

Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Педагогічний факультет
Кафедра музичного та образотворчого мистецтв

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*для самостійної роботи здобувачів
вищої освіти
та дистанційного навчання*

**«НА ШЛЯХУ ДО СИНТЕЗУ
МИСТЕЦТВ.**

**Музикалізація української лірики
XX-XXI століть»**

*Організація музично-виховної роботи
в закладах освіти*

Друкується згідно з рішенням Вченої ради Ізмаїльського державного гуманітарного університету (Протокол №7 від 24. 03. 2022р.)

Рецензенти:

О.А. Біла – докторка педагогічних наук, професорка (Ізмаїльський державний гуманітарний університет, Україна)

Т.Р. Гуменникова – професорка, доктор педагогічних наук, директор Придунайської філії ПрАТ «ВНЗ» «МАУП»

Навчальний посібник для самостійної роботи здобувачів вищої освіти та дистанційного навчання *«На шляху до синтезу мистецтв. Музикалізація української лірики ХХ-ХХІ століть»* з дисципліни: Організація музично-виховної роботи в закладах освіти.

Автор і укладач кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музичного та образотворчого мистецтв ІДГУ О.А. Бухнієва. Ізмаїл, 2024. 110с.

Пропонований Навчальний посібник для самостійної роботи здобувачів вищої освіти та дистанційного навчання спрямований на формування у майбутніх учителів музичного мистецтва ряду професійних і спеціальних компетенцій з курсу. У посібнику розглянуто питання теоретичного, методичного, практично-творчого спрямування в галузі творчо-художнього виховання у закладах освіти.

Призначено для студентів та викладачів мистецько-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, учителів музичного мистецтва, учнів навчальних закладів, шанувальників мистецтв.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ОСВІТНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	8
1.1. Провідні парадигми сучасної освіти	8
1.2. Дослідження в галузі сучасних музично-освітніх парадигм.....	9
1.3. Культурологічна парадигма музичної освіти.....	14
1.4. Педагогічна інтеграція.....	17
1.5. Професійна компетентність вчителя музичного мистецтва.....	18
1.6. Основні складові професійної культури вчителя музичного мистецтва.....	19
1.7. Методологічні підходи до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в галузі організації музичного виховання в закладах освіти.....	21
1.8. Компетентнісний підхід у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.....	26
1.9. Музичне виховання учнів на засадах творчо-виконавської культури.....	28
1.10. Рівні музичної пам'яті в процесі виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	32
<i>Практична частина</i>	34
Завдання до контролю та самоконтролю	34
Семінарсько-практичні заняття (опорні поняття).....	34
Усне практичне завдання	34
Картка для аудиторної самостійної роботи	35
Питання для усного опитування	35
Завдання до самостійного письмового виконання	35
Теми для доповідей та авторефератів	36
Використана література та ресурси до розділу	36

РОЗДІЛ ІІ. ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНИЙ СИНТЕЗ У НАУКОВО-МИСТЕЦЬКОМУ ОСМИСЛЕННІ	40
2.1. Явище мистецької синестезії	40
2.2. Музикалізація поетичного тексту в системі інтермедіальних явищ	42
2.3. Знакові музичні здобутки синтезу мистецтв	44
<i>Практична частина</i>	<i>49</i>
Завдання до контролю та самоконтролю	49
Семінарсько-практичні заняття (опорні поняття)	49
Усне практичне завдання	49
Картка для аудиторної самостійної роботи	50
Питання для усного опитування	50
Завдання до самостійного письмового виконання	50
Теми для доповідей та авторефератів	51
Використана література та ресурси до розділу	51
РОЗДІЛ ІІІ. МУЗИКАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ	54
3.1. Перекодування художнього тексту на музичний рівень	54
3.2. Поетичні образи для власної музикалізації	56
3.3. Особисті здобутки музикалізації творів митців поетичного слова: В. Симоненка, В. Стуса, Т. Кібкало	67
Аудіозаписи власних музикалізацій (за посиланням).....	73
<i>Практична частина.....</i>	<i>74</i>
Завдання до контролю та самоконтролю.....	74
Семінарсько-практичні заняття (опорні поняття).....	75
Усне практичне завдання.....	75
Картка для аудиторної самостійної роботи	75
Питання для усного опитування.....	76
Завдання до самостійного письмового виконання.....	76
Теми для доповідей та авторефератів.....	76
Використана література та ресурси до розділу.....	77
ЛІТЕРАТУРА ТА РЕСУРСИ	81
ДОДАТКИ	89

ВСТУП

Урок музичного мистецтва – основна форма організації музичного виховання в школі. Урок музики – це постійне творче спілкування між музикою, вчителем і дітьми, між композитором, виконавцем і слухачем. Щоб виховувати, необхідно створювати на заняттях атмосферу захопленості, зацікавленості; музика повинна завойовувати душі дітей.

Наше сучасне суспільство знаходиться на етапі динамічного розвитку, і це призводить до кардинальних змін, що пов'язані з перспективами входження України в світовий освітній простір. Це стає причиною того, що перед нами постає гостра потреба у вирішенні освітніх парадигм методичної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, актуальних питань у сфері мистецької освіти, що пов'язані з переосмисленням її концептуальних засад та підвищенням якості освіти в Україні в цілому.

Підготовка вчителя музичного мистецтва до професійної діяльності в стінах вищого педагогічного закладу повинна здійснюватися як проектування майбутньої музично-педагогічної діяльності вчителя у закладах освіти. Соціально-культурний досвід у застосуванні до музично-педагогічної освіти означає професійну компетентність та методичну оснащеність. Майбутньому вчителю музичного мистецтва необхідно засвоїти певні психолого-педагогічні, філософські, естетичні та соціальні знання і зуміти їх використати у своїй роботі. В основі нової ідеології сучасної освіти – виховання в кожній дитині потреби дізнаватися нове, здатності досягати високого рівня компетентності в обраній професійній галузі. Це обґрунтовує і новий погляд на особистість вчителя, на ті вимоги, які в сучасних умовах має пред'являти йому суспільство і які майбутній вчитель повинен пред'являти собі сам. Таким чином, відбувається трансформація ідеї «освіченої людини» в «людину професійної культури». На думку багатьох фахівців, музичне виховання – це цілеспрямований процес емоційно-когнітивного і діяльнісно-практичного освоєння дітьми музичного мистецтва, або, іншими словами, перетворення багатства музичної культури в багатство внутрішнього світу особистості.

Музичне виховання як процес є комплексним і реалізується у взаємодії з музичним навчанням і розвитком. Музичне навчання має на увазі освоєння учнями музичних знань, умінь, навичок, а також досвіду емоційно ціннісного ставлення до музики і їх музично-творчої діяльності.

Музичний розвиток – це розвиток музичних інтересів, смаків, потреб учнів, розвиток усіх сторін музичного слуху, музичної пам'яті, мислення, уяви; і розвиток музично-творчих здібностей, виконавських, слухацьких і композиторських умінь і навичок. Тому у першому розділі посібника розглядаються освітні парадигми музично-виховної роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва, які формують його професійну компетентність. Існує чимало продуктивних способів відображення творчої думки з елементами індивідуального самовираження, яке належним чином містить композиторські прийоми. Одним із них є синтез різних видів мистецтва з поетичним текстом. Це питання неодноразово попадало в поле зору багатьох дослідників – культурологів, літературознавців (С. Висловух[13], Н. Дмитренко[20, 21], М. Кагана[25], О. Малахової[41], О. Мацяко[43], В. Просалової[54], О. Рисака[60, 61], М. Фока[90], І. Франко[92] й ін.). Музикознавчу інтерпретацію означена проблема отримала в працях теоретиків, істориків та критиків музичного мистецтва: Б. Асаф'єва, В. Конена, Т. Ліванової, Л. Мазеля[39], В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, В. Холопової[47] та ін., а також у теоретичній і композиторській діяльності таких зарубіжних та українських композиторів, як Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст, М. Лисенко, О. Скрябін, Г. Свиридов, Д. Шостакович, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, А. Томльонова[77] й ін. Літературно-музичний синтез у науково-мистецькому осмисленні розглянутий у другому розділі посібника.

Аналіз досліджень, присвячених проблемі використання композиторських прийомів для розкриття музикальності художнього твору, дозволяє визначити музикалізацію як особливий принцип побудови тексту, що передбачає взаємодію та взаємовплив художньої мови літератури та музики. За слушними спостереженнями музикознавця Л. Мазеля, «тональний план в сонатній формі порівнюємо зі значенням в класичному романі, як, утім, і в драмі, з любовно-ліричною сюжетною лінією [...] Любовна лінія виступає в класичному романі надійною пружиною розвитку дії. А завдяки загальнозначущому характеру любовної емоції, ліричну лінію [...] завжди можна вивести зсередини» [39]. Дослідники неодноразово звертали увагу на те, що «музика і література (насамперед, лірика як один із літературних родів) мають спільні ознаки, зумовлені генетично» [54, с. 33]. Їх органічні структурні взаємодії зумовлює «загальна звукова, ритмічна природа словесності і музики» [54]. Відомий музикознавець, композитор, музично-громадський діяч, академік Б. Асаф'єв, який один із перших

увів до музичної сфери поняття «інтонація», наголошував на тому, що «мовленнєва й суто музична інтонація – гілки одного звукового потоку» [2, с. 7]. Видатний композитор ХХ століття Г. Свиридов у своїй фундаментальній книзі «Музика як доля» писав, що в його розумінні «музика на своїх хвилях несвідомого несе Слово і розкриває священний таємничий смисл цього Слова» [67, с. 161]. Невипадково найбільш дієвим з усіх мистецтв він вважав «синтез слова і музики» [67, с. 58]. Незважаючи на багатий корпус праць, у сучасному науковому дискурсі, як стверджує Н. Дмитренко, «залишається в повній мірі не осмисленою проблема синтезу мистецтв» [20, с. 84], що зумовлює актуальність цієї теми. У третьому розділу, обираючи поетичні тексти для власної музикалізації, ми враховували кілька основних аспектів. Насамперед, спиралась на вже наявні в музичній сфері шляхи музикалізації художніх творів. На сьогодні найбільш поширеною практикою музикалізації поетичних текстів, безвідносно до проблемно-тематичного спектру чи жанрової специфіки, вважають віднайдення композитором тієї музичної форми, котра б відповідала структурі тексту. Хоча в активі залишаються й інші засоби, наприклад, «словесна музика», нерозривно пов'язана з теорією поетичної інтонації.

Наш інтерес визначили хронологічно, регіонально, тематично й стилістично різні поети. Проте в кожному разі, ставлячи їхні тексти на ноти, застосовуємо метамузикальні моделі, узалежнюючи ритм, тональність від мелодики тексту, його лексико-семантичної організації та лейтмотивів, що у вірші виявляються на рівні художньої образності. Тож, спробуємо означити образні структури В. Симоненка, В. Стуса та сучасної ізмаїльської поетеси Т. Кібкало, котрі викликали у нас інтерес як об'єкт музикалізації їхньої лірики. Переважна більшість обраних для омузичнення текстів ще не ставилась на ноти, що підсилює актуальність нашого навчального посібника для самостійної роботи здобувачів вищої освіти та дистанційного навчання.

Кожний розділ посібника містить як теоретичну, так і практичну частину з питаннями та завданнями для контролю та самоконтролю, а також списки літератури і ресурсів.

У додатках до посібнику представлені ноти власних музикалізацій на вірші українських поетів та художні ілюстрації студентів і викладачів кафедри музичного та образотворчого мистецтв педагогічного факультету Ізмаїльського державного гуманітарного університету. До посібника також додаються аудіозаписи власних музикалізацій, представлених за посиланням.

РОЗДІЛ I. ОСВІТНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Провідні парадигми сучасної освіти

Актуальність дослідження освітніх парадигм музично-виховної роботи вчителя мистецтва зумовлена зміною системи ціннісних орієнтацій в умовах постіндустріального інформаційного суспільства. В період глибокого перетворення практики педагогічної діяльності в соціально-культурній сфері не може не змінюватися і теорія, що осмислює закономірності цієї діяльності. Суттєві зміни в освіті України зачіпають саму серцевину теоретико-методологічної проблематики, впливають на всю систему пізнавальних засобів, якими користуються вчені, перетворюють змістовні, технологічні підходи, які реалізуються в сучасних наукових дослідженнях соціально-культурної діяльності.

Освітня парадигма виходить з певного розуміння сутності людини, але, на відміну від наукової, концентрує увагу не на способах пізнання, а на розумінні того, що є справжня освіта. Тому і проявляється вона не стільки в процесі пізнання реальності, скільки в теоріях освіти і в розв'язанні її практичних завдань. В рамках однієї наукової парадигми, яка визначається типом раціональності, може існувати цілий ряд освітніх парадигм, що розрізняються поглядами на природу освітніх цінностей, цілей і процесів, зміст і технології навчання і виховання.

В авторитарній парадигмі учень розглядається як об'єкт, якому необхідно передати знання і вміння, сформувати дисципліну і старанність для виконання певних функцій в суспільстві. Авторитарна освіта здійснює таку систему впливів на дитину і взаємин з ним, при якій він повністю підпорядковується волі і авторитету вихователя. Педагог орієнтується на підтримку суворої дисципліни, слухняність, беззаперечне дотримання учнів встановлених вимог і правил. Це обумовлює предмет «Музичне мистецтво», а також форми і методи його контролю – контролюються знання і вміння, відмітка не обґрунтовується вчителем і не обговорюється з дітьми.

В сучасній педагогіці виділяють чотири провідних парадигми освіти: когнітивна (навчальний предмет розглядається як своєрідна «проекція» науки, де навчальний матеріал – дидактично інтерпретовані наукові знання), особистісно орієнтована (послідовне ставлення педагога до вихованця як до особистості, до самостійного і

відповідального суб'єкта власного розвитку і як до суб'єкта виховного впливу), функціоналістська (особистість повинна прийняти на себе частину деяких функцій суспільства, що передбачає певну компетенцію особистості, пов'язану з вміннями набувати знання, творчо і вміло їх використовувати) та культурологічна (освіта – духовний вигляд людини, який складається в процесі освоєння моральних і духовних цінностей культури).

Таким чином, актуальність дослідження освітніх парадигм зумовлена необхідністю науково-методологічного обґрунтування педагогічної діяльності. Найбільш перспективними для подальшої наукової розробки вважають інтегративні підходи: від засвоєння знань і умінь до засвоєння образу світу як системи знань і способів діяльності, до самостійної побудови образу світу, творчості та генеруванню нових ідей. Сучасна освіта має розвиватися шляхом інтеграції прогресивних елементів найбільш значущих педагогічних моделей.

Зміна парадигм є важливою умовою і передумовою суспільного прогресу, дозволяє більш ефективно і успішно впливати на розвиток суспільства, передбачаючи найближчі і віддалені наслідки такого впливу. Різні підходи та погляди з даного питання доповнюють один одного, здійснюються в єдності, але при цьому в якості системоутворюючої парадигми освіти повинна виступати особистісно орієнтована парадигма. Водночас очікуваним результатом освітнього процесу є набір ключових компетенцій, без яких неможлива діяльність сучасної людини в комунікаційній, інформаційній, інтелектуальній, суспільно-політичній та інших сферах, а цей факт підвищує значимість когнітивної парадигми [10, с. 73-75].

Всякий соціокультурний феномен має в своїй підставі певні принципи, аксіологічні системи, що обмежують культивування матеріальних і духовних цінностей рамками відповідних освітніх парадигм.

1.2. Дослідження в галузі сучасних музично-освітніх парадигм. *Просвітницька діяльність видатних педагогів і діячів культури*

Вимоги до професійної методичної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва України базуються на основних положеннях, які окреслено державною Національною програмою «Освіта» («Україна ХХІ століття» (1993), державною програмою «Учитель» (2002), Законом України «Про вищу освіту» (2002), Планом дій щодо поліпшення якості

художньо-естетичної освіти на 2009 – 2012 рр. (2009), Національною стратегією розвитку освіти в Україні на період до 2021 року (2013) [40].

Аналіз державних документів дозволив визначити, що на сучасному етапі розвитку музичної освіти України стратегічними цілями професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва є:

- збереження існуючої багаторівневої системи освіти у сфері музичного мистецтва;
- розвиток педагогічних, наукових, творчих шкіл;
- задоволення потреб особистості в отриманні якісної освіти у сфері музичного мистецтва;
- забезпечення потреб вітчизняної освіти в кваліфікованих учителях музичного мистецтва.

У контексті поставлених цілей українські вчені проводять дослідження, які можна класифікувати наступним чином:

- дослідження, в яких розкриті та обґрунтовані сучасні освітні парадигми, методологічні підходи професійної підготовки майбутніх педагогів музичного мистецтва: *А. Козир «Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти»*; *Л. Масол «Музично-естетична освіта і виховання на особистісно-зорієнтованих засадах», «Пошук концептуальних засад художньо-естетичної освіти та виховання учнівської молоді: педагогічні роздуми»*; *О. Олексюк «Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний й методичний аспекти»*;

- дослідження, присвячені історії розвитку музично-педагогічної освіти України: *В. Антонюк «Культурологічний зміст українського вокального мистецтва» (часопис)*; *Г. Ніколаї «Витоки музично-педагогічної освіти в Україні»*, *Т. Танько «Музично-педагогічна підготовка майбутніх учителів України»*;

- дослідження, в яких обґрунтовується впровадження сучасних технологій в навчально-виховний процес для підвищення рівня загальної або предметної професійної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва: *Т. Жигінас «Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності серед дітей та юнацтва»*, *І. Лисакова «Теоретичні аспекти формування професіоналізму майбутнього музиканта-педагога», «Філософія освіти: гуманістичний вимір» (проблеми підготовки сучасного вчителя)»*;

- дослідження, присвячені формуванню професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі педагогічної

підготовки: *І. Зимова «Ключові компетенції – нова парадигма результату освіти»*; *Е. Сизова «Професійна компетентність фахівця-музиканта: структура, зміст, методи розвитку»*; *Н. Нікитенко «Компетентнісний підхід у професійній підготовці педагога»*; *Є. В'яземський «Від основ професійної майстерності до основ професійної компетентності»*.

