato* завжди буде більш гострим, ніж у *andante* або *adagio*. Тому зрозуміло, що пошук потрібного темпу, що розуміється абстрактно як певна «правильна» швидкість, взята поза зв'язком із певною вимовою, часто буває безрезультатним.

Не менш тісним є зв'язок артикуляції і динаміки. Часто з'єднання або розчленування звуків вимагає специфічного штриха, який безпосередньо впливає на характер динаміки. Так, момент вступу з властивою йому атакою звуку створює відчуття артикуляції підкреслення. Звук, який виникає після цезури, також може сприйматися в контрасті з попереднім йому мовчанням як акцентований.

Таким чином, артикуляція – засіб художньої виразності, штрих при цьому – її технічний виконавський атрибут. Композитор виражає свої уявлення шляхом графічної фіксації штриха, артикуляції в контексті фразування у вигляді ліги, пауз, інших засобів. Але сам артикуляційний процес як художнє явище насамперед набуває індивідуального характеру.

Список використаних джерел

1. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ, 1999. 269 с.
2. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 5: Музичне виконавство. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 59–65.
3. Сокол О. В. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. 208 с.
4. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль: СМП «АСТОН», 1999. Ч. I. 208 с.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ МАЛИХ ФОРМ

Ян Ченьци,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Павленко О. М.,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У тезах проаналізовано становлення та розвиток фортепіанної музики малих форм, зокрема їх жанрові особливості та роль у музичній культурі. Розглянуто еволюцію жанру від барокової доби до сучасності, з акцентом на зміну естетичних ідей та виконавських практик. Розкрито зв'язок між стилістичними змінами, гармонічними та ритмічними особливостями творів малих форм, що відображають загальні тенденції розвитку фортепіанної музики.

Ключові слова: музичне мистецтво, фортепіанна музика, музичний жанр, фортепіанні твори малих форм, мініатюра.

Фортепіанна музика малих форм є важливою складовою музичної культури, відзначаючись жанровим розмаїттям, компактною структурою, глибоким емоційним змістом та гнучкістю виражальних засобів. До таких творів належать прелюдії, етюдів, вальси, мазурки, багателі, інтермецо та інші жанри, що мають компактну форму, але здатні передати глибокий зміст. Вони відіграють значну роль у професійній підготовці піаністів, розширюючи їхній виконавський репертуар і сприяючи вдосконаленню технічної майстерності. Дослідження жанрових особливостей малих форм дозволяє краще зрозуміти їхню художню цінність та еволюцію у контексті фортепіанної музики.

Фортепіанні твори малих форм пройшли шлях від перших кроків у бароковій музиці до сучасних експериментів. Вони відображають не лише зміну музичних стилів, але й розвиток самого інструменту, нові техніки виконання та експресивні можливості. Через компактність та виразність ці твори стали

основою для безлічі творчих досягнень, зберігаючи свою актуальність впродовж музичної історії.

Аналіз наукових праць з даної проблеми дозволив визначити, що фортепіанні твори малих форм є відображенням стилістичних, культурних та історичних змін у музиці. Вони зберігають свою значущість і в сучасному мистецтві, адже дозволяють композиторам експериментувати та передавати найтонші нюанси людських переживань і філософських рефлексій.

З'ясовано, що у добу Бароко вони здебільшого виконували функціональну роль, будучи інструментальними прелюдіями, танцювальними п'єсами чи імпровізаційними композиціями. Однак із часом ці жанри почали набувати більшої художньої значущості та автономності.

Мініатюра XVI–XVIII століть виконувала переважно прикладні функції, зокрема як танцювальна або побутова музика. Водночас педагогічна складова стала важливим чинником розвитку жанру. Це яскраво проявляється у творчості Й. С. Баха, чий мініатюри, такі як інвенції та прелюдії, заклали основи систематичного навчання музикантів і стали взірцем поєднання педагогіки з високою художньою цінністю.

У процесі еволюції малих форм танцювальність поступалася місцем індивідуалізованому змісту, що виражав ліричні, психологічні або образні ідеї. Це сприяло утвердженню малих жанрів як самостійної частини музичного мистецтва, де індивідуальні переживання композиторів знаходили відображення у формі мініатюр, які стали основою для подальшого розвитку фортепіанної музики малих форм.

XIX століття стало справжньою епохою розквіту фортепіанної мініатюри, що було зумовлено зміною естетичних ідеалів романтизму. Композитори цього періоду, такі як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інші, створили нову концепцію мініатюри, яка перетворилася на засіб вираження глибоких психологічних переживань і філософських рефлексій.