На основі наукових досліджень О. Козир, Л. Масол, Т. Танько тощо, поняття «вокальні компетенції майбутніх учителів музичного мистецтва» визначаються як освітній результат оволодіння сукупністю певних вокальних знань, умінь, навичок, що виражає в фахівцях здатність до яскравого втілення художньо-образного змісту вокального твору на основі досвіду емоційно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва. Під формуванням виконавської культури майбутніх учителів музичного мистецтва розуміється процес опанування сукупності вокальних та інструментальних знань, умінь, навичок майбутніми фахівцями.

Отже, аналіз вище перелічених музикознавчих праць вказує на те, що сформованість виконавської волі як особливої здатності особистості, забезпечує успішність будь-якої педагогічної виконавської діяльності, яка належить до вольових актів. Водночас, постановка проблеми формування виконавської волі майбутніх учителів музики як керівників хорових колективів, не набула спеціального вивчення у науковій літературі.

Просвітницька діяльність видатних педагогів і діячів культури

В процесі вдосконалення методичної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в галузі музичного виховання на засадах виконавської культури студенти мають засвоїти провідні узагальнені прийоми спонукання учнів до слухання музики, підтримання уваги, уникнення втомлюваності, що залежить від вікової категорії школярів. Просвітницька діяльність видатних діячів культури і педагогів містить великі можливості в цій темі. В методичному фонді провідних діячів культури існує безліч блискучих знахідок управління слухацькою увагою юнаків та дітей, сповнених узагальненого і конкретного змістів. Широка палітра будь-яких методичних підходів допомагає при використанні активних методів пізнання в роботі з підлітків.

Упорядкування навчального матеріалу з позицій його можливостей проблематизації і об'єктивної методичної значущості дозволило

визначити комплекс питань, опрацювання яких сприяє засвоєнню досвіду просвітницької роботи. До них було віднесено такі, як формування у школярів установки на слухання певного твору, застосування різних форм аналізу, театральних ефектів, використання різних видів діяльності на уроках музичного мистецтва, композиторської тощо. Неоднозначність вирішення цих питань в діяльності вчителів-просвітителів дає підстави для активного обговорення.

Широкого осмислення набула проблема визначення провідних аспектів і специфіки концертно-просвітницької діяльності серед дітей та юнацтва в роботах Д. Кабалецького, Б. Асаф'єва, Б. Яворського та інших фахівців[32]. На сучасному етапі розвитку теорії і методики музичного виховання проблеми музичного просвітництва досліджуються за наступними напрямками:

- виявлення психологічних засад художніх переживань та професійних здібностей (О. Костюк[12], Б. Брилін[4]);

- виявлення впорядкованих зв'язків між цілеспрямованим педагогічним впливом і результатами музичного сприймання школярів (О. Рудницька, О. Ростовський[23]);

- висвітлення особливостей підготовки студентів до музично-виконавської діяльності (Л. Безбородова, Л. Кожевнікова, Є. Куришев[2]);

- розробка системи професійної підготовки студентів до художньо-естетичної діяльності (А. Козир, Л. Масол, С. Мельничук, О. Олексюк[20]; Г. Падалка, О. Шевнюк[31]; О. Щолокова[24]).

Аналізуючи проблеми формування виконавської культури вчителів з музичного мистецтва, Г. Курковський обурюється намаганням деяких іноземних піаністів виконувати твори видатних українських чи російських композиторів в своїй манері: «по-американськи», «по-німецьки», «по-іспанськи», не відчуваючи яскравості національного колориту[13]. Адже визнання ролі народної пісні, впливу її естетичного й культурного багатства на становлення виконавської майстерності українських митців є необхідною складовою в контексті дослідження національних засад розвитку виконавського мистецтва сьогодення. Народнопісенний репертуар завжди був окрасою виконавських програм народної примадонни О. Петрусенко, оперних співаків М. Литвиненко-Вольгемут і С. Козака, камерного співака Б. Гмирі і багатьох інших уславлених українських виконавців. Художні обробки фольклорного матеріалу є неодмінною складовою концертних програм хороших

колективів в Україні. Виходячи з цього, освітньо-виховні орієнтири концертної діяльності об'єктивно спонукали митців до популяризації кращих зразків світової класики.

Невід'ємною частиною професійної педагогічної діяльності є формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва. Цей процес розвивається на заняттях з постановки голосу та стає одним з актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі мистецьких факультетів педагогічних університетів. Адже запорукою успішного вирішення завдань, пов'язаних з майбутньою професійною діяльністю студентів є розвиток виконавських компетенцій майбутніх фахівців з музичного мистецтва [21, с. 75-78].

Вчитель музики, як носій високої художньої культури, стає творцем музичного мистецтва, що покликане відігравати значну роль у формуванні духовної культури дітей. Хороший вчитель-музикант, на думку видатного педагога Д. Кабалецького, завжди зробить мистецтво своїм помічником у розкритті неосяжних духовних сил учнів.

Всі музично-виховні програми, всі новаторські ідеї можуть реалізуватися саме через творчу діяльність вчителя музики. Саме тому його професійна культура як представника самого витонченого виду мистецтв багато в чому визначає зміст духовного життя учнів.

Таким чином, професійна культура вчителя музичного мистецтва, пофарбована загальнокультурними, загально педагогічними і мистецтвознавчими аспектами, складається з наступних домінуючих компонентів:

- багатий духовний світ особистості вчителя, здатного вбирати в себе пізнавальний, естетичний і виховний вплив музичного мистецтва: любов і професійний інтерес до явищ музичного мистецтва на основі особистісно-ціннісних переконань;

- концептуально-цілісне бачення сутності, природи, закономірностей музичного мистецтва та розвитку музичності учнів;

- творча захопленість музично-педагогічною професією;

- активна самоосвітня пізнавально-художня діяльність в галузі музично-педагогічної науки.

Важливим напрямком сучасної педагогічної науки є пошук засобів і умов, які можуть забезпечити підвищення ефективності процесу підготовки майбутнього вчителя.

1.3. Культурологічна парадигма музичної освіти

Розкриття сутності і специфіки виконавської підготовки студентів до її проведення не може бути результативним без опори на культурологічну парадигму освіти. Феномен духовності як основи культуровідповідної діяльності глибоко проаналізовано в роботах О. Олексюк [20]. Досліджуючи культурологічну парадигму музичної освіти, науковець робить висновок: основою забезпечення адекватності цього процесу є його тісний взаємозв'язок із професійним становленням особистості. Виявлені закономірності складають об'єктивну передумову вирішення завдань організації музично-виховної діяльності в закладах освіти.

В процесі методологічної підготовки майбутні фахівці з музичного мистецтва переконуються в тому, що звернення до методичних знань різного рівня обумовлюється потребами музично-педагогічної практики, досить складним поєднанням в ній великого кола питань і проблем не тільки спеціального, а й психологічного, музикознавчого, естетичного та іншого порядку. Концептуальне, багаторівневе осмислення теоретичних і методичних проблем педагогіки сучасної музичної освіти, яке протікає і досягається в процесі методологічної підготовки, сприяє значному розширенню професійно-пізнавальних інтересів у майбутніх музикантів-педагогів, розвиває у них потребу в систематичному накопиченні нових знань з різних галузей науки і мистецтва.

Найважливіше функціональне значення методологічної підготовки полягає в її впливі на цілісний розвиток особистості педагога-музиканта – його мотиваційно-ціннісну, інтелектуальну і діяльнісну сфери. Як підкреслюють вчені, саме в процесі методологічної підготовки інтенсивно перебудовується мислення і стиль діяльності фахівця, збагачується його творчий потенціал.

Практика традиційного навчання, заснована на предметно-дисциплінарній основі, далеко не завжди відповідає характеру майбутньої діяльності фахівця, особливо в області музичної діяльності, в якій в єдності представлені педагогічний і музичний компоненти.

Дидактична орієнтація будь-якого навчального закладу на підготовку вчителя-предметника призвела до того, що, володіючи достатнім обсягом теоретичних знань, він часто не вміє застосовувати свої знання на практиці.

Негативні наслідки такої моделі навчання обумовлені акцентуванням формально-технічної сторони навчання на шкоду

смісловому навантаженню тієї чи іншої дисципліни. В кінцевому рахунку вона «виводить» випускника на свого роду професійну «одномірність», на «замикання» в рамках конкретної специфіки тієї чи іншої дисципліни, серйозно впливає на формування виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва [21, с. 254].

Вихід із даної ситуації бачиться в створенні такої системи навчання, яка забезпечувала б формування компетентного, самостійного, затребуваного на ринку праці педагога-професіонала. Основоположні умови цього процесу – професійно-педагогічна спрямованість та інтеграція педагогіки й музичного мистецтва.

Таким чином, вивчення проблем і перспектив професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва дає можливість прийти до висновку, що в Україні успішно проходить процес інтеграції в європейське освітнє середовище: вивчається зарубіжний досвід підвищення якості освіти педагогів, впроваджується кредитно-модульна система навчання, досліджуються шляхи інноваційних перетворень змісту музичної освіти в концепції компетентнісного підходу, розглядаються різні системи оцінювання студентських навчальних досягнень. Разом з тим українська вища освіта у сфері музичного мистецтва прагне відстоювати свої традиції, що дає можливість досягти найбільш оптимального результату в справі професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва та організації музичного виховання в закладах освіти [41].

Діяльнісно-творчий компонент професійної компетенції вчителя музики включає усі види творчої діяльності: сприйняття; художнє виконання музичного матеріалу; імпровізацію (педагогічну і музично-виконавську); самовдосконалення; пошук новаторських форм і методів музично-педагогічної діяльності; спільну з учнями дослідницьку та композиторсько-творчу діяльність та ін.

У вихованні сценічної витримки і виконавських навичок значною мірою допомагають виступи у складі різних ансамблів, в якості акомпаніатора, виконанні на концерті менш складних творів, ніж передбачено навчальним планом.

Крім того, формуванню достатнього рівня виконавської компетенції на дисциплінах виконавського циклу також сприяють розвиток навичок імпровізації та інтерпретації музичних творів, вибір відповідного репертуару та індивідуальна форма навчання, при якій педагог своїм особистим прикладом і наявністю професійних якостей доносить до

кожного маленького слухача глибокий художньо-образний зміст як одного твору, так і цілого напрямку в мистецтві [27, с. 29].

Успіх функціонування виконавських знань, умінь і навичок педагога багато в чому залежить від його артистичних умінь, що проявляються в неповторності і своєрідності виконання музичного матеріалу, здатності регулювати психічні процеси мобілізації і релаксації. Мистецтво художньо-музичного виховання – це виразність і артистичність передачі художнього образу твору. Виразна гра характеризується пошвавленням кожного звуку через свідомість і чуттєво-емоційну сферу виконавця. Саме на рівні особистісної інтонації педагога відбувається захоплення учнів прекрасно-духовним світом музичних образів, дотик до художньої епохи, переживання моментів спілкування з авторським часом.

Артистизм вчителя народжується при упередженому підході до музичного твору, що дозволяє як педагогу, так і учням, проникнути в глибинні пласти музики, освоїти її образну сферу. Певну допомогу в цьому може надати вміння вчителя здійснювати варіативну множинність інтерпретацій одного і того ж твору. Музично-педагогічне мистецтво вчителя проявляється в його бажанні працювати в концепції учня, тим самим збагачуючи її. Дотримуючись цього положення, можна стверджувати, що артистизм вчителя музики проявляється в його вмінні перевтілюватися в стан учнів, обґрунтовуючи музично-естетичні положення не з позиції еталону, а з точки зору учнівської історії переживання даного музичного твору.

Таким чином, високий рівень професійної музично-виховної компетентності вчителя проявляється в наступних показниках:

- високопрофесійні знання в області музично-виконавського мистецтва вчителя великі, глибокі, представляють системну цілісність, з високою ефективністю використовуються для прийняття рішень не тільки в типових умовах, але і в нетрадиційних ситуаціях; окремі елементи знань носять авторський характер, володіють новизною;

- високопрофесійні інструментально-виконавські вміння і навички вчителя характеризуються вмілим поєднанням при виконанні дій репродуктивного і творчого порядку, що дозволяє домагатися високих музично-виховних результатів;

- ефективність практичної реалізації окремих виконавських дій підвищується за рахунок використання авторської технології.

Встановлено, що для покращення музично-виховної діяльності в процесі фахової підготовки потрібно застосовувати багатофакторні інноваційні технології, які спираються на теоретико-методичні засади.

Підводячи підсумок необхідно відзначити, що організація музично-виховної діяльності майбутнього вчителя музики в закладах освіти, будучи одним з професійних якостей, залежить від індивідуальних особливостей особистості, які, в свою чергу, проявляються в постійному розширенні діапазону сприйняття музичних явищ, в більш глибокому емоційно-образному і естетичному їх розумінні, в підвищенні майстерності та рівня художнього виконання музичних творів, композиторського музикування тощо.

1.4. Педагогічна інтеграція

У педагогічних системах мета і умови створюються начебто ззовні, але вони повинні спонукати педагога і підлітків до власних цілей, які, в свою чергу, інтегруються в більш загальне прагнення, що веде до взаємної зміни і розвитку.

Педагогічна інтеграція ефективно впливає на формування загальної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва. Педагогічна інтеграція – це структурний тісно організований зв'язок однотипних частин і елементів змісту, форм і методів навчання в рамках освітньої системи, що веде до саморозвитку школярів.

Стосовно в системі навчання поняття «інтеграція» може приймати кілька значень:

- створення цілісного уявлення про навколишній світ (інтеграція як мета навчання). Результатом такої інтеграції є отримані учнем знання, що відображають зв'язок окремих частин світу як системи, в якій всі елементи пов'язані.

- знаходження загальної платформи зближення предметних знань (інтеграція відіграє роль засобу навчання). На стику вже наявних традиційних предметних знань учні отримують нові уявлення про явища навколишнього світу, систематично доповнюючи їх і розширюючи.

- загальний розвиток учнів – інтеграція в навчанні характеризується діалектичним характером сучасного наукового стилю мислення. Для них спостереження досліджуваного об'єкта не залишається ізольованим елементом. Школярі навчаються порівнюючи, будуючи умовиводи, розмірковуючи над даними об'єктами в рівносторонній сфері уявлень і

понять, актуалізованих завдяки різнобічному сприйняттю предмета «Музичне мистецтво» та різновидам видів діяльності на уроці [1, с. 93].

Наукові дослідження в галузі психології та педагогіки дають можливість стверджувати, що навчання, побудоване на ідеях інтеграції, не тільки можливо, але і обґрунтовано необхідно так як встановлення зв'язків між різними формами розумових процесів і предметною дією забезпечує цілісність діяльності учнів, її системність.

Успішну самореалізацію можна відтворити способом наявної системи цінностей, яка, насамперед, є адекватною серед мінливих умов сьогодення. Адже певні цінності, формування ціннісних орієнтацій, а також ціннісного ставлення до світу в широкому значенні являють собою змістовне ядро і стратегічну спрямованість навчання та виховання в концепціях, розроблених І. Бехом, Н. Нікандровим, З. Мальковою, І. Зязюном, І. Зимовою, Б. Лихачовим, В. Шадриковим та іншими[31].

1.5. Професійна компетентність вчителя музичного мистецтва

Система професійної підготовки майбутніх вчителів музики розглядає професійну компетентність як специфічне новоутворення особистості, що інтегрує різні якості і властивості людини. Професійна компетентність вчителя музичного мистецтва – це характеристика вчителя, в якій головною є практична готовність до здійснення професійної музично-педагогічної діяльності на основі інтеграції педагогічних і спеціальних здібностей, засвоєних знань, сформованих умінь і навичок.

Основними критеріями сформованості музично-виконавської компетентності майбутніх вчителів музики є музичні здібності, емоційно-вольові якості, мотиваційно-ціннісні орієнтації, музично-виконавські знання та вміння, рефлексивно-виконавська позиція. Різний ступінь їх прояву характеризує рівні сформованості музично-виконавської компетентності студентів[6, с. 32].

Професійна підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва передбачає досить високий рівень підготовки студентів даної спеціальності у зв'язку з вимогами, що представлені державним освітнім стандартом загальної освіти до рівня освіченості випускника основної школи: розширення музичного і загального культурного кругозору; виховання музичного смаку, інтересу до музики свого народу та інших народів світу, класичної та сучасної музичної спадщини; освоєння

музичного мистецтва у всьому різноманітті видів, жанрів і стилів; розвиток загальної музикальності школярів, їх емоційно-ціннісного ставлення до явищ життя і мистецтва на сприйняття і аналіз художніх образів[25, с. 72-77].

Професійна культура майбутнього вчителя музики, будучи найбільш досконалим проявом педагогічної діяльності, концентрує і відображає в собі його кращі особистісно-професійні якості. Вона базується на соціокультурній традиції і має багаторівневу структуру, що полягає в поступовому просуванні до необхідного рівня професійної виконавської майстерності, строго логічному поступовому ускладненні освітніх і розвиваючих завдань, особистісному характері передачі майстерності, поєднанні широкого культурного підходу, заснованого на гармонійній взаємодії музично-виховної, загальнокультурної, педагогічної та виконавської підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва.

Всі вище перераховані завдання і передбачають високий рівень володіння музичним інструментом, безпосередньо включаючи в себе оволодіння навичками виконавської діяльності, яка поруч з педагогічною діяльністю допомагає вчителю музики виконувати музично-виховне та музично-освітнє завдання, пов'язані з уроками музики, дозволяє здійснювати різнобічну позакласну роботу з музично-естетичного виховання.

Однією з проблем, що стосується формування інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики, є усвідомлене оволодіння комплексом знань, умінь і навичок слухового аналізу, які вважаються творчим потенціалом музиканта і сприяють підвищенню виконавського рівня, розвитку особистісних якостей і можливості їх застосування в практичній діяльності. Таким значним компонентом не тільки навчального, а й музично-виконавського процесу, є самоконтроль.

Підвищення якості професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва України з урахуванням сучасних умов розглядається як найважливіше питання, що впливає на формування духовних потреб підростаючого покоління.

1.6. Основні складові професійної культури вчителя музичного мистецтва

Музично-педагогічну діяльність майбутнього вчителя можна охарактеризувати як таку, що має свою структуру і визначається

специфікою музичної освіти, але підпорядковується загальним закономірностям теорії діяльності. Специфіка музично-педагогічної діяльності в тому, що вона вирішує педагогічні завдання засобами музичного мистецтва та поєднує в собі музикознавчу, педагогічну, музично-виконавську, хормейстерську дослідницьку роботу, засновану на вмінні самостійно узагальнювати і систематизувати одержувані знання.

Особливістю музично-педагогічної діяльності є те, що вона синтезує:

- педагогічну творчість, яка обумовлена постійним творчим пошуком вчителя, пов'язаним з необхідністю в умовах мінливих педагогічних ситуацій оперативно знаходити рішення для управління навчально-виховним процесом, індивідуально розвиваючого впливу на учня та інше;

- художню творчість, яка обумовлена творчою природою самого мистецтва.

У всякій суспільній свідомості постійно формується й розвивається певний комплекс понять, уявлень, стереотипів та інших соціальних феноменів, які визначають спосіб життя конкретних людей. Ці явища в гуманітарних науках прийнято називати парадигмами, моделлю постановки проблем, прийнятої як зразок для вирішення дослідницьких завдань; способом наукового мислення, який проявляється в певній закінченості і відносній узгодженості поглядів на явища і речі. Вони роблять значний вплив на всю систему соціальних відносин і на особливості функціонування системи освіти України в той чи інший історичний період.

Основними складовими професійної культури вчителя музичного мистецтва є:

- постійне вдосконалення і саморозвиток;
- високий рівень психолого-педагогічної та культурологічної підготовки;
- високий рівень виконавської майстерності;
- багаторівнева структура процесу музичної підготовки;
- поступове ускладнення освітніх і розвиваючих завдань (композиційних, рухових, слухових, емоційних, логіко-аналітичних);
- поєднання широкого культурного підходу та виконавської універсальності;
- зануреність в простір культури.

1.7. Методологічні підходи до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у галузі організації музичного виховання в закладах освіти

У цілісній структурі музично-педагогічної освіти у галузі музичного виховання методологічна підготовка є одним з найважливіших компонентів і являє собою динамічну підсистему, що виконує ряд специфічних функцій. Методологічна підготовка орієнтується на такому підході у викладанні, при якому ті чи інші емпіричні факти і явища на уроці музики, чи позакласних музичних заняттях осмислюються не тільки в методичному, а й методологічному контексті, тобто крізь призму загальних закономірностей музично-педагогічного процесу та його актуальних науково-теоретичних підстав.

В загальній системі вищої музично-педагогічної освіти методологічна підготовка виконує пізнавально-орієнтаційну функцію, оскільки сприяє активному накопиченню знань з самих різних областей науки і мистецтва, допомагає усвідомити їх соціально-професійну та особистісну цінність. На основі цих знань майбутні педагоги-музиканти опановують необхідні способи пізнання і перетворення музично-педагогічної дійсності, набувають досвіду творчого їх використання у власній практиці організації музично-виховної діяльності в закладах освіти.

Методологічна підготовка передбачає не тільки актуалізацію наявних в досвіді учнів знань з різних галузей науки і мистецтва (психології, філософії, естетики, музикознавства, музично-виконавської теорії і практики і ін.), а й послідовне осягнення сутності цих знань, їх детермінуючої ролі в здійсненні діалектичного, системно-цілісного підходу до вивчення актуальних професійно-значущих проблем. Професійно орієнтовані методологічні знання різних рівнів синтезують уявлення майбутніх вчителів про багатосторонні зв'язки музично-педагогічного процесу з іншими сторонами навчання і виховання, з соціально-культурною практикою в цілому. Методологічна підготовка орієнтує їх на такий підхід у викладанні, при якому ті чи інші емпіричні факти і явища на уроці музики, позакласних музичних заняттях і музичних заняттях в системі додаткової освіти осмислюються не тільки в методичному, а й методологічному контексті, тобто крізь призму загальних закономірностей музично-педагогічного процесу, його актуальних науково-теоретичних підстав.

У процесі формування методологічної культури кожному зі студентів надається право вибору такого шляху оволодіння методологічними знаннями і способами діяльності, які найбільшою мірою відповідають як його загальним, так і професійним індивідуально-особистісним схильностям і можливостям. Зміст і процес методологічної підготовки, засновані на особистісному підході, орієнтовані в першу чергу на створення оптимальних умов для пробудження творчої самосвідомості майбутнього музиканта-педагога, розвитку його духовного світу, здатності до самореалізації.

В науковому просторі сьогодення існує безліч методів дослідження, які складають загальні наукові підходи до вивчення різноманітних явищ дійсності. З музичною педагогікою пов'язані такі підходи: системний, синергетичний, феноменологічний та герменевтичний.

Синергетична методологія може стати продуктивніше простежування процесу кристалізації «некласичної» логіки формоутворення, що почалася в романтичну епоху. На етапі некласичного звукового простору ХХ ст. незамінний її інструментарій в осмисленні багатьох стилів і напрямків. Феномен музичного мистецтва в контексті синергетичного методологічного підходу дає змогу визначити загальні підходи до інтерпретації знань із різних предметних галузей, а також виявити основи для їх взаємодії на загальнонауковому, конкретно науковому та загальнокультурному рівнях. Виявити ці основи більш детально вдалося педагогам А. Карпову, Г. Монаховій та ін. З викладених позицій можна позиціонувати хорове мистецтво як відкриту самоорганізовану систему, що «...примножує буття краси у світі, відвойовуючи простір у хаосу» [5, с. 123].

Сутність системного підходу полягає в тому, що самостійні компоненти розглядаються не ізольовано, а в їхньому взаємозв'язку, тобто в системі з іншими. Такий методологічний підхід дає змогу виявити загальні системні властивості та якісні характеристики окремих елементів, що становлять цю систему. Велика увага приділяється меті навчання, суб'єктам навчально-виховного процесу, змісту навчання, методам і формам педагогічного процесу.

До методичної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва виняткове значення має феноменологічний підхід. Цей методологічний підхід розроблений ученими, філософами Едмундом Гуссерлем, Максом Шелером, Романом Інгарденом і Мікель Дюфренном. Феноменологічний підхід базується на такому понятті як інтенціональність (постійне прагнення свідомості до світу і предметів,

що його наповнює, з метою їх усвідомлення та надання їм значень), що співвідносить задум з об'єктом дії, а теоретичне навантаження дає можливість розкрити структуру мистецтва як сполучення його сутності і особистісних значень, пояснити індивідуальну природу змісту художнього твору, чуттєвої сторони образу, естетичного переживання.

Герменевтичний методологічний підхід полягає в тому, що сприймаючий залишається самим собою і проникає у духовний горизонт мистецького твору через зіставлення художнього образу з власним досвідом, осягає його світоглядний контекст. Адже індивідуальне сприймання спирається на особистий інтелектуальний та емоційний досвід, а це роздрібнює значення твору на безліч «індивідуальних сприймань» і призводить до того, що кожен виконавець має власну версію розуміння його текстуального значення.

В процесі методичної підготовки майбутніх учителів музики актуалізується таке завдання як зведення різноманітних типів і форм педагогічної діяльності до теоретичного конструкту, який має відображати її загальні закономірності: сутність, цінності, компоненти та їх функції, специфіку результату та критерії педагогічної музично-виховної діяльності в закладах освіти.

Галузю дослідження, що вивчає людську діяльність, зокрема в аспекті її ефективності є праксеологія (праксіологія). І ось одним із призначень праксеології є визначення в педагогічній діяльності того, що якісно відрізняє її від інших видів діяльності. Сутність цього призначення зумовлюється методичною підготовкою майбутнього вчителя музики на засадах праксеологічного підходу і залежить від його вміння приводити знання в дію. Фахова підготовка майбутніх учителів музики потребує адаптації і включення в систему навчання інноваційних технологій, зокрема евристичних методів, прийомів, стратегій, як процесу цілеспрямованої творчості.

До числа провідних загальнопредметних компетенцій необхідно віднести психологічну (як фактор професійної придатності вчителя і зростання його особистості) і педагогічну (адекватну суспільним вимогам до професійної діяльності вчителя музичного мистецтва) компетенції [41]. Рівень предметних компетенцій представляє досвід вирішення конкретних музично-педагогічних проблем, пов'язаних з освоєнням школярами явищ музичного мистецтва.

Ефективність навчально-виховного процесу залежить від попередньої професійної підготовки початківця й обумовлена оволодінням майбутнім вчителем цілого ряду навичок в предметних

областях музикознавства, музичного виконавства, педагогіки і методики музичного виховання. В якості гарних результатів слід звернути увагу на такі предметні компетенції як анотування музичних творів, аналіз музичних форм; диригентсько-хорова діяльність і керівництво вокальним ансамблем; читання хорових партитур; досвід вокалізації і чистоти інтонування; досвід концертмейстерської роботи і творчого музикування (читання з листа, підбір мелодії по слуху, транспонування, створення власних музичних композицій); досвід художньо-інтерпретаційного аналізу музичного матеріалу і його емоційно-образного виконавського відтворення; досвід організації музично-виховного процесу з опорою на психологію, музикознавство і загальну педагогіку; досвід формування цілісної музично-естетичної культури школярів [25, с. 141-143].

Кожна дисципліна навчального плану закладу вищої освіти і кожен розділ цих дисциплін, що складають зміст професійно-педагогічної підготовки вчителя освітнього закладу, повинні бути орієнтовані на формування предметної і загальнопредметної компетенцій, що сприяють творчому самовизначенню майбутнього педагога, актуалізують і розвивають його соціально-культурний досвід.

Таким чином, музично-педагогічна діяльність вчителя вбирає в себе систему музично-теоретичних, диригентсько-хорових і вокально-хорових, музично-виконавських і методичних знань, умінь і навичок, що становлять основу загальної професійної компетентності фахівця і мають моральну і педагогічну спрямованість. Саме їх наявність (разом із загальнокультурними, психолого-педагогічними знаннями і вміннями, ціннісними і творчими орієнтаціями, педагогічними і музичними здібностями, професійно значущими якостями) виступає найважливішою умовою і передумовою ефективної педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва.

На думку багатьох педагогів-новаторів, однією з головних причин низького рівня підготовленості майбутніх фахівців з музичного мистецтва до того широкого спектру видів діяльності, якими їм доведеться займатися в рамках своєї професії, є роз'єднаність змісту і видів діяльності, роздробленість змісту підготовки на конкретні дисципліни, відсутність такої системи навчання, яка долучала б майбутніх вчителів до музичної діяльності в цілому. Результат – відсутність системності знань, необхідних для практичної діяльності, адже вся система знань повинна спиратися на принципи міжпредметних

зв'язків, без цього вони не можуть повноцінно засвоюватися і плідно використовуватися.

Проблеми культурологічної освіти майбутнього вчителя ґрунтовно досліджено О. Шевнюк[31]. Дослідниця розглянула методологічний аналіз педагогічного феномену культурологічної освіти студентів і з'ясувала, що він спрямовує логіку нашого пошуку в напрямку забезпечення культуровідповідності концертно-освітньої діяльності майбутніх вчителів музики.

Теоретичні засади підготовки майбутнього вчителя до художньо естетичного виховання школярів чітко й доступно представлено в роботах професора-дослідника О. Щолокової[33], яка визначає розвиток поліхудожньої обізнаності, фахової придатності, виокремлює головні, на її думку, проблеми виконавської майстерності учителя музики. Необхідність дотримання високих критеріїв виконавського мистецтва в діяльності вчителя, за її словами, – запорука розвитку музичного сприймання учнів, а виразність і художня переконливість – неухильні характеристики виконання музики для дітей.

В загально-педагогічній і філософській методології підкреслюється, що всяке конкретно-наукове дослідження особливим чином повинно спиратися на методологічні підходи, які обумовлюють логіку і методи дослідження, надають можливість прогнозувати його результати. Виходячи з цього, в якості вихідного положення, що визначає авторську позицію у вирішенні поставленої дослідницької задачі, був висунутий різнорівневий системно-цілісний методологічний підхід, що передбачає цілісний аналіз теми, що розглядається. З позиції цього підходу функціональні і змістовні сторони розроблюваної моделі одночасно розглядаються у зв'язку із соціальною практикою, у контексті цілісної системи професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, з урахуванням специфічних умов і особливостей змісту й функціонування виконавської майстерності в системі вищої музично-педагогічної освіти.

Отже, філософські і загальнонаукові методологічні орієнтири професійного розвитку майбутніх вчителів наявні в орієнтації на такі наукові підходи, як:

- системний – забезпечує розуміння професійного розвитку вчителя як багатоаспектного явища взаємопов'язаних елементів;
- особистісний – згідно з яким професійний розвиток вчителя музики орієнтується насамперед на його особу;

- діяльнісний – саме діяльність виступає вирішальним фактором розвитку і професійної реалізації вчителя музики;
- компетентнісний – орієнтований на досягнення результату в професійному розвитку фахівця з музичного мистецтва;
- синергетичний – дозволяє розглядати професіоналізм вчителя музики в його постійному розвитку і саморозвитку;
- аксіологічний – орієнтований на загальнолюдські, національні, громадянські цінності як важливу стратегію професійного розвитку педагога;
- акмеологічний – з його позицій здійснення музично-педагогічної діяльності залежить від націленості особистості на досягнення високого рівня професійного розвитку [8, с. 18 – 20].

Виділені методологічні підходи та принципи ґрунтуються на загальних закономірностях музично-педагогічної освіти, відображають вимоги сучасного інформаційного суспільства до професіоналізму вчителів музики. Їх комплексне використання сприятиме підвищенню ефективності сучасної освіти та професійному зростанню майбутніх вчителів музики. На основі аналізу робіт таких педагогів як І. Лисакова, Є. В'яземський та Є. Сизова можна вважати діяльнісний, компетентнісний та акмеологічний методичні підходи ключовими в формуванні виконавської культури педагогічних кадрів.

1.8. Компетентнісний підхід у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва

Найважливішим завданням української вищої освіти у сфері музичного мистецтва є професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва на основі компетентнісного підходу, формування в них виконавських навичок. Аналіз наукових досліджень показав, що предметом наукового дослідження багатьох вчених: і Т. Агейкіна-Старченко, і Л. Масол, і М. Михаськова, і Н. Мурована, і О. Олексюк, і Т. Пляченко, і І. Салан тощо, стала саме проблема формування компетентності майбутніх педагогів-музикантів[32]. Однак повної ясності у вирішенні цього питання немає, так як одним з головних питань, який вимагає якнайшвидшого рішення у сфері вищої музичної освіти, є введення нового державного стандарту, який встановлює вимоги до змісту, обсягу та рівня професійної підготовки.

В галузі компетентнісного підходу вчені відзначають, що українська освіта тільки починає оперувати поняттям «компетентність».

Воно знаходиться на стадії вивчення і обробки зарубіжного досвіду. Компетентність вчителя музичного мистецтва розглядають як складну професійну інтегровану освіту, в якій розкривається комплекс знань, умінь, досвіду, мотивації, особистісних якостей і передбачається готовність до активного виконання педагогічної діяльності [14, с. 13].

А. Хуторський вважає, що компетентність – це сукупність особистісних якостей майбутнього фахівця (ціннісно-сміслові орієнтації, знання, уміння, навички, здібності), які обмежені досвідом його діяльності у певній сфері [29, с. 46].

За словами Г. Беленької, професійною компетентністю є інтеграл, що має свої структурні компоненти: мотиви діяльності, системні знання, фахові уміння та професійні якості особистості [33].

І. Полубоярина в своїй праці «Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в педагогічному коледжі» визначає професійну компетентність як інтегративне утворення, що складається із ключових компетентностей і являє собою сукупність знань, умінь і навичок, а також якостей особистості, які виражаються у готовності до музично-педагогічної діяльності [22, с.19]. В її роботах яскраво виражено поєднання виконавського розвитку студентів з підготовкою кадрів до майбутньої педагогічної діяльності в закладах освіти. Якщо складати методичні або педагогічні анотації до музичних творів, аналізувати їх, з'ясувати стиль написання, визначати мету використання твору в роботі зі школярами, його фактуру, можна стати на правильний шлях до свого розвитку, так як метод складання музично-педагогічних анотацій є дійовим засобом забезпечення педагогічної спрямованості викладання художніх дисциплін в педагогічних закладах освіти.

Спираючись на теоретичні положення, що розкривають особливості формування загальної культури майбутнього спеціаліста в області з музичного мистецтва, можна визначити музично-виконавську компетентність інтегративною освітою особистості, яка має складну багаторівневу структуру, системну організацію і виступає як взаємодія рефлексивного, особистісного і когнітивно-діяльнісного компонентів, ступінь сформованості яких дозволяє майбутньому фахівцю ефективно здійснювати музично-виконавську діяльність.

Розглянувши всі можливі освітні парадигми підготовки майбутнього вчителя з музичного мистецтва, можна зазначити наступне:

- уніфікація неминує призводить до формування уніфікованої парадигми мистецтва, що спрямовує процес музичної творчості, як і

систему музичного виховання, на створення естетичних і художніх зразків, які при всій різноманітності творчих прагнень авторів і виконавців спрямовуються на ідеальні уявлення суспільної свідомості;

- однієї з творчо-естетичних та художніх парадигм музичного мистецтва є опус – закінчений за формою і змістом твір, що не має певного жанру, критерію, теми та змісту;

- абсолютизація опусу як художньої парадигми докорінно відрізняє виконавський напрямок в мистецтві та освіті від інших видів художньої творчості, зокрема, явищ мистецтва фольклорного типу, де в основі лежить людська комунікація. Тобто, під час формування в майбутніх вчителів виконавських навичок пріоритетною є уніфікована художня парадигма;

- зростання самоцінності опусу, як підсумку творчого процесу поступово робить процес комунікації та донесення його до слухача малозначущим;

- штучне створення парадигми музичної освіти не гарантує прийняття її суспільством. Для цього необхідні воля і бажання самого суспільства, які з'являються або при сприятливих для цього умовах, або при домінуванні в суспільній свідомості її ідеї.

Отже, освітні парадигми музичної освіти регулюються за допомогою корекції змісту освіти не як сукупності знань, умінь, навичок, досвіду і т. д., а в удосконаленні структури відносин, які виникають у даній сукупності з інтересами і потребами особистості, сім'ї, суспільства і держави.