Встановлено, що мініатюра XIX століття характеризувалася різноманітністю жанрових проявів, серед яких провідне місце займали прелюдії, етюди, мазурки, вальси, експромти, музичні моменти та ноктюрни. Кожен із цих жанрів відзначався індивідуальністю та відображав унікальне бачення композиторів, що відповідало романтичному світовідчуттю.

У XX столітті фортепіанні твори малих форм продовжували активно розвиватися, водночас зазнаючи суттєвих змін. Новаторські техніки, такі як додекафонія, атональність та серійність, вплинули на структуру, стиль і зміст мініатюр. Композитори, зокрема А. Шенберг, А. Веберн і К. Дебюссі, перенесли акцент на інтелектуальне, експериментальне осмислення музичних форм.

У другій половині ХХ століття відбувся перехід до камерності у фортепіанній музиці. Це було пов'язано із зростанням індивідуальності композиторів, які через малі форми виражали унікальні ідеї та стилі. Важливе місце посіли роботи О. Мессіана, Дж. Кейджа та інших композиторів, що продовжили розширювати межі жанру.

Українські композитори зробили значний внесок у розвиток фортепіанної мініатюри. Композитори, такі як Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Барвінський та інші композитори, створювали фортепіанні твори, які поєднували національні мотиви, фольклорні елементи та інноваційні техніки, збагачуючи жанр новими ідеями.

Однією з найважливіших особливостей творів малих форм є їхня компактна структура. Вони зазвичай складаються з одного або кількох контрастних розділів, що розвивають єдину художню ідею. Важливу роль у жанрових особливостях мініатюри відіграє ритмічна організація. Наприклад, вальси та мазурки мають чітку метроритмічну структуру, що надає їм танцювального характеру. Водночас ритмічна свобода, характерна для ноктюрнів та інтермеццо, створює ефект імпровізаційності. Така варіативність дозволяє композиторам експериментувати з формою, гармонією та динамікою, що робить ці твори багатограними з художньої точки зору.

Фортепіанні твори малих форм також відзначаються різноманітністю гармонійних рішень. Від простих каденційних зворотів класичних прелюдій Й. С. Баха до складних гармонічних ходів пізнього романтизму – ці твори відображають еволюцію музичного мислення. Наприклад, прелюдії К. Дебюссі демонструють нові підходи до тональності та фактури, створюючи атмосферу імпресіоністичного звучання.

Фортепіанні мініатюри відіграють ключову роль у музичній освіті, адже вони дозволяють студентам розвивати технічну вправність і художнє мислення. Вони є незамінними для формування виконавської майстерності та розширення музичного кругозору піаністів. Окрім того, малі форми використовуються у концертній практиці, зокрема в сольних програмах та конкурсах.

Таким чином, фортепіанні твори малих форм є важливою частиною музичного спадку, що демонструє універсальність фортепіанної музики як засобу емоційного виразу та художньої інтерпретації. Їх розвиток від класичних, романтичних, імпресіоністичних до сучасних експериментальних напрямів є чудовим прикладом того, як мініатюри можуть нести в собі глибину та універсальність, стаючи невід'ємною частиною музичної культури.

Список використаних джерел

1. Даюк Ж., Бубало А. Фортепіанна мініатюра як теоретична дефініція. *Нова педагогічна думка*. 2017. № 4. С. 103–105.
2. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.
3. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія та практика*. Київ: Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2012. Вип. 12. С. 392–396.
4. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навч. посіб. Харк. держ. акад. культури. Харків: Вид-во Бровін О. В., 2010. 258 с.

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ СТИЛЬОВОЇ КУЛЬТУРИ ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

Ляба С. О.,

магістрантка факультету дошкільної,

початкової освіти і мистецтв

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

У роботі актуалізується проблема формування стильової культури виконання вокальних творів як важливого завдання професійної підготовки студентів під час навчання в закладах вищої освіти, розкривається поняття музичного стилю, стильової культури як компонента виконавської культури вокаліста, що складає його професійну компетентність. На основі аналізу наукових джерел визначено принципи формування у студентів стильової культури виконання вокальних творів, що дозволяє пояснити логіку наукового пошуку й послідовного формування зазначеної якості.

Ключові слова: *стильова культура виконання, студенти, принципи формування.*

Зміст вокальної підготовки студентів передбачає формування у них вміння виразного виконання творів композиторів, які належать до різних стильових напрямків, а також знання відповідної методики з метою її запровадження у процесі майбутньої вокально-педагогічної діяльності. У зв'язку із цим, зростає значущість спрямування музично-освітнього процесу на формування у студентів стильової культури виконання вокальних творів.