1.9. Музичне виховання учнів на засадах творчо-виконавської культури

На сучасному розвитку вищої музично-педагогічної освіти особливо гостро постала проблема удосконалення підготовки майбутніх вчителів, які б мали високий рівень професіоналізму, творчої активності, відповідальності за справу виховання молодого покоління. Сучасному світу потрібні фахівці, які мають не тільки високий рівень інструментально-виконавської підготовки, а й ґрунтовні фахові знання та певний досвід викладання музичних дисциплін. Спрямованість навчання студентів у напрямі його диференціації (відповідно із загальноприйнятими у світовій практиці нормами підготовки фахівців з вищою освітою) закономірно підвела до необхідності адекватного

відображення цієї ідеї у практичній діяльності вищих музично-педагогічних навчальних закладів.

Діяльність вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі має складну структуру і відрізняється різноманітністю виконуваних функцій, найбільш значуща з яких – виконання на інструменті музичних творів в обсязі шкільної програми. В якості музиканта-виконавця вчителю музики доводиться виступати по кілька разів мало не щодня, а також постійно оновлювати свій репертуар. Таким чином, музичне виконавство становить основу професійної діяльності педагога-музиканта. Система професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва орієнтована на підготовку фахівця, здатного до самореалізації, самовдосконалення в художньо-творчій та професійній діяльності. У зв'язку з цим актуальним стає формування професійно і особистісно значущих якостей майбутнього вчителя музики у галузі музичного виховання, серед яких одне з головних місць належить творчо-виконавській культурі.

Професійно-педагогічна спрямованість педагога-музиканта є основною умовою формування і вдосконалення не тільки окремих якостей його особистості, а й придбання ним найважливіших загальних і соціальних знань, умінь і навичок. Професійно-педагогічною спрямованістю визначається вибір методів навчання школярів на уроках музики, освоєння вчителем педагогічної та наукової літератури, музичного репертуару при підготовці до уроку, вироблення самостійності, творчої активності та професійного мислення. Виконавська діяльність разом з педагогічною допомагає вчителю музики виконувати музично-виховні та музично-освітні завдання.

Музичне мистецтво вимагає від вчителя досконалої виконавської техніки, художньо-виконавських вмінь та творчих навичок, що вимагають неперервного їх розвитку, щоб стати на шлях ближче до віртуозності. Виконавська майстерність вчителя музики ґрунтується як на оволодінні новими спеціальними правилами, технічними прийомами і способами дій, так і на постійному оволодінні знаннями різних наукових положень і правил в області музичного мистецтва.

Провідним компонентом творчо-виконавської компетентності вчителя музики виступає система музично-виконавських знань, умінь і навичок вчителя музики, яка проявляється в музично-педагогічній діяльності як складна освіта, що включає в себе загально музичний комплекс теоретичних відомостей і творчих умінь, художньо-виконавську культуру роботи над музичним матеріалом, виконання

академічного і шкільного репертуару. Художньо-виконавська культура вчителя багато в чому визначає успішність музично-педагогічної діяльності, що включає в себе в якості складових пояснювальний аналіз музичного матеріалу, художньо-технічне втілення інтерпретаційного задуму, розвиток музикальності учнів і творче музикування.

Професійно-педагогічна діяльність вчителя музики вбирає в себе систему музично-теоретичних, диригентсько-хорових і вокально-хорових, музично-виконавських і методичних знань, умінь і навичок, що становлять інформаційно-операційну основу загальної професійної компетентності фахівця і мають моральну і педагогічну спрямованість. Саме їх наявність (в сумі з загальнокультурними, психолого-педагогічними знаннями і вміннями, ціннісними і творчими орієнтаціями, педагогічними і музичними здібностями, професійно значущими якостями) виступає найважливішою умовою і передумовою ефективної музично-виховної діяльності сучасного вчителя музики загальноосвітньої школи.

Виконавська підготовка – це один із значущих компонентів професійного комплексу підготовки майбутніх фахівців. Однак доступність звуковідтворювальної апаратури і найширший вибір аудіо-та відео-файлів об'єктивно є факторами, що знижують виконавську активність та вчителя музики, формують у нього звичку замінювати живе виконання відтворенням у записі. Крім того, вчителів музики готують не як виконавців, їх техніка розвинена значно менш, ніж у фахівців виконавського профілю, тому важливо сформувані виконавську культуру.

Виконавська культура вчителя музики визначається як динамічна інтегративна освіта, яка передбачає здатність розкривати та відтворювати в процесі інтерпретаторської або творчої композиторської діяльності зміст музичного твору і доносити його до учнів у художньо досконалій формі. Виконавська культура характеризує рівень особистісного професійного розвитку, прагнення до самовдосконалення. Формуючи виконавську культуру майбутніх вчителів музики важливо враховувати наступні її компоненти:

- мотивація – інтерес до навчання, позитивне ставлення до майбутньої професійної роботи з дітьми, розвиток музикальності, потреба в інтерпретації музичних творів;

- оцінка – ідеї, переконання в сфері професійної підготовки;

- творча самостійність – своєрідність виконавських дій, незалежність в роботі, дієвий самоконтроль та музична активність;

- тезаурус – професійно-виконавські знання, вміння та навички;

- обдарованість – музичні, виконавські здібності[3, с. 9].

Поряд з уже перерахованими компонентами виконавської культури важливе місце в її формуванні займають безпосередньо самостійна робота, технічна підготовка молодих спеціалістів й вольовий компонент особистості. У самостійній роботі дуже важливим моментом є увага до смислових позначень нотного тексту. Найчастіше виконавці просто вивчають музичний твір і намагаються виразно його виконати, виходячи з загальних вказівок, що містяться в нотній партитурі. Характер твору, його образність зазвичай виводяться ними з фактурного і динамічного наповнення: типу мелодії і супутніх голосів, артикуляційних знаків, вказівок про зміну темпів і динамічних відтінків. Ці знаки багато про що говорять виконавцю, але не дають основних «ключів», якими, перш за все, є жанрові ознаки тематизму.

Виконавську культуру педагога-музиканта складають риси авторської музикальності і творчості, обумовлені необхідністю втілення композиторського задуму, передачі закладених у творах ідей і поглядів. Вона несе в собі не тільки манеру виконання автора, а й стиль композитора, його епохи, яку відрізняють естетичні погляди, інтереси, потреби і смаки.

Значення виконавської культури вчителя музичного мистецтва полягає в наявності у нього загально культурних, музичних, професійних і духовно-моральних можливостей для розуміння сенсу музики і втілення його у виконанні музичних творів. При цьому головною умовою розвитку виконавської культури є ситуація, коли виконавець відкриває для слухача власне розуміння виконуваного твору, тобто інтерпретує його. Педагогічне значення виконавської культури музиканта полягає в умінні навчити учнів усвідомлювати композиторський задум твору. Варто зазначити, що своїм виконанням педагог повинен демонструвати учням, як слід використовувати технічні засоби для досягнення високої культури звуку і такої ж виразності твору. Таким чином, в учня буде наочний приклад використання тих принципів, за якими його викладач навчає. Музично-виконавська діяльність полягає в освоєнні тексту твору (його музичної мови), художнього образу і сенсу, в тлумаченні ідеї, у відборі виразних засобів для найбільш точної передачі змістовного композиторського задуму. Отож, природа музичного мистецтва відкриває великі можливості для творчої педагогічної діяльності вчителя музики, яка проявляється в інтерпретації музичних творів та здатності яскраво виконувати твір,

викликавши емоційний відгук у слухачів і власній композиторській роботі, зокрема на шляху до синтезу мистецтв.

Музично-естетична культура вчителя музичного мистецтва як складова частина його загальної духовної і професійної культури, відображає здатність педагога сприймати і творити світ музики не тільки за законами технології музичного мистецтва, а й відповідно до норм естетичного ставлення. Естетичний аспект професійної культури вчителя музики проявляється в піднесенні цілей і засобів музично-педагогічного процесу, композиційної стрункості і завершеності, емоційно-чуттєвих моментах організації педагогічної діяльності.

Глибоко і правдиво розтлумачувати музичні твори може особистість, розвинена всебічно, як має неабиякі музичні здібності та володіє емоційно-вольовими якостями і складовими свого внутрішнього змісту. Цими факторами також визначають успішність музично-виконавської діяльності.

Особливо важливим компонентом у формуванні виконавської культури є вольовий компонент особистості, що дозволяє управляти собою, своєю діяльністю, як в повсякденній роботі, так і в період підготовки до публічного виступу, будь то концерт або іспит. Майбутньому вчителю необхідно сформуванню наполегливості, витримку, вміння контролювати сценічну поведінку, здатність до саморегуляції. Для вдосконалення психологічної стійкості та методичної підготовки початківців в музично-педагогічній освіті зазвичай використовують такі традиційні й ефективні методи як гра перед уявною аудиторією, самонавіювання, гранична концентрація уваги з усвідомленням і відчуттям всього того, що пов'язано зі звуковидобуванням, виявлення потенційних помилок тощо[8, с. 223-224].

1.10. Рівні музичної пам'яті в процесі виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

Ефективність виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва залежить від якості музичної пам'яті педагога. Професійна підготовка студентів музично-педагогічних факультетів значною мірою пов'язана з проблемою розвитку і закріплення музичної пам'яті, так як важко знайти таку галузь виконавської та педагогічної діяльності, у якій би пам'ять грала другорядну роль, а в даній сфері – вона відіграє одну з головних. Тому варто постійно ускладнювати і розширювати обсяг вивчених програм, підвищувати вимоги до якості

опанування виконавського та педагогічного репертуару. Це ставить досить складні завдання перед музичною пам'яттю студента, збагачує її новими ефектами. Тим більше, що тенденція неухильного збільшення загального інформаційного потоку ускладнює вимоги не тільки до музичної, але й до інших видів пам'яті. В цих умовах оптимізація методів і способів запам'ятовування, які мають забезпечити максимально доступну даному індивіду тривалість та міцність збереження результатів, стає щоденною необхідністю.

Розглядання цього питання ускладнюється тим, що воно потребує індивідуального підходу, а це в свою чергу робить стандартизацію методик практично неможливою, тобто будь-які рекомендації, що не враховують індивідуальні особливості мнемічних і психологічних процесів, рівня розвитку музичної пам'яті конкретного студента, а також рівня його професійної підготовки не будуть мати значної практичної цінності на ділі.

На відміну від тих, хто просто слухає музику, вчитель аналізує її, аранжує, викладає або складає, вважає метою своєї діяльності запам'ятати музичний матеріал та вивчити його напам'ять, обов'язково точно, повно і міцно. Це одна з головних специфічних вимог професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДО КОНТРОЛЮ ТА САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягає специфіка музично-педагогічної діяльності?
2. Визначте особливості музично-педагогічної діяльності.
3. Розкрийте провідні парадигми сучасної освіти.
4. Сутність поняття «інтеграція» у музично-педагогічній освіті.
5. Охарактеризуйте компетентнісний підхід у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.
6. Яким має бути музичне виховання учнів на засадах творчо-виконавської культури.
7. Перерахуйте складові формування виконавської культури майбутніх вчителів музичного мистецтва.
8. Яке значення має розвиток музичної пам'яті в процесі виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.
9. Розкрийте можливості і роль просвітницької діяльності видатних педагогів і діячів культури.
10. Необхідність формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва.
11. Сучасні освітні парадигми, концепції професійної підготовки майбутніх педагогів музичного мистецтва.
12. Методологічні підходи до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.
13. Обґрунтуйте культурологічну парадигму музичної освіти.

СЕМІНАРСЬКО-ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Опорні поняття: рівень професійної музично-виховної компетентності вчителя, процес інтеграції музичної педагогіки в європейське освітнє середовище, діяльнісно-творчий компонент професійної компетенції вчителя музики, культурологічна парадигма музично-виховної роботи в закладах освіти.

Усне практичне завдання

Охарактеризуйте філософські і загальнонаукові методологічні орієнтири професійного розвитку майбутніх вчителів музичного

мистецтва у галузі організації музично-виховної роботи в закладах освіти.

Картка для аудиторної самостійної роботи

Основні поняття	Зміст
Особливості музично-виховної роботи вчителя	
Провідні парадигми сучасної музично-педагогічної освіти	
Музичне виховання учнів на засадах творчо-виконавської культури	
Розвиток музичної пам'яті в процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва	

Питання для усного опитування

1. Перерахуйте основні складові професійної культури вчителя музичного мистецтва.
2. Як Ви розумієте парадигми сучасної освіти?
3. Які значення в системі навчання може приймати поняття «інтеграція»?
4. У чому полягає компетентність вчителя музичного мистецтва? Назвіть її складові.
5. Які дослідження в галузі сучасних музично-освітніх парадигм Ви знаєте?
6. Перерахуйте методологічні підходи до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

Завдання до письмового самостійного виконання

1. Розробить план групового заняття на тему «Патріотичне виховання учнів засобами музичного та образотворчого мистецтва» у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

2. Розробить план позакласної роботи з учнями на тему «Знавці музики» у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

ТЕМИ ДЛЯ ДОПОВІДЕЙ І РЕФЕРАТИВ

1. Структура і специфіка музично-педагогічної освіти.
2. Освітні парадигми музично-виховної роботи вчителя мистецтва.
3. Педагогічна інтеграція в галузі викладання мистецтва в освітніх закладах.
4. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва на основі компетентнісного підходу.
5. Професійно-педагогічна спрямованість педагога-музиканта.
6. Риси авторської музикальності і творчості у виконавській культурі вчителя музичного мистецтва.
7. Музично-естетична культура вчителя музичного мистецтва як складова частина його загальної духовної і професійної культури.
8. Рівні сформованості музично-виконавської компетентності майбутніх вчителів.
9. Обґрунтованість освітніх парадигм, концепцій, методологічних підходів до організації музичного виховання у працях науковців.
10. Методологічні підходи до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА ТА РЕСУРСИ ДО РОЗДІЛУ:

1. Балл Г.О. Сучасний гуманізм і освіта: соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти / Георгій Олексійович Балл. Рівне: Ліста-М, 2003. 128 с.
2. Бутенко Н.І. Естетичний досвід вчителя як наукова проблема / Н.І. Бутенко // Естетичний досвід вчителя: теорія і практика: монографія / Н.І. Бутенко, І.А. Зязюн, М.П. Лещенко та ін.; наук. ред. В.Г. Бутенко; АПН України, Український НДІ естетичної освіти, Рівненський економічно-гуманітарний ін-т. Херсон, 1997. С. 10-25.
3. Брылин Б.А. Подготовка студентов музыкально-педагогического факультета к творческой работе в школьном эстрадном ансамбле / Б.А. Брылин // Вопросы содержания и организации культурного досуга молодежи: [метод. рекомендации для студентов]. Винница: ВГПИ, 1989. 40 с.

4. Василенко Л.М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук /Л. М. Василенко: НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 23 с.
5. Гарцуєва К. Поняття компетентність та компетенція у науковій літературі /К. Гарцуєва //Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти: зб. наук. праць /Ред. кол. О.М. Шрамко, І.В. Власенко, О.В. Петренко. Кривий Ріг, Маринченко С., 2018. Вип 13. С. 31-34.
6. Гончаренко С.У. Методологічні характеристики педагогічних досліджень /С.У. Гончаренко //Вісник АПН України. 1993. № 1. С. 17-20.
7. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія / Наталя Євгенівна Гребенюк. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
8. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія /Н.П. Гуральник. К, НПУ, 2007. 460 с.
9. Енциклопедія освіти /Акад. пед. наук України; головний ред. В. Г. Кремень. К., Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
10. Єрошенко О.В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства /О.В. Єрошенко. Харків, 2008. 19 с.
11. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г.С. Костюк [За ред. Л.М. Проколієнко] К., Рад. шк., 1989. 186 с.
12. Курковський Григорій Васильович //Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] /Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ, Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 654.
13. Леонтян М.А. Поняття «компетенція» і «компетентність» у теорії освіти /Маргарита Анатоліївна Леонтян //Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Педагогіка. Київ, 2012. Вип. 176. С. 73-75.
14. Линенко А.Ф. Готовність майбутніх учителів до педагогічної діяльності /А.Ф. Линенко // Педагогіка і психологія. 1995. № 1. С. 124–132.
15. Михаськова М.А. Структура професійної компетентності майбутнього вчителя музичного музики /Марина Анатоліївна

- Михаськова //Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Ніжин, НДПУ, 2003. № 1. С. 19-23.
16. Моляко В.О. Актуальні соціально-педагогічні аспекти обдарованості /Валентин Олексійович Моляко //Обдарована дитина. Житомир, 1998. № 1. С. 2-6.
17. Мурована Н.М. Педагогічне керівництво розвитком професійної компетентності вчителів музичного мистецтва у післядипломній освіті: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.06 / Надія Миколаївна Мурована. К, 2008. 20 с.
18. Олексюк О.М. Синергетична парадигма й модернізація змісту мистецької освіти /О.М. Олексюк //Наука і вища освіта в Україні: міра взаємодії. 2008. С. 123-130.
19. Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія / В. Ф. Орлов; за заг. ред. І. А. Зязюна. К, Наук. думка, 2003. 262 с. Бібліогр.: с. 239-262.
20. Полубоярина І.І. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в педагогічному коледжі: автореф. дис. ... канд. пед. наук. / І.І. Полубоярина. Житомир, 2008. 21 с.
21. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька : [навч. посібник]. К, ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.
22. Сисоєва С.О. Основи педагогічної творчості: підручник /Світлана Олександрівна Сисоєва. Київ, Міленіум, 2006. 346 с.
23. Сисоєва С.О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня /С.О. Сисоєва; АПН України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. К, Поліграфкнига, 1996. 406 с.
24. Тоцька Л.О. Сучасні тенденції розвитку вокальної підготовки майбутніх учителів музики /Людмила Олексіївна Тоцька //Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Київ, Вид-во НПУ, 2007. Вип. 5. С. 69-79.
25. Фіцула М.М. Педагогіка: навч. посіб./Михайло Миколайович Фіцула. Вид. 3-тє, перероб. і доп. Тернопіль, Навчальна книга Богдан, 2005. 232с.
26. Хомич Л.В. Роль мистецтва у професійно–педагогічній підготовці вчителя / Лариса Василівна Хомич // Мистецтво та освіта. 1998. № 4. С. 50-53.
27. Шевнюк О.Л. Культурологічна освіта майбутнього вчителя: теорія і практика. К, НПУ, 2003. 232 с.

28. Шестоपालюк О.В. До проблеми діагностики і підвищення якості підготовки сучасного вчителя /Олександр Васильович Шестоपालюк //Актуальні проблеми трудової і професійної підготовки молоді: зб. наук. праць. Вінниця, 2003. Вип. 9. С. 4-5.
29. Щолокова О.П. Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук: спец. 13.00.01 «Педагогіка та історія педагогіки»; 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Ольга Павлівна Щолокова; Київський університет ім. Тараса Шевченка. К, 1996. 43 с.
30. Яковенко Л.П. Формування художнього мислення студентів засобами музики /Лідія Павлівна Яковенко //Педагогіка і психологія. 1998. №4. С. 83-88.
31. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7400/jiginas.pdf?sequence=3>
32. <https://goaravetisyan.ru/uk/muzykalnoe-obrazovanie-mladshih-shkolnikov-diagnostika/>
33. <https://ukrreferat.com/chapters/pedagogika/yak-tsinuvati-pedagoga-vchitelya-abo-aksiologichna-model-upravlinnya-osvitoyu-referat.html>
34. https://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3731/modernizacia_myz_ped_osvitu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
35. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10.1/12.pdf>
36. http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/MUS10320.html
37. http://nbuv.gov.ua/UJRN/punpu_2014_3-4_16

РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНИЙ СИНТЕЗ У НАУКОВО-МИСТЕЦЬКОМУ ОСМИСЛЕННІ

2.1. Явище мистецької синестезії

Взаємопроникнення різноманітних видів мистецтв – явище, яке має давні коріння й закономірності. Його зумовленість потрібно пояснювати первісним синкретизмом, оскільки кожній жанр і вид мистецтва ґрунтується на художньої образності, яка базується на асоціативній основі сприймання і відтворення світу. Давня генетична подібність різноманітних видів мистецтв сприяла на різних етапах еволюції і розвитку, з одного боку, їхній морфологічній адаптації, а з другого боку, допомагала автономному розвитку, її відмежуванню та індивідуалізації.

Взаємозближення і взаємопроникнення різних видів мистецтв має свою місію, що полягає в прагненні збагачення й урізноманітнення внутрішніх зображально-виражальних можливостей.

При цьому митець-синтезист, творячи в тому чи тому виді, «використовує за основу один вид (наприклад, пише літературний твір) і майстерно уводить елементи іншого (наприклад, музичного чи живописного)» [19]. Йдеться про синтез мистецтв, що, за словами О. Рисака, трактується як «переклад твору мистецтва з мови одних на мову інших видів» [18, с. 22].

Складний процес мистецького синтезу певним чином базується на явище чуттєвої синестезії. Термін «синестезія» походить від грецьких коренів «syn», що має на увазі «разом» та «aesthesis», що означає «сприйняття», і позначає взаємодію різних органів чуття при сприйнятті дійсності.

Встановлено, що подразнення одного органу чуття певною мірою викликає активізацію інших сенсорних систем. У психології синтезом вважають «мислене чи реальне об'єднання різних властивостей, елементів або частин об'єкта в єдине ціле, яке постійно відбувається в практичній діяльності людей і в процесі пізнання» [3].

Синтез – це процес об'єднання, виникнення з окремих частин чогось цілого [1]. Синтез мистецький або художній може здійснюватися на різних щаблях, таких як структури літературного або поетичного тексту, його окремих елементів, мови і значень. Взагалі це створення якісно іншого нового художньо-мистецького явища за допомогою злиття різнорідних його компонентів. Як явище внутрішнього духовного світу або свідомості, притаманний зокрема духовній культурі, має

здійснюватися з ініціативи його творця, його автора й реалізується в уяві реципієнта. Про існуючий літературно-музичний і літературно-образотворчий живописний синтез фахівці і науковці говорять як про «специфічну форму діалогу культур» [3].

Сакраментально, усі види мистецтва увиразнюються від сфери сприйняття (наприклад, музику сприймають слухом, а живопис – зором), інтердисциплінарні дослідження зорієнтовані на виявлення паралелей між різними видами мистецької техніки. У літературознавстві та лінгвістиці багато разів з'ясовувались питання про взаємодію словесно-художньої творчості з живописом, музикою, кіномистецтвом та архітектурою, звідки література запозичує ті виразні засоби, які визначають якісну своєрідність певного виду мистецтва.

У зв'язку з синтезом мистецтва говорять про синестезію (одночасне відчуття), про художній прийом, що «полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій [...] Зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що призводить до синтезу відчуттів» [12]. На основі синестезії П. Тичина, наприклад, творив «кольоровий слух» та «звуковий колір» («зелений гімн»)[16]. У придубайського поета В. Виходцева частотним є троп «зелена музика». За цим принципом створюється кольорова музика. Відомо, що «кольоровий слух» був притаманний О. Скрябіну та М. Римському-Корсакову.

Визначений характер співвідношення мистецтв в ту чи іншу епоху виявляється по-різному. Культуролог М. Каган вивчав розпад первісного синкретизму як «благо» і «не благо». З одного боку, цей розпад був «благом», так як сприяв розвитку окремих мистецтв, з іншого – «не благом», бо кожне мистецтво достатньо однобоко зображує життя [9, с. 239]. В епоху Відродження синтезу мистецтв приділяли великого значення. Хоча такого терміну ще не існувало, але було чітко сформульовано уявлення про значення об'єднання мистецтв у справі вдосконалення світу. Ці ідеї пов'язані з істинним досвідом монументального мистецтва, яке відіграло важливу роль в житті суспільства тієї епохи.

Захоплюючим застається те, що закономірне явище полягає в теоретичному інтересі до проблеми синтезу мистецтв і виникає при втраченні практичного значення тенденції синтезу. Однак це осмислення не виокремлюється в самостійну теорію синтезу мистецтв у нинішньому його розумінні.

Музика, як найбільш пов'язане з безпосередніми враженнями мистецтво, відповідала романтичним уявленням про природу. Через музику визначаються всі види справжнього мистецтва. Німецький поет і філософ Новаліс писав, що «власне зриму музику складають арабески, узорі, орнаменти і т. д. Поезія в певному сенсі слова здається майже проміжним мистецтвом між живописом і музикою»[30].

Виразальним засобом у ліричному творі вважають музичність, так як в процесі виконання і сприйняття музичного твору відбувається «нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості композитора, виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід»[18, с. 39]. Музикалізація ж поетичного тексту має свої специфічні особливості. Це стосується окремо підбору конкретних образів: звуків, тональностей (засобів музичної виразності), що викликають відповідні аналогії з художнім текстом.

2.2. Музикалізація поетичного тексту в системі інтермедіальних явищ

Музикальність літературних і поетичних текстів давно входить в сферу наукових інтересів як науковців-музикознавців, так і науковців-філологів. Вивчення природи музичності ускладнюється відсутністю єдиного визначення і чітких меж цього явища. Велика кількість питань, що вимагають прояснення, іноді призводить дослідників до думки про те, що вивчення музикальності художнього і поетичного тексту не є доцільним і не має достатніх теоретичних підстав.

Аналіз досліджень, присвячених проблемі музикальності поетичних текстів, дозволяє визначити музичність як особливий принцип побудови тексту, що передбачає взаємодію та взаємовплив мистецьких мов художньої літератури, поезики і музики. Питання, пов'язані з музикальністю поетичного тексту, з'являються в поле інтересу науковців значно раніше, ніж сам термін і система інтермедіальних відносин. Тому визначення місця музикальності в цій системі може допомогти вирішити ряд методологічних проблем.

У статті «Intermediality, intertextuality, and remediation» дослідник І.Раєвські вказує на те, що інтермедіальність – це umbrella term, або «зонтичний термін». Він служить для опису безлічі взаємопов'язаних приватних понять: «мультимедійні, плюрімедіальність, кроссмедіальність, інфра-медіальної та декількох інших [32].

Інтермедіальність на думку І. Раєвські буває трьох типів:

- інтермедіальність як транспозиція медіа – наприклад, екранізації різноманітних літературних творів, романи на основі кінофільмів та інш.;

- інтермедіальність як комбінація медіа – оперне мистецтво, кіно, театр, перформанси та інш.;

- інтермедіальні відсилання – імітація в тексті кінематографічних прийомів, «музикалізація» літератури, відсилання до живопису в кінематографі (і навпаки) і ін. [32].

Як бачимо, музикальність художньої і поетичної літератури можна вважати різновидом інтермедіальності. Інше важливе зауваження про природу музикальності інтермедіального явища належить одному з дослідників відносин художньої літератури і музики С. Шеру. Він пропонує розділяти «відкриту або пряму» (overt or direct) і «закриту або непряму» (covert or indirect) інтермедіальність.

Закрита або непряма інтермедіальність передбачає, що лише один з взаємодіючих елементів представлений «відкрито» і володіє всіма типовими для себе властивостями, а другий знаходиться в ньому приховано, причому виокремити один з одного в такому випадку не представляється можливим.

Коментуючи цю точку, німецький дослідник В. Вольф наполягає на тому, що відносини художньої і поетичної літератури і музики повинні розглядатися саме як «intermedial» (інтермедіальні, або існуючі між медіа), а не як «interart» (існуючі «між мистецтвами»), оскільки саме перше в даному контексті передбачає інтертекстуальність – тобто можливість розглядати обидва взаємодіючих видів мистецтв як тексти [27].

Вивчення інтермедіальності як процесу вимагає створення методу дослідження, який був би здатний охопити різні види мистецтв з урахуванням специфіки художньої мови кожного з них. У цьому світлі на перший план виходить проблема інтермедіального аналізу, оскільки міждисциплінарний підхід в даний час є одним з найбільш перспективних. Дослідник В. Чуканцова зазначає, що це питання особливо актуальне «внаслідок розриву між теорією, яка вже має чіткі філософські та методологічні обґрунтування, і практикою – через відсутність єдиних критеріїв і термінологічної системи дослідження» [32].

Дослідження останніх років вивчають зв'язки літератури з іншими сферами мистецтва і культури – музикою, живописом, архітектурою, кіно.

Незалежно від взаємодіючих мов мистецтв, для інтермедіального аналізу виключно важливі питання термінології. На думку В. Чуканцової, проблема термінологічного апарату знаходиться в числі найважливіших: при вивченні музикальності тексту збіг ряду базових літературознавчих і музикознавчих термінів (форма, композиція та ін.) призводить до змішання понять і нерозуміння суті досліджуваного аспекту взаємодії.

Літературознавець О. Еткінд вказував на те, що «спільність термінології відображає ... естетичний зв'язок між двома мистецтвами» [22].

Можна сказати, що інтермедіальність – це наявність в художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва.

У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв.

У більш широкому сенсі інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (створення художньої «метамови» культури).

Зрештою, інтермедіальністю є специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними мистецькими референціями виступають художні образи або ж стилістичні прийоми, які несуть знаковий характер певної епохи.

2.3. Знакові музичні здобутки синтезу мистецтв

Використання поетичних здобутків у музиці має давні й міцні корені. Це явище синтезу поетичної та музичної культури набуло особливого розвитку в ХІХ столітті саме у той час, коли світ побачив витвори мистецтва Т. Шевченка. Його творчість суттєво вплинула на суспільно-громадську думку й формування національної свідомості народу. Нові ідеї поета стали спонукою звернення багатьох композиторів до його художнього слова. Протягом ХІХ століття на вірші Т. Шевченка було написано більше ніж шістьдесят пісень. Більшість із них стали народними. Першим музичним твором на слова

поета був романс «Сирота» («Нащо мені чорні брови»), що мав неабиякий успіх і став надзвичайно розповсюдженим.

Не залишився без уваги композиторів й шевченківський «Заповіт» («Як умру, то поховайте»). Естетично довершений текст став своєрідним гімном визвольної боротьби українського народу, й досі неабияк впливає на національну культуру. Вірш покладений в основу багатьох музичних творів і до сьогодні активно використовується в культурному житті. Найяскравішим тлумачем поезії Т. Шевченка був український композитор М. Лисенко. У «Музиці до Кобзаря Шевченка» він оспівав 87 поетичних зразків. Збірка пісень «Заповіт» увібрала в себе цілий цикл музичних творів з «Кобзаря». Лисенко зумів об'єднати цикл у сім серій, які складаються з 56 пісень та романсів, дуетів, тріо, хорових творів тощо. Яскравими й нині застаються кантати «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять Котляревському», «Б'ють пороги» та хорова поема «Іван Гус».

Основні традиції М. Лисенка можна побачити в творчості його послідовників: Я. Степовий, С. Людкевич, К. Стеценко та інші. Їх усіх об'єднало одне: натхнення від глибокої поезії Кобзаря. Кожен із цих композиторів проявляв власний індивідуальний стиль і показав особисті оригінальні музичні інтерпретації.

Варто згадати ще одного українського поета класичної доби, на вірші якого було написано чимало пісень, - І. Франка. Його творчість стала основою для багатьох композицій в різних жанрах. Близько 200 творів митця було покладено на музику.

Д. Січинський створив хори «Даремне, пісне», «Непереглядною юрбою», «Пісне моя» (1902-1903), солоспіви – «Пісне моя» та «Як почувеш вночі»; І. Воробкевич – хори «Веснянка» та «Ой ти, дівчино» (поч. ХХ ст.); О. Нижанківський – кантату «Не гармати грають» (1885); В. Матюк - «Три князі на один престол» (1876); С. Людкевич – хор «Вічний революціонер» (1898), симфонічну поему «Каменярі» (1926). М. Лисенко написав шість романсів на тексти Франка: «Розвійтеся з вітром», «Безмежнеє поле», «Не забудь юних днів», «Оце тая стежечка», «Місяцю-князю», «Я не кляв, о зоре».

Великою популярністю користується музична перлина «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» композитора А. Кос-Анатольського. На частину поезії І. Франка написано по декілька пісень. Про те, що Франко не знався в музиці, він особисто заявив у статті «Думки профана на музикальні теми». Натомість його музичні смаки й уподобання були такими сильними, що ставали тонким психологічним підґрунтям його

поезії. Ця риса творчої манери заохотила вибір багатьох композиторів для музичної інтерпретації.

Крізь призму музики змінювалась і лірика Лесі Українки. Вогненным словом поетеса зверталася до народу о тій порі, «коли ще зоря не заграла». Її твори то кликали до штурму «твердинь тиранів», то заохочували «коритися весні» – нестримній духовній силі. Душа поетеси довго співала скорботну мелодію, але навіть у перейнятих жалем і тугою творах спалахували зблиски світлої мрії. Такі українські композитори як К. Стеценко, Я. Степовий, Ф. Надененко, Г. Майборода, В. Кирейко, Ю. Мейтус, С. Людкевич, П. Гайдамака, Л. Дичко знаходили в творчості Лесі Українки схожу емоцію, яесь романтичне поривання. Відтоді слово й музика починали вигравати безліччю інтонацій, створюючи мистецьку цілісність.

Питання про літературно-музичний синтез у творчій практиці Лесі Українки багатопланове. Поетеса вміла грати на фортепіано, мала базову знання з музичного мистецтва, із задоволенням слухала й виконувала твори Бетховена, зокрема, 12-ту сонату, яка ввійшла до художньо-естетичного підґрунтя поетеси, на якому формувались її творчо-психологічні задуми. Проте особливий вплив на музичні складові образної системи Л. Українки справила творча співпраця з М. Лисенком, до якого вона ставилась із повагою. Він вплинув на «формування її орієнтирів і критеріїв у царині музики, зокрема і при написанні поезій циклу «Сім струн»» [3, с. 15]

Надзвичайно багато в галузі словесного мистецтва, придатного для музичного інструментування, дав такий тонкий український лірик, як О. Олесь (Кандиба), який вплинув на багатьох його послідовників – поетів-синтезистів. Літератор М. Неврлий зазначав, що кожне слово О. Олеся (збірка «З журбою радість обнялась»), крім «свого суто змістового значення, має ще естетично-звуковий аспект» [6].

Тональності поезій О. Олеся, настроїв його віршів створювались значною мірою добором відповідних звуків. Словесне інструментування текстів митця формували багаті й продуктивні алітерації («Косять коси, / Луг голосе, / Косять, косять косарі...»), звучні рими («Де ж тії пестоші вітру летючого, / Де ж тії квітоньки гаю пахучого...»), частотні стилізації під народні пісні-голосіння («А вже ж моя душенька наболілась, / А вже ж з мене доленька насміялась...»). Ці ресурси поетики спричиняють звукові ефекти ліричних одкровеней митця, налаштовують на відповідні тони й акорди. Животворний потік гармонії та музичності народжує ритміка Олесевих віршів: переплетення ямба з анапестом. І. Франко

вважав його найбільш музикальним українським митцем слова після Т. Шевченка, так як майже кожен його вірш «так і проситься під ноти, має в собі мелодію»[24]. Сучасний літературознавець Р. Радишевський нарахував понад 80 композиторів (у тім числі й європейських), які клали рядки О. Олеся на музику («Чари ночі», Любов», «Так, як Данте любив Беатріче» й ін.) [23].

Музикальністю наділене поетичне мовлення М. Вороного, талановитого символіста початку ХХ століття, що став відомим через строфічні експерименти задля імітації одночасного звучання двох голосів, в результаті чого досягалася потужна поліфонія («В глухих акордах – мінорні тони / І журні дзвони, далекі дзвони»). «Аудіальний ефект звучання двох голосів посилювався словесними повторами, фонічною виразністю» [27, с. 48].

Яскравим «музикальним» поетом ХХ століття є П. Тичина. Сучасна дослідниця його творчості М. Фока у монографії за редакцією одної з видатних українських літературознавців Г. Райбедюк стверджує, що без дослідження музичних компонентів художнього мислення митця неможливо глибоко й усебічно вивчити його образний світ, оскільки він надзвичайно майстерно переносив «музичні прийоми вираження на літературний рівень» [26, с. 116]. Про нього пишуть, що «музика жила в нім, а він жив у ній» (С. Тельнюк). П. Тичина мав абсолютний слух і сильну базову музичну підготовку, через це й репрезентував музичність слова не тільки через ритмомелодійні аспекти, традиційні засоби евфонії («О панно Інно! Панно Інно...»), але й через семантику слова. В його віршах зміст слова виражається звучанням («Вітри лежать, вітри на арфу грають»). Поет передає емоційну забарвленість тексту – від мажорних тональностей («Подивилась ясно, – / заспівали скрипки!...») до мінорного звучання («І було чути – / як сурми десь плакали...»)[26].