Стильова культура, як компонент виконавської культури вокаліста, складає його професійну компетентність. Тому ця проблема знайшла відображення у працях науковців і практиків (Г. Алчевський, Н. Гребенюк, Т. Захарчук та інші). Дослідження науковців і видатних виконавців (П. Голубев, Т. Михайлова, Т. Швачко, О. Слепцова та інші) є вагомим внеском у теорію і практику підготовки майбутніх вокалістів, проте ця проблема залишається недостатньо дослідженою. Зокрема, активної уваги потребує дослідження проблеми формування у студентів стильової культури виконання творів, визначення принципів, спираючись на які, можна досягти позитивних результатів у вокальній виконавській підготовці студентів в цілому.

Значення поняття стилю є неоднозначним і зазнало чимало інтерпретацій. Учені розглядають музичний стиль як поєднання образного змісту і форми музичного твору в контексті взаємодії між емоційною сутністю образу і засобами виразності [1, с. 43]; як систему музичного мислення [1; 3]; як специфіку виражальних засобів у їх цілісності, що відрізняє творчість того чи іншого композитора [3, с. 13].

Цікавим у визначенні сутності музичного стилю є підхід українських мистецтвознавців, які підкреслюють ті його аспекти, які залежні від комунікативних чинників взаємодії композитора і слухачів.

Для стилю, на думку В. Москаленка, є характерним історична зумовленість, розпізнаваність «на слух», специфічність засобів виразності [4]. При цьому А. Калениченко зазначає, що для стилю характерним є наявність незмінної сукупності значної кількості самобутніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, а творча манера чи почерк митця характеризується значно меншою кількістю таких ознак [2].

Таким чином, спираючись на аналіз різних підходів до розуміння сутності стилю, можна відмітити, що музичний стиль – це така якість музичних творів, що дозволяє впізнавати, визначати їх генезу і проявляється в сукупності засобів виразності, які об'єднані в цілісну систему характерних ознак, що відрізняються від інших.

Стильову культуру виконання музичних творів учені розглядають як інтегровану особистісну якість, що виражає здатність до відтворення студентом системи образного та музично-формотворчого мислення композитора в єдності з вираженням індивідуального власного ставлення до змісту музичних образів у процесі їх інтерпретації [5, с. 48].

Вчені-музикознавці достатньо повно висвітлюють питання виконавського стилю у наукових дослідженнях, зазначаючи, що діяльність виконавця представляє собою не просте механічне відтворення композиторського тексту, але й творчу співпрацю з композитором. На музичний стиль впливає особистісний стиль виконавця, його характер, при цьому подібність дій автора та інтерпретатора характеризуються як творчі.

Неоднозначними є позиції стосовно впровадження стильового підходу у процесі вокальної підготовки студентів. Зокрема спірним постає питання щодо спрямування навчання на вироблення у студентів умінь передавати у процесі вокального виконання стильових рис творчості композитора чи здатності індивідуального прочитання тексту музичного твору, виявивши свій індивідуальний стиль.

Вирішення проблеми формування у студентів стильової культури виконання вокальних творів має ґрунтуватися на методологічних засадах, зокрема, важливим є визначення відповідних педагогічних принципів.

На основі аналізу наукової літератури було виділено принципи формування

в студентів стильової культури виконання вокальних творів, а саме: принцип мотиваційно-орієнтаційної спрямованості, опора на який сприятиме активізації емоційно-позитивного ставлення до пізнання і передачі у процесі виконання стильових рис вокального твору; принцип інтеграції, який забезпечить цілісність процесу формування у студентів стильової культури виконання вокальних творів шляхом досягнення взаємозв'язку між різними компонентами освітньо-професійної програми підготовки магістрів: вокального, диригентсько-хорового, музично-теоретичного; принцип творчої реалізації передбачає спрямування вокального виконання студента на відтворення стильових рис творчості композитора та власне творче самовиявлення.

Таким чином, виділені принципи становлять основу педагогічної діяльності і визначають провідні вимоги з метою досягнення ефективних результатів у процесі формування в студентів стильової культури виконання вокальних творів.

Список використаних джерел

1. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. Київ: Муз. Україна, 1970. 317 с.
2. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці URL: <https://um.etnolog.org.ua/zmist/2009/106.pdf> (дата звернення: 22.11.2024).
3. Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 332 с.
4. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. Київ, 1998. С. 87–93.
5. Чжан Шенвень Формування стильової культури виконання музичних творів у майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахового навчання: дис. ... д-ра філософії: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Київ, 2023. 248 с.