Українські митці слова часто звертаються до музичних інструментів. Леся Українка «звіряла свої настрої фортепіано, Олександр Олесь – арфі, лірі, кобзі, Петро Карманський – цитрі, струнному, переважно щипковому музичному інструменту, що був поширений в Австрії та Німеччині» [4, с. 42]. П. Тичина назвав свою збірку «Сонячні кларнети», заявивши про налаштованість на музикальні тональності вміщених у ній віршів («Арфами, арфами...», «Ви знаєте, як липа шелестить...» та ін.)[26].

Аналізуючи представлену вище літературно-музичну єдність, можна зробити висновок, що досить багато композиторів зверталися до українських поетів класичної пори. З них вони черпали нові ідеї

реалізації свого таланту, знаходили нові шляхи до людських сердець. Вміння розкривати задум митця слова передавалося від одного майстра до іншого, але кожен із них вносив своє індивідуальне й неповторне в музичну сферу творчості. Кожна поетична думка була наповнена різноманітними емоціями, розкриваючи творчий потенціал автора, даючи змогу реципієнтові по-різному їх сприймати. Отже, на один і той же вірш можна зробити безліч музичних інтерпретацій.

Якщо аналізувати захоплення сучасних композиторів віршами українських поетів, слід зазначити, що багато композиторів, гуртів і виконавців активно їх омузичнюють. Рок-гурт «Фіолет» записав альбом на вірші відомих українських поетів. До нього ввійшли вірші таких відомих митців слова: Л. Костенко («Спини мене...»); М. Вінграновський («Вас так ніхто не любить...»); В. Стус («Напевне, так і треба»); Д. Павличко («Як би я знав, де ти живеш...»); Г. Чубай («У здивуванні знов стою німому...»). Особливою привабливістю вирізняються музичні версії Ольги Богомолець циклу «Тихе сяйво над моєю долею» Л. Костенко.

Чимало пісень сучасної класичної та естрадної музики сягає знакових творів. Яскравою ілюстрацією сказаного може бути представлена вище творчість Каменяра, перейнята народно-пісенними інтонаціями та філософськими тональностями. В результаті, маємо створену оперу сучасного композитора М. Скорика на основі поеми «Мойсей». Яскравим виконавцем сучасності можна назвати Христину Соловій з піснею «Оце тая стежечка, де дівчина йшла!» чи львівський гурт «Один в каное» з оригінальною, несподіваною модерною версією Франкового вірша «Човен». Заворожує, що це філософський твір (за словами самого поета – «так-сяк вбрана в поезію філософія»). А тепер, за словами сучасного франкознавця Б. Тихолоза, ця поетична філософія стала «популярною сучасною піснею» [33].

Отже, на основі літературних надбань поетів і класичного, й сучасного періодів історії української літератури сьогодні створюються музичні композиції високого мистецького рівня й естетичної вартості.

ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДО КОНТРОЛЮ ТА САМОКОНТРОЛЮ

1. Розкрийте сенс поняття «первісний синкретизм» мистецтва.
2. На чому базується «синтез мистецтв»?
3. Охарактеризуйте взаємодію словесно-художньої творчості з кіномистецтвом, живописом, музикою та архітектурою.
4. Розкрийте поняття мистецької синестезії.
5. В творчості яких митців започаткований «кольоровий слух»?
6. Розтлумачте вираз «Поезія здається майже проміжним мистецтвом між живописом і музикою».
7. Назвіть специфічні особливості музикалізації поетичного тексту?
8. Визначте поняття «інтермедіальність», на які типи інтемедіальність розподіляється.
9. У чому полягає проблема інтермедіального аналізу.
10. Розкрийте явище синтезу поетичної та музичної культури.
11. Літературно-музичний синтез Т. Шевченка і М. Лисенка.
12. Інтермедіальність поетичної творчості І. Франка.
13. Ліричні ноти поезії Лесі Українки.
14. Ритмомелодійні аспекти творчості П. Тичини та музикальність вірша Л. Костенко.
15. Новаторські інтерпретації поетичних текстів у музичних творах Мирослава Скорика.

СЕМІНАРСЬКО-ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Опорні поняття: процес синтезу мистецтв, мистецька синестезія, інтерпретація, інтермедіальність, ліричні ноти українських поетів, музикальність П. Тичини, поетично-музична філософія М. Скорика.

Усне практичне завдання

Перерахуйте композиторів, які апелювали до творчих надбань українських поетів на основі літературно-музичної єдності, назвіть їх твори та охарактеризуйте стилістику.

Картка для самостійної аудиторної роботи

Основні поняття	Зміст
Особливості процесу синтезу мистецтв у літературі і музиці	
Провідні парадигми сучасної взаємодії словесно-художньої творчості	
Музичне виховання учнів на засадах мистецької синестезії	
Місце музикалізації поетичного тексту у професійній компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва	

Питання для усного опитування

1. Розкажіть, яким чином створювалися музичні композиції високого мистецького рівня й естетичної вартості у ХХ столітті.
2. Назвіть сучасних композиторів, у творчості яких є синтез мистецтв.
3. Охарактеризуйте стилістику поетичних текстів у музичних творах Мирослава Скорика.
4. Творчість яких композиторів містить синестезію с поезикою Т. Шевченка?
5. Розкажіть про відношення та думки П. Тичини про музичне мистецтво.
6. Чим приваблювала у своїй творчості Леся Українка композиторів ХХ-го та ХХІ століть?

Завдання до письмового самостійного виконання

1. Розробить план групового заняття на тему «Ритмомелодійні аспекти творчості П. Тичини та музикальність вірша Л. Костенко» у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

2. Розробить план позакласної роботи з учнями на тему «Літературно-музичний синтез Т. Шевченка і М. Лисенка» у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

ТЕМИ ДЛЯ ДОПОВІДЕЙ ТА РЕФЕРАТИВ

1. Поетична філософія як популярна сучасна пісня (Б. Тихолоз).
2. Новаторські інтерпретації поетичних текстів І. Франка.
3. Музичні версії Ольги Богомолець циклу «Тихе сяйво над моєю долею» Л. Костенко.
4. Народно-пісенні інтонації у творчості Каменяра.
5. Ознаки інтермедіальності у поемі «Мойсей» та однойменній опері сучасного композитора М. Скорика.
6. Зацікавленість сучасних композиторів віршами українських поетів ХХ століття.
7. «Естетично-звуковий аспект» О. Олеся.
8. Збірка П. Тичини «Сонячні кларнети». Синтез мистецтв.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА ТА РЕСУРСИ ДО РОЗДІЛУ:

1. Берестовська Д. Синтез мистецтв і образний світ художньої творчості // Берестовська Д., Шевчук В. Г. Синтез мистецтв у художній культурі/ Діана Берестовська. Сімферополь, ІТ «АРІАЛ», 2010. С.4-25.
2. Бортник С. Візуальні види мистецтва в романі «Кільці пик» Петра Карманського: синтез мистецтв чи інтермедіальність? /Світлана Бортник / /Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наука. праць. Вип. 6. Луцьк, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 141-149.
3. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві /Олександр Білецький [зібр. праць : у 5 т.]. К, Наук. думка, 1966. Т. 3.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство /Василь Будний, Микола Ільницький. К, Києво-Могилянська академія, 2008.
5. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій /Леся Instagram // Studia methodologica. Випуск 29. Тернопіль, Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. С. 81-89.
6. Іванов В. Борозни і межі. Досліди естетичні та критичні /В'ячеслав Іванов. Х, Видавництво «Мусагет», 351 с.
7. Жоголь Л.Є. Синтез мистецтв //Українська радянська енциклопедія: у 12 т. /Редкол.: Бажан М.П. [голов. ред.] та ін. 2-е вид. К, Головна редакція УРЕ, 1983. Т. 10. С. 166 -167.

8. Ковальчикова А. Про взаємне висвітлення п'єс в романтизмі /Аліна Ковальчикова / Прикордонні та художні кореспонденції /Студії під ред. Т. Плотніковської і Я. Славінського. Вроцлав: Ossolineum, 1980. С. 177-190.
9. Мацяк О.М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» /О.М. Мацяк. Львів, 2006. 21 с.
10. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв : [Електронний ресурс] /Марія Моклиця. Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vftk/2008_5.pdf
11. Невідомий Е. Про синтез мистецтв //Питання філософії. 1989. №7
12. Потебня О. Теоретична поетика /Олександр Опанасович Потебня. М, Вища школа, 1990 – 344 с.
13. Райбедюк Г.Б. Поетика інтимної лірики Василя Стуса /Г.Б. Райбедюк //Історико-літературний журнал. Одеса, 2009. №16. С.41-52.
14. Райбедюк Г.Б. Світло душі Таміли Кібкало : штрихи до портрета берегині рідного слова в українському Придунав'ї : До 80-річчя від дня народження /Г.Б. Райбедюк //Українська мова і література в школах України. 2017. №9. С.60-63.
15. Рисак О. Мелодії і барви слова (проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.): [монографія] / Олександр Рисаков. Луцьк: Надбір'я, 1996. 98 с.
16. Рисак О. Найперше – музика в слові: проблема синтезу мистецтв українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк: Вежа, 1999, 402 с.
17. Силантьєва В.І. Художнє мислення перехідного часу (література і живопис): А. Чехов, І. Левітан, В. Серов, К. Коровін /Валентина Силантьєва. Одеса, Астропрінт, 2000. 352 с. (російською мовою).
18. Тишуніна Н.В. Західно-європейський символізм і проблема взаємодії мистецтв : досвід інтермедіального аналізу. Спб, Вид-во РДПУ ім. А.І. Герцена, 1998. 160 С.
19. Синтез мистецтв [Електронний ресурс]. Режим доступу: pl.wikipedia.org/wiki/Synteza_sztuk
20. Словник іншомовних слів / [Упоряд. Л.А. Пустовіт, А.І. Скопненко, Г.М. Сюта, Т.В. Цимбалюк]. К, Видавництво «Довіра «УНВЦ» Рідна мова», 2000. 1018 с.

21. Соціально-культурний контекст мистецтва. Історико-естетичний аналіз: Зб. наук. ст. М, 1987. 199 с.
22. Фока М. В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : [монографія] / М. В. Фока. – Кіровоград : МПП «Антураж А», 2012. – 340 с.
23. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості /Іван Франко. К, Наук. думка, 1981.Т. 31. С. 45-119. (Зібрання творів: у 50 т., 1976-1986).
24. Чайковська В. Явище художнього синтезу як прояв модерністського дискурсу /Чайковська В. //Український модернізм зі столітньої відстані. Рівне, 2001. С. 47–51
25. Шахова К. Образотворче мистецтво і література (Літературно-критичний нарис). К, Дніпро, 1987. 195 с.
- 30.<http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7400/jiginas.pdf?sequence=3>
31. <https://goaravetisyan.ru/uk/muzykalnoe-obrazovanie-mladshih-shkolnikov-dagnostika/>
32. <https://ukrreferat.com/chapters/pedagogika/yak-tsinuvati-pedagoga-vchitelya-abo-aksiologichna-model-upravlinnya-osvitoyu-referat.html>
- 33.https://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3731/modernizacia_myz_ped_osvitu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
34. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10.1/12.pdf>
- 35.<https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/15270/3/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE%20%D1%96%20%D1%87%D0%B0%D1%81.%20%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%df>
36. <https://collegiummusicum.com.ua/frankomusic>

РОЗДІЛ III. МУЗИКАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. *Перекодування художнього тексту на музичний рівень*

Могутнім транслятором морально-духовних цінностей кожного народу є пісня (вірш, покладений на ноти), оскільки вона формує підвалини естетичних, морально-духовних норм і переконань. У системі видів мистецтва цей жанр є «найбільш відкритим для масового доступу реципієнтів типом художньо-творчої діяльності, а отже, потужним чинником суспільної свідомості. Унікальна синтетична природа співаної поезії, помножена на історію її становлення, визначила катарсисний, виховний, розважально-гедоністичний, сугестивний потенціал полікодових (креолізованих) віршових текстів» [15].

Не кожна поезія надається для її омузичнення, а лише твори тих митців слова, котрі достеменно володіють літературними прийомами, що надають тексту музичного ефекту (ритмомелодика, сонорика, паралелі зі світом музики тощо). Цьому сприяє сама генетична подібність лірики й музики.

Польська дослідниця С. Вислоух вважає, що переклад віршів на інші мови мистецтв відкриває новий образ, при тому перекладач не повинен неухильно відштовхуватись від першоджерела; він може більш «фарбисто» відобразити образи твору, що «свідчить про талант митця» [2, с. 321]. Співвіднесення літературно-музичних кореляцій зумовлює потребу відповідних музичних термінів щодо поезії (ритм, каденція, період) і мовних по щодо музики (фраза, мотив, інтонація) [31]. Досліджуючи тему синтезу мистецтв, зокрема музики та літератури, науковці виділяють таке поняття, як музикальність, що відноситься до літературних творів. Цю рису означають такими термінами музикознавства, як метричність, ритмічність, музична лексика, мелодійність та структура твору. Враховуючи їх можна покласти літературний твір на музику. Науковці трактують музичність як складну систему методів і пропонують такі прийоми накладання поетичних творів на музику: музикалізація тексту шляхом номінації музичних термінів; власні літературні прийоми; перекодування музичних жанрових форм і прийомів на літературний рівень; музикалізація тексту семантичним шляхом [40, с. 136].

У понятті музичності першочерговою є ритмомелодика поетичних творів. Характеризуючи її на цьому рівні, слід звернути увагу на темп,

динаміку, тональність слова в поетичному тексті, котрі, як і звуки в музичному, виражені власним ритмом. Щодо музичності, то вона виражається, насамперед, у віршовому розмірі, використаному автором. Динаміка наголошених і ненаголошених складів у літературному творі вказує на точки дотику музики й літератури. В художньому тексті музичність виявляється й у використанні алітерацій (наприклад, «Осанна осені, о сум, осанна...» – у Л. Костенко). Фонетичний компонент відіграє вагомий роль в образності вірша. Поєднання певних голосних і приголосних звуків відображає мелодику твору, яка, своєю чергою, супроводжується різними музичними уявленнями слухача. Велике значення в процесі музикалізації поетичного тексту має і римування, що додає творові музичного ефекту. Враховуючи музичну лексику творів, виокремлюють певні групи музичних образів, які виступають символікою твору. Зазвичай це назви музичних інструментів (збірка «Серце на долоні бандури» М. Василюка).

І. Франко розглядав вірші як органічну частину музичного втілення. Він вельми часто «вдавався до простеження в поетичних текстах таких чисто музичних прийомів, як наростання і спад сили звука, мажор і мінор, ритміка, мелодика, звукопис. Увага до цих прийомів дозволяла йому давати узагальнені характеристики поетичних систем, перевагу в них тієї чи іншої настроєвої тональності, давала змогу виділяти ключові мотиви й образи, на яких вибудовуються тексти, та фіксувати найважливіші прикмети ідіостилю досліджуваного автора» [3, с. 72].

Розглянувши основні ознаки літературної музичності, отримуємо загальну схему створення музичного твору, що трактується як «пісня на слова поета». Першочергово, коли починаємо писати пісню, враховуємо деякі спільні для кожної музикалізації критерії: ритмічні особливості вірша; змістовність літературного твору; загальний настрій (інтонацію) твору; вид римування.

За приклад візьмемо написану нами пісню на вірш В. Стуса «Не любити тебе не можна». Змістове поле художнього тексту визначає любовне страждання ліричного героя, його емоційно-психологічний стан. Тому змістові акценти зумовлюватимуть мінорні тональності. Ритмічні особливості вірша – це кількість складів в одному рядку, їх чергування у строфі та в усьому тексті. Також ритмічністю називається чергування наголосів. Відтак існують двоскладові (ямб, хорей) і трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) стопи. Перші вимагають рвучкого ритму, друга група (з певними відмінностями) зумовлює притяжний ритм. Якщо аналізувати вірш В. Стуса з цього погляду, то він

має відносно постійний ритм, зумовлений специфікою анапеста. В деяких строфах цього тексту ритм дещо змінюється, але згодом знову вертається в початковий, причому ця зміна відбувається дуже плавно, тому майже непомітно. Виявлені ритмічні особливості, безсумнівно, вплинуть на структурування музичного ритму в процесі музикалізації вірша.

В. Стус «Не любити тебе не можна»



1. Не лю - би - ти те - бе - е не мо - жна. Во - ло - ді - ти то - бо - о - ю жаль.

Щодо римування (кінцеве співзвуччя рядків), то авторів музики слід звернути увагу на його вид: перехресне, суміжне, кільцеве. Перехресне римування названого вище вірша В. Стуса впливає на евфонію тексту, його темпоритм. Загальний настрій твору значною мірою сформований і специфікою строфи (наявність рефрену: «Не любити тебе не можна, / володіти тобою жаль...»). Наш приклад є взірцем пісенної строфи, в якій, за І. Качуровським, «або повторюються кінцеві (значно рідше – перші) вірші самої строфи, або ж після кожної строфи іде незмінний рефрен» [7, с. 47].

Підводячи підсумки, можна відзначити, що музикалізація є складним явищем. Вона має чимало власних законів та засад, які необхідно враховувати кожному авторів, котрий приступає до омузичнення поетичного слова.

3.2. Поетичні образи для власної музикалізації

Серед українських поетів ХХ століття, вірші яких у різний час було покладено на ноти, осібне місце посідає неординарна постать В. Симоненка. До цього спонукають декілька підстав: глибокий ліризм, багате фонічне інструментування тексту, фольклорна стилістика й образність тощо. Деякі твори поета в їх музичному супроводі в національній культурі знані як народні пісні. Яскравою ілюстрацією може бути вірш «Лебеді материнства», друга частина якого покладена на музику композиторами П. Майбородою та Л. Пашкевичем і відома як народна пісня під назвою «Виростеш ти, сину...». Прикладом сучасного

омузичнення вірша може бути, на думку дослідників, вельми вдала версія рок-групи «Біла вежа».

У ліричних рядках цього твору закладено основний ідейний сенс життя й творчості В. Симоненка. Як зазначав М. Кодак, тут думка автора «зосередилася на найсокровенніших образах, а вислів набув по-особливому піднесеного, урочисто-імперативного ладу, якості виважених морально-етичних суджень, безсумнівних формул вищої моральності людини» [11, с. 219]. Невипадково останню строфу вірша викарбувано як епітафію на могилі поета: *«Можна все на світі вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину»* [27, с. 95].

Чимало інших віршів В. Симоненка здобулися на життя й популярність завдяки їх пісенним версіям. Багато авторів зізнавались у тому, що покласти рядки «лицаря української поезії» (О. Гончар) на свою музику є не тільки честю, але й великою відповідальністю, оскільки він був і залишається взірцем «великого національного серця» (Є. Маланюк).

Смислове поле творчості В. Симоненка формує домінантний образ України. Високий і тремтливий патріотизм визначив основну складову його світоглядної концепції та зміст художньої аксіології. Поет виразно декларував ідею нездоланності й невмирущості українського народу відритою риторикою, утверджуючим пафосом, чіткими ритмами звучання: *«Народ мій є! Народ мій завжди буде! / Ніхто не перекреслить мій народ!»*[27, с. 102].

В. Симоненко, як і його покоління шістдесятників, сміливо взяв на себе «тягар обов'язку перед світом: пояснювати свій народ, а також обов'язок перед своїм народом – відкривати йому світ, а ще – пояснювати народові самого себе» [25, с. 4]. Для нього «розмова з Україною, зі словом – то, власне, діалог із самим собою. Він тривав усе творче життя. Різні думки висловлював автор, не раз протилежні. Але незамінними були пекучий біль за долю рідної землі, історичну й сучасну, трепетна любов до неї» [16, с. 220].

Закономірно, що в мотивно-образній структурі лірики В. Симоненка найповніше представлена патріотична тема – «любові до України, її безталанного народу, висловленої з недвозначною відвертістю (в цьому – пряме продовження шевченківських традицій» [5, с. 125]. Цю групу віршів репрезентують ліричні монологи (діалоги), в яких відкрито декларується синівська любов до рідної землі («Грудочка землі», «Україні», «Україно, ти для мене диво» та ін.) Для них характерний ліричний струмінь, світлі тональності, романтичний пафос.

Саме в означеному образному ключі й тональності написано вірш «Задивляюсь у твої зіниці...», котрий ми обрали об'єктом власної музикалізації. Варто спершу зауважити, що цей патріотичний вірш був найбільше спотворений радянською цензурою і друкувався тривалий час із численними правками, котрі знижували його патріотичний тонус.

В. Симоненко «Задивляюсь у твої зіниці...»

Не спеша, плавно, спокійно

mp 1. За-див-ля-юсь у тво - ї зі-ни - ці, го -лу -бі, три-вож-ні, ні - би рань.

Образна система вірша «Задивляюсь у твої зіниці...» побудована на багатоступеневих асоціаціях, які спрямовують авторське мовлення до вивищення його ідейно-естетичного ідеалу («Україна – молитва»). Цей образний ряд, як зауважує В. Марко, завершується «образом самопожертви – «крапелькою крові», що символізує ціну, вищої за яку немає, бо ім'я їй – життя» [16, с. 221]: «Україно, ти моя молитва, / Ти моя розпука вікова... / Громотить над світом люта битва / За твоє життя, твої права» [27, с. 185].

Текст вірша можна вважати глибоко особистісним монологом ліричного героя, який від імені всього покоління зізнається у синівській любові до своєї землі, про що свідчать апеляції до неї як до матері («Рідко, нене, згадую про тебе...»; «З матір'ю побуть на самоті...»). Експресію його зізнань підсилюють частотні тропи («святе синівське право», «мама, горда і вродлива») та риторичні фігури («Ти для мене диво!»). Сама лексика типу «диво», «свята», «молитва», «священне» та архаїчні слова («зіниці») надають текстові особливого, високого пафосу, що межує з агіографічним (духовним) твором. А такий рідкісний троп, як літота («я проллюся крапелькою крові»), однозначно виражає відчуття автором себе частиною України.

У полі нашого зору ще один обраний для музикалізації вірш В. Симоненка «Старість». У цьому творі утверджується властива українській ментальності риса граничної поваги до старших, апологетизуються християнські добродієвості милосердя, співчуття, любові. Поет органічно не приймав байдужості, духовної порожнечі («Найогидніші очі – порожні...»).

В. Симоненко «Старість»

♩ = 70

D G D Hm E A

1. Сім де - сят - ків ді - до - ві ста - ро - му, сам нез-чувсь, ко-ли і від-гу - ло, -

5

G A D Hm G A D

Вже ли - це по-жовк-ло, як со - ло - ма, бо - роз-на - ми вкри-ло - ся чо - ло,

Вірш «Старість», порівняно з поданими вище громадянськими поезіями, більшою мірою сюжетний. Зображальне тут переважає над виражальним. Розповідна інтонація наближає текст до епічного мовлення, що й зумовлює відповідні особливості музикалізації тексту. Автор подає образ старого чоловіка, аналізує ставлення до нього оточуючих людей в реальному, аморальному світі, розкриває проблему неповаги до старості. Перша строфа розкриває образ самого діда. Поет змальовує його портрет, описує зовнішній вигляд, акцентує увагу на деталях, що інформують про вік похилої людини: «... *Вже лице пожовкло, як солома, / Борознами вкрилося чоло*» [28, с. 50].

В. Симоненко переймається черствістю сина («*Лає син, що ні чорта не робить*»), жорстокістю невістки («*Допіка невістка: ще живі?*») у ставленні до старенького. Наступні дві строфи (третя й четверта) розкривають його глибокі переживання й таємні бажання («... *піти світ за очі з села...*»). Проте змінювати нічого він не бажає, бо як люблячий і турботливий, милосердний і всепрощаючий батько для свого сина, він відчуває велику прив'язаність до внуків, відповідальність за їх долі. Остання строфа, в якій автор акцентує увагу на цьому рішенні, перейнята особливо щемними інтонаціями, журливою тональністю, мінорними настроями: «... *Дивлячись на добрих малюків. / Все стерпить – докори, сором, лихо, – / Лиш би вмерти на землі батьків!*» [28, с. 50]. Шанування старості, повага до святинь у віршах В. Симоненка має особливий сенс, що його увиразнюють біографічні реалії (він виріс напівсиротою, вихований матір'ю та дідом, образи яких у його творчості оповиті осяйним ореолом).

Отже, образний світ лірики В. Симоненка, за своєї образної розмаїтості, конденсує духовні основи українства, зокрема, любов до матері, до України, утверджує ментальні підстави народу. Звучання його творів викликає музичні паралелі, що є запорукою для перекодування на музичний рівень.

Другим українським поетом ХХ століття, котрий привернув нашу увагу своєю страдницькою біографією і віршами, що мають велику силу впливу на емоційно-психологічний стан людини, є В. Стус. Він відомий правозахисник, борець за свободу і окремої людини, й нації в цілому. Поет свідомо офірував власне життя («*Благословляю твою сваволю, / дорого долі, дорого болю...*») в одержимій боротьбі з тоталітарним режимом, заплативши за свої ідеали найбільшою цінністю. За стоїчну й незламну позицію він був поглинутий пермськими політичними таборами (1985 р.). Тому доробок митця слова було вилучено і з духовного, й з наукового обігу. Отже, не могло бути мови й про покладення його віршів на ноти.

Творча спадщина В. Стуса як борця уже певний час після свого входження у культурно-мистецьке та громадсько-політичне життя сприймається насамперед у плані громадянських і філософських рефлексій. Саме тому об'єктом наукового осмислення передовсім є його громадянські вірші. Образи незламного борця, свободолюбивого митця, котрий виступив проти імперії Зла, постали в епіцентрі більшості студій, автори яких намагаються донести до читача енергетику Стусових текстів, передати утверджені в його поезії силу духу, правдолюбство.

У більшості наявних сьогодні праць про В. Стуса йдеться насамперед про нього як про героя-страдника, мученика, у біографії якого «світло етичного абсолюту» (І. Дзюба) заслоняє індивідуальність людини. Тому почуттєва, глибоко інтимна лірика поки залишається малодослідженою. Хоча любов для поета означала вельми важливу грань людського життя, зокрема, його духовного виміру. У передньому слові до збірки «Зимові дерева» «Двоє слів читачеві» він свідчив: «Поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється від неї, як од скверни. Поет – це людина ...» [37, с. 42]. Його особистісне самоозначення сформульоване такими словами-одкровеннями: «...жив-любив і не набрався скверни, / ненависті, прокльону, каяття» [34, с. 50].

Дослідниця творчої спадщини В. Стуса М. Коцюбинська підкреслює, що за кожним його словом – поетично перевтілені життєві факти: «Тут головне – біографія душі: настроєві реалії, спонтанні реакції, дозрівання – емоційне, світоглядне, мистецьке, будування себе, “кам'яніння”» [12, с. 144]. В цьому сенсі на особливу увагу заслуговують інтимні одкровення митця, в яких, за словами Г. Райбедюк, «його внутрішні почуття й переживання сублімуються надзвичайно відверто, оскільки самопроекція поета на ліричного

суб'єкта (героя) чи об'єкта (героїню), мабуть, найадекватніша» [21, с. 42].

Тим часом і до сьогодні рідко зустрічаємо спроби покласти на ноти саме особистісні зв'язання поета, котрий зумів, попри все, зберегти тепло душі й проникливі почуття до тієї єдиної, ім'я якої – кохана дружина Валентина Попелюх. Саме вона виступає адресаткою більшості його любовних віршів («Мов лебедина, розкрилила...», «Моя кохана, ластівко, жоно!...», «Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...» та ін.). Інтимні рядки, адресовані їй, вражають емоційно-психологічною та чуттєвою тональністю, молитовним настроєм, вибуховими емоціями. Поет зв'язує душу й відкриває серце звичайній земній жінці, на долю якої випало безмір страждань і горя. Водночас він сакралізує її образ. У психологічній структурі ліричного героя віршів-присвят цієї тематичної групи домінують драматичні інтонації й одухотворена почуттєвість.

Свої переживання В. Стус передавав у багатьох листах: «Я стою на високій сопці, на Всевітрі [...] і простягаю до Тебе руки. Мені на очі навертаються сльози – і я не встидаюся їх, люба моя. Навпаки: я вдячний Тобі, що знову знаю, що таке сльози. Сльози радості, бо душа відмерзлася трохи, розтопилася, не така здубіла. Цілую краєчок Твоєї сукні, безсмертна моя [...] Прихиляю до тебе неба: воно Твоє тло правдиве...» [36, с. 320].

Подібні листи доповнюють проникливі присвятні вірші В. Стуса, котрі за своїми звучанням і пафосом наближені до жанру осанни (музичний богословський хвалебний піснеспів). Високе звучання тексту увиразнює естетично наведена церковнослов'янська лексика. Емоційну атмосферу любовних віршів В. Стуса, присвячених дружині, пронизує містична спорідненість душ, що створює ефект мелодійної елегійності: *«Моя кохана, ластівко, жоно! / Тобою сню – палкіше, ніж донині / тебе кохав. Щоночі і щоднини / ввижається притьмарене вікно, / в якому ти бриниш...»* [34, с. 377].

Любовна лірика В. Стуса внесла нову якість в українську літературу. Почуттєві експресії поета матеріалізуються в художню ідею інтимних віршів не так високими емоційними регістрами, як поглибленим смисловим оформленням думки. Відверті зізнання й напівосвідчення автора зазвичай змінюються філософськими формулами. Поетичний образ кохання живе в атмосфері вічних загадок і таємниць буття, проблем життя, смерті, пам'яті, самотності (*«Розвіялось кохання, наче дим, / І я лишився знову, як завжди, / самотній...»*). Тут переважає не пристрасть, а медитативна елегійність.

Подібні змістові домінанти й настроєві тональності характеризують дві інтимні поезії В. Стуса, обрані нами для власної музикалізації. Вони написані в ранній період, тому позбавлені високого пафосу й граничного драматизму. Проте медитативні інтонації й у цих творах є визначальними. Перший вірш має назву «Не любити тебе – не можна». Аналізуючи його в аспекті образності, можна відзначити його виразну націленість на душевні переживання.

Багате використання ресурсів поезики створюють цільний образ любовної туги. Кожна строфа виступає продовженням попередньої, формуючи ланцюг відповідних подій, які відбуваються з ліричними героями. В них відображаються переживання та благаання. Цей вірш звучить як звертання до коханої, передає страждання й водночас блискітки радості від спогадів про світлі інтимні взаємини. Незважаючи на багату палітру світлих тональностей, вірш завершується на печальній ноті, увиразнюючи драматизм взаємостосунків: «... бо хвилинка кохання кожна / випромінює печаль...» [33, с. 58].

В. Стус «Не любити тебе – не можна»

1. Не лю - би - ти те - бе - е не мо - жна. Во - ло - ді - ти то - бо - о - ю жаль.

Другий вірш «Вимріяна і близька донині», покладений нами на ноти, має більш оптимістичний настрій. Відтак, на відміну від першого, тут автор висловлює бажання продовжувати взаємини. Він просить не забувати про минуле щастя. Цей вірш має кілька редакцій. У пізнішому варіанті в умовах відторгненості від світу для поета далека кохана – це вже «єдина в самоті розрада / просвіток смеркальної пори» [35, с. 31]. Любов вербалізує болючий досвід розлуки, народжує бажання спокути й відчуття вини перед нею. Цей лейтмотив виявляється в численних повторах лексеми «біль», що формує образний світ багатьох любовних медитацій поета і одним із формоутворювальних шляхів омузичнення тексту.

В. Стус «Вимріяна і близька донині»

Лирично, не спеша



1. Вим-рі - я - на і близь-ка до - ни - ні, нез - на - йо-ма, а - ле й зна-на теж, за-хо-вав-шись

Підводячи підсумки, можна сказати, що любовні вірші В. Стуса – це джерело нових ідей та вражень для сучасного музичного мистецтва. Вони невичерпні, тому їх притягальність як унікального об’єкта музикалізації не викликає сумніву, як і актуальність для сьогодення творчості поета загалом. Інтимна лірика В. Стуса придатна для омузичнення, оскільки наділена рідкісною та дивовижною здатністю навіювати гострі почуття й глибокі емоції (органічна риса музики).

Серед поетів, творчість яких трансформована нами в музичне мистецтво, найчисленнішою за кількістю художніх творів, є сучасна ізмаїльська поетеса Т. Кібкало. Її доробок – це лірика неймовірної глибини почуттів, проникливого звучання, тонкої передачі емоцій, повноти віри «в силу любові до людини, до Творця, до України. Вона несе до читача світло своєї душі, добро серця, висоту Духу» [22, с. 60]. Симптоматичними в цьому сенсі видаються її одкровення й щемні зізнання в тому, що «осягає власну візію народження й визрівання слова на тлі душевної гармонії» [10, с. 3]. Звідси й глибокий ліризм поетичного вислову, що формує мелодику авторського тексту.

У Бессарабії ім’я Т. Кібкало відоме увагою до маленьких читачів, яким вона дарує свої книжечки-розмальовки: «Малюнок-подарунок» (2004), «Краю рідного картини» (2015), «На Дунаї хвиля грає» (2017) та ін. Проте творчість поетеси має значно ширші обрії, про що свідчать такі збірки, як «Дві мови – два крила» (2005), «Голос душі» (2017) (обидві двомовні), «Весна на Дунаї» (2017) (з музичним супроводом та живописним оформленням, створеними студентами та викладачами кафедри музичного та образотворчого мистецтв Ізмаїльського державного гуманітарного університету).



Збірка пісень на вірші Т. Кібкало «Весна на Дунаї»



Образний світ Т. Кібкало багатий і розмаїтий. Ідейно-змістову домінанту багатьох віршів визначила любов до придунайського краю. В одному з інтерв'ю газеті «Собеседник Измаила» вона свідчила: «Тематика моїх віршів різнопланова: домінує пейзажна лірика рідного краю» [32]. Це такі глибоко ліричні вірші, як «Весна на Дунаї», «Люби і знай...», «На Дунаї...», «Як хороше у квітні тут, на півдні...», «В Ізмаїл прийшла зима» та ін. Їх естетичний ефект формує багата образність, що передається через витончені тропеїчні структури («гаїв смарагдовий розмай», «зоря світанкова»), експресивну лексику («дощу краплинки на долоні»), колоративи («сріблясто-голубі лимани», «село зеленочоле»), наскрізну риторичку («За що ми любимо свій край? / За те, що є ріка Дунай...»). Строфічна будова віршів цього тематичного поля близька до музичного звучання: *«Люби і знай свій рідний край – / Буджацький степ, ріку Дунай, / Сріблясто-голубі лимани, / Осінні вранішні тумани...»* [8].

Світлими тональностями перейнято вірші Т. Кібкало з елементами регіонального колориту, що виступають не тільки придунайським ландшафтом, але й органічною частиною авторського «Я» поетеси, засобом її творчого самовираження [22]. Географічні реалії проступають у вірші «Світлиця», основним образом якого є українська традиційна хата в с. Кислиці, що на півдні Бессарабії. Тут описується побут хати з деталізацією традиційних особливостей. З метою показу гостинності мешканців краю, авторка від їх імені запрошує читачів завітати сюди й особисто відчувати тепло й привітність господарів. Тому цей образ, маючи реальний прототип і символізуючи «малу» батьківщину, постає водночас духовною величиною, досконалою моделлю гармонійного світу. Поетеса сакралізує українську хату, пов'язує її з національною пам'яттю народу,

вказуючи на це й назвою вірша (слово «світлиця» виражає високий пафосу й оптимістичні тональності): «... оком тут куди не кинь / живе пам'ять поколінь» [10, с. 16].

Т. Кібкало «Світлиця»

$\text{♩} = 100$

C F G C F G

1. В шко-лі у се-лі Кис-ли-ця ук-ра-їнсь-ка є світ-ли-ця
Є в ній фо-то гос-по-ди-ні, жаль не мод-но ста-ло ни-ні

5 гар-на, бі-ла і ве-се-ла як бу-ло ко-лись у се-лах.
ук-ра-їнсь-кі різ-ні ре-чі

Т. Кібкало присвячує свої вірші проблемі художнього слова, розмірковує про роль поезії та мови в житті людини («Ой мовонько-голубонько», «Мене доля запитала», «Борису Олійнику», «Тече поезії ріка»). Особливим ліризмом наділено триптих, присвячений ізмаїльському поету-кобзареві М. Василюку («Росла на цвинтарі калина», «Буде осінь і зима», «Минуло вже тринадцять літ»). При цьому нею активно використовується термінологія музичної сфери, що наближає її тексти до музичних: «...Змовкла пісня солов'я, / Змовкла пісня, / Стихла кобза. / Незабутній рідний образ...» [8, с. 9]. Музична інструментовка тексту як художній засіб образотворення прочитується й у віршах іншої тематики: «Красу усім дітям у пісні несучи...» [10, с. 9]; «Весна, мов арфа, струнами дзвінкими / мелодію веселу виграє...» [10, с. 20].

Поетеса навчає юних читачів шанувати національні традиції, мову й культуру своєї землі. Пишучи про непрості проблеми національного становлення людини, доступно й щиро, не нав'язливо, без зайвої риторики формує у юних читачів почуття національної гордості. В подібних тональностях написано один із кращих віршів, у якому постає образ Кобзаря – виразника українського поетичного слова, знаного в усьому світі носія національної культури. Рядки читаються піднесено,

своїм ритмом легко піддаються музикалізації: «Шевченкова мова – / джерельна водиця, / яскравими барвами / грає-іскриться...» [10, с. 6].

Т. Кібкало «Шевченкова мова»

Не спеша

3 Шев-чен-ко-ва мо ва дже-рель-на во ди-ця. Яск-ра-ви-ми бар-ва-ми

У тематичному спектрі віршів Т. Кібкало, адресованих дітям, є багато творів про природу («Влітку», «Шипшина», «Сонце», «У садочку», «На галявині»), красу рідного краю («На Дунаї», «В куточку рідної природи», «На лимані», «Намалюю я малюнок»). Значну частину її поезій становлять цікаві художні замальовки про різних тварин – улюбленців дітей («Мое кошенятко», «Кицюня маленька», «А веселе пущенятко», «Слоненятко», «Жабенятко», «Я люблю їжачка»). В пейзажних віршах нею активно використовуються засоби персоніфікації. Персонажі природи здебільшого олюднуються (як у фольклорі). Так, у вірші «У садочку» дударик і маленький голуб «...і співати, й грати вміють – / справжні музиканти!» [10, с. 30].

Поетеса виховує в юних читачів такі риси, як повага до старших, працелюбність, доброта, вміння дотримувати слово, вірність у дружбі, милосердя тощо. Так, у вірші «Про лялю», котрий ми також омузичнюємо, авторка з любов'ю розповідає про працюovitість і старанність дівчинки, яка самостійно створює лялькову іграшку: «Ми подякували Валі за її чудову лялю / І сказали, що найкраща / Із усіх майстринь вона». Цей вірш, записаний з уст поетеси, не включений до жодного із сьогоdnішніх видань.

Т. Кібкало «Про Лялю»

Оживленно

З ку-ку-руд-зя-них лис-то-оч-ків і бі-лень-ких ни-и-то-чок.

Серед віршів для дітей у доробку Т. Кібкало зустрічаємо тексти, наближені до фольклорних. Один із них під назвою «Купальна примовка» увійшов до збірки пісень «Весна на Дунаї». (У книжці «На Дунаї хвиля грає» він має назву «Примовки»). За структурою він

наближений до колискових пісень, оскільки призначений тільки для дитини й має одного виконавця (здебільшого це мати): «У траві-мураві, в зеленім барвінку / Я купаю тебе, любий Валентинку...» [9, с. 26]. Поетика подібних віршів пов'язана з «мелодійністю, багатством мовних засобів, динамічним сюжетом, колоритною образністю, вживанням внутрішньої рими» [24, с. 226].

Т. Кібкало «Купальна примовка»

♩ = 80 C C F G C C F G

У тра-ві му-ра-ві, в зе-ле-нім б-рві-нку. Я ку-па-ю те-бе лю-бий Ва-ле-нти-нку
рі-дну-ю кро-ви-нку

Означені вище особливості індивідуального стилю Т. Кібкало уможливають покладення багатьох її віршів на ноти, як і ліричних різножанрових текстів В. Симоненка, В. Стуса та багатьох інших чільних представників української поезії.

3.3. Особисті здобутки омузичнення творів митців слова

Використання теоретичних знань і практичних умінь стали основою для музикалізації проаналізованих у попередній структурній частині віршів В. Симоненка («Старість» та «Задивляюсь у твої зіниці»), В. Стуса («Вимріяна і близька донині...» та «Не любити тебе – не можна»), Т. Кібкало («Шевченкова мова», «Світлиця», «Купальна примовка», «У садочку», «Про лялю» та «Люби і знай...»). Ми намагалися передати засобами музичного ефекту ідейно-змістові акценти, донести до реципієнта через ресурси музичного мистецтва образну систему поезії означеного кола авторів.

Із поетичного доробку В. Симоненка особливої уваги заслуговують два вірші. Один із них – своєю закоріненістю в громадянську снагу поета, щирістю його зізнань, другий – гуманістичними акцентами. Музикальна версія глибоко патріотичного вірша «Задивляюсь у твої зіниці» підсилює його ідейно-естетичне звучання. До цього тексту неодноразово зверталися музиканти різних континентів і різних поколінь (наприклад, оригінальне інструментування тексту вірша для бандури створено Петром Деряжним – кошовим отаманом Українського

вільного козацтва Австралії; емігрантка Маруся Юрків (Англія) та група «Конвалія»; існує кілька версій під різними назвами невідомих авторів).

Ми прагнули передати власне відчуття тексту вірша в особистій версії «Україна». Наша музикальна композиція становить собою пісню, що має чітко поділяється на куплет і приспів. Куплет та приспів написано в одному музичному розмірі, проте вони мають деякі відмінності у відтворенні, відтак і у звучанні. Куплет складається з двох умовних частин. У першій частині мелодія звучить лірично й без повторів. У другій частині повтори формують відчутні наголоси, що створюють відповідний настрій. Цей настрій обумовлений наростанням емоцій ліричного героя, градацією його переживань щодо долі Батьківщини. В приспіві використано синкопований ритм та численні наголоси з метою передачі кульмінації ліричного сюжету.

«Україно». Муз. В. Катриченко.

Вірш В. Симоненка «Задивляюсь у твої зіниці»

Не спеша, плавно, спокійно



mp 1. За-див-ля-юсь у тво - ї зі-ни - ці, го - лу - бі, три-вож-ні, ні - би рань.

У композиції «Старість» застосовано принцип народного наспіву, що асоціюється з розповідним стилем. Мелодія має значну кількість стрибків, повторів, рухається знизу вгору і зверху вниз до логічного кінця. У пісні йдеться про тяжке життя похилої людини, її непрості відносини з близьким оточенням. Незважаючи на всі негаразди, ліричний герой приймає рішення, попри життєві колізії, усе ж залишитись із родиною на батьківській землі. Всі куплети рівноправні, крім четвертого. В ньому почуття й переживання героя твору набувають свого апогею, тому й музична окраса змінюється. Саме цей куплет є кульмінацією представленої композиції.

В. Симоненко «Старість». Муз. В. Катриченко

$\text{♩} = 70$



1. Сім де - сят - ків ді - до - ві ста - ро - му, сам нез-чувсь, ко-ли і від - гу - ло, -

5



Вже ли - це по-жовк-ло, як со - ло - ма, бо - роз-на - ми вкри-ло - ся чо - ло,

Духовна енергетика Стусової поезії привернула увагу багатьох музикантів твердістю вислову й силою звучання. З огляду на біографічні чинники, першочергово об'єктом музикалізації стали громадянські (почасти філософські) вірші. В тональностях високого пафосу автори музичних інтерпретацій передають образ стоїчно витривалої людини в умовах «життєсмерті» і «смертеіснування» (слова поета). В цьому контексті вирізняється музична композиція сучасної талановитої авторки багатьох неординарних хітів Марії Бурмаки. Вона майстерно музикувала нетлінний текст «Верни до мене, пам'яте моя», що своїм звучанням нагадує реквієм.

Потужними акордами, що стверджують незламність В. Стуса, зазвучали його одкровення в музичній обробці вірша «У цьому полі, синьому, як льон» (музика Сергія Василюка). Неодноразово зверталися музиканти до вірша «Як добре те, що смерті не боюсь я...», в якому значною мірою заявлено кредо поета, людини й громадянина. В музичному супроводі увиразнюється образ незламної особистості, котра всупереч обставинам зберігає гідність і реалізує поетичний талант. Лауреат премії імені В. Стуса Сергій Мороз створив оркестровий варіант пісень на вірші поета «Ярій, душе...».

Любовна лірика В. Стуса у плані її омузичнення, що стала основою наших музичних версій, дотепер була поза увагою музикантів. Якщо аналізувати формальні аспекти вірша «Не любити тебе – не можна», то він має перехресний вид римування. І саме цей вид з відносно постійним ритмом добре накладається на музику. Загальний настрій поетичного твору сумний, відповідно й музика буде мати мінорний характер. У деяких місцях тексту відчувається порив душі, що його передаємо мажорною тональністю, після чого повертаємось у мінор. Настрій вірша в цілому статичний, проте кульмінаційні моменти змінюють характер звучання пісні.

В. Стус. «Не любити тебе – не можна». Муз. В. Катриченко



1. Не лю - би - ти те - бе - е не мо - жна. Во - ло - ді - ти то - бо - о - ю жаль.

Аналізуючи композицію «Не любити тебе – не можна», бачимо, що в пісні використано дві паралельні тональності (фа-мажор-ре-мінор); мінорна тональність вважається основною, а мажор допоміжною.

В пісні є куплети, написані в мінорі та мажорні приспиви. Пісня складається з трьох куплетів та трьох різних за літературним текстом приспівів. Четвертий куплет виступає репрізою першого куплету й завершує пісню.

Можна сказати, що кожен куплет і приспів мають одну й ту ж мелодію, але текст різний. Якщо вслухатись уважно, то куплетна мелодія подібна до хвилі, що робить її ніжною та разом із простим гармонійним ланцюжком легкою для сприймання. Мажорні приспиви за рахунок повторів нот мають акцентний характер, який передає кульмінаційні почуття поета. Композиція написана в трьохдольному розмірі й за мелодійними ходами нагадує вальсове кружляння.

Наступна наша робота – музикалізація вірша В. Стуса «Вимріяна і близька донині...». На відміну від першої, її написано в більш сучасному жанрі, що надає мелодії легкості у сприйманні. В пісні немає чіткого поділу на куплети й приспів, тому усі основні частини плавно перетікають одна в одну, завершуючись мелодією початку з логічним кінцем. Мелодія пісні має багато повторень, а синкопований ритм надає їй виразно індивідуального звучання.

В. Стус «Вимріяна і близька донині...» Муз. В. Катриченко

Лирично, не спеша



1. Вим-рі - я - на і близь-ка до - ни - ні, нез - на - йо-ма, а - ле й зна-на теж, за-хо-вав-шись

Наші музикальні композиції на вірші Т. Кібкало також мають своєрідне забарвлення. Пісню «Світлиця» написано в сучасному стилі з використанням джазових гармоній. «Купальна примовка», легка для сприймання, має повторювальну мелодію з деякими змінами, що

створює враження постійного руху образу до завершального кінця. Пісня «Шевченкова мова» звучить як наспів, що передається через невеликий обсяг вірша. Попри це, вона залишається образним ті виразним музичним твором. Своєрідна складова мелодії надає цьому наспіву відчуття безкінечності. В піснях «Про лялю» та «У садочку» використано доволі просту мелодію для того, щоб маленькі діти могли її виконувати самостійно, оскільки їх адресовано дітям дошкільного та молодшого шкільного віку.

Т. Кібкало. «У садочку» муз. В. Катриченко

♩ = 80

C C F G C C F G

H H



У тра-ві му - ра - ві, в зе - ле - нім б-рві - нку. Я ку - па - ю те - бе лю - бий Ва - ле-нти-нку
рі - дну - ю кро-ви-нку

Композиція «Люби і знай...» першочергово розраховувалась також для дітей цієї вікової категорії. В кінцевому ж результаті ускладнений синкопований ритм, доволі швидкий темп зробили її складною для виконання дітьми. За характером звучання ця композиція стала енергійним наспівом, який закликає слухачів любити рідний край.

Т. Кібкало. «Люби і знай...» муз. В. Катриченко

♩ = 120

G D E₆⁴ G D Em



Лю-би і знай свій рід - ний кра - ай, Буд-жаць-кий степ, рі - ку Ду - най.

На основі проаналізованого літературного матеріалу в аспекті придатності до омузичнення авторського тексту, робимо такі висновки.

Музичні образи відіграють важливу роль у розкритті ідейного задуму поета, стають потенційним засобом увиразнення внутрішнього світу ліричного героя та передачі його почуттів. Взаємопроникнення образної системи та художніх засобів літератури й музики зумовлює подвійну оптику відтворення, що оприявнює діалогічний потенціал художнього тексту.

Ліричні твори, в яких яскраво проявляються музичні ефекти (ритмомелодика, фонічне інструментування тексту, строфічна специфіка, наявність рефренів тощо), часто стають об'єктом музикалізації. Залежно від особливостей мистецької манери автора,

шляхи омузичнення твору в кожному випадку індивідуальні. Інтерпретовані в роботі поезії В. Симоненка, В. Стуса, Т. Кібкало – тому свідчення.

Пропускаючи крізь призму музики інтимні вірші В. Стуса, акцентуємо їх мінорні інтонації, зумовлені драматичними колізіями біографії. Рідкісна здатність лірики поета навіювати гострі почуття й викликати глибокі емоції забезпечили елегантні тональності музичного супроводу.

Драматичний тембр патріотичних рядків і філософських рефлексій В. Симоненка в музичній інтерпретації найчастіше передається з допомогою синкопованого ритму та акцентованих фраз (ідейно насажених слів).

Багатими ресурсами щодо музикалізації тексту наділена життєрадісна, наповненої образами рідного краю лірика Т. Кібкало. Її віталістична природа стимулювала мажорні акорди, бадьорий настрій, оптимістичне звучання.

Творчість усіх трьох авторів поєднує глибокий ліризм поетичного вислову, що формує мелодіку авторського тексту. В особистій практиці музикалізації ми намагалися передати засобами музичного ефекту ідейно-змістові акценти аналізованих творів, донести до реципієнта через ресурси музичного мистецтва образну систему лірики означеного кола авторів.

Власні музикалізації віршів українських поетів виконано студенткою педагогічного факультету спеціальності 014.13 Середня освіта. Музичне мистецтво Ізмаїльського державного гуманітарного університету В. Катриченко під керівництвом доцента кафедри музичного та образотворчого мистецтв ІДГУ Бухнієвої О.А. Усі композиції мають фортепіанну обробку, здійснену викладачем кафедри музичного та образотворчого мистецтв педагогічного факультету Е.М. Григорчук.

Ілюстрації та ноти подано в додатках.

Аудіозаписи власних музикалізацій додаються за кодами:

1. *В. Стус. «Не любити тебе – не можна» муз. В. Катриченко*



2. *В. Стус «Вимріяна і близька донині...» муз. В. Катриченко*



3. *«Україно» муз. В. Катриченко.
Вірш В. Симоненка «Задивляюсь у твої зіниці»*



4. *Симоненко «Старість» муз. В. Катриченко*



5. *Т. Кібкало «Світлиця» муз. В. Катриченко*



6. *Т. Кібкало «Шевченкова мова» муз. В. Катриченко*



7. *Т. Кібкало «Купальна примовка» муз. В. Катриченко*



8. *Т. Кібкало «Про Лялю» муз. В. Катриченко*



9. *Т. Кібкало «У садочку» муз. В. Катриченко*



10. *Т. Кібкало. «Люби і знай...» муз. В. Катриченко*



ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДО КОНТРОЛЮ ТА САМОКОНТРОЛЮ

1. Назвіть ритмічні особливості віршу В. Стуса «Не любити тебе не можна».
2. Фольклорна стилістика й образність віршів В. Симоненка.
3. Розкрийте основний ідейний сенс життя й творчості В. Симоненка.
4. Образ України у смислового полі творчості В. Симоненка.
5. Основна складова світоглядної концепції та зміст художньої аксіології В. Симоненка.
6. Образна система вірша В. Симоненка «Задивляюсь у твої зіниці...»
7. Музичні паралелі творчості В. Симоненка, що є запорукою для перекодування на музичний рівень.
8. Велика сила впливу на емоційно-психологічний стан людини творчості В. Стуса.
9. Громадянські і філософські рефлексії творчості В. Стуса.
10. Емоційно-психологічна тональність любовної лірики В.Стуса.
11. Оптимістичний настрій віршу В. Стуса «Вимріяна і близька донині».
12. Любовні вірші В. Стуса як джерело нових ідей та вражень для сучасного музичного мистецтва.
13. Світла лірика ізмаїльської поетеси Т. Кібкало.
14. Віршова любов Т. Кібкало до придунайського краю.
15. Світлі тональності віршів Т. Кібкало з елементами регіонального колориту.
16. Духовна величина, досконала модель гармонійного світу поетеси Т. Кібкало.
17. Образ Кобзаря як символ національної гідності віршу «Шевченкова мова» Т. Кібкало.
18. «Мелодійність, багатство мовних засобів, динамічні сюжети, колоритна образність, вживання внутрішньої рими» творчості Т. Кібкало.
19. Музичні інтерпретації віршів українських поетів В. Симоненка, В. Стуса, Т. Кібкало.
20. Любовна лірика В. Стуса у плані її омузичнення.

СЕМІНАРСЬКО-ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Опорні поняття: музичні інтерпретації, синтез мистецтв, музичні паралелі літературної творчості, лірика віршів Т. Кібкало, фольклорна стилістика, перекодування художнього тексту на музичний рівень, ритмомелодика поетичних творів, омузичнення віршів, особливості індивідуального стилю В. Симоненка, В. Стуса, Т. Кібкало.

Усне практичне завдання

Назвіть критерії для музикалізації поетичного тексту, розкрийте образну систему вибраного для музикалізації віршу сучасного українського поета, визначте музично-літературні паралелі для перекодування віршу на музичний рівень, охарактеризуйте стилістику музикалізації.

Картка для самостійної аудиторної роботи

Основні поняття	Зміст
Особливості процесу перекодування віршів українських поетів на музичний рівень	
Провідні парадигми музикалізації художнього твору	
Музичне виховання учнів на заняттях або позакласній діяльності засобами музикалізації віршів українських поетів (на власний вибір).	
Місце перекодування поетичного тексту у професійній діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.	

Питання для усного опитування

1. Яка поезія, на Вашу думку, надається для її омузичнення (музикалізації)?
2. Визначте літературні прийоми, що надають тексту музичного ефекту (ритмомелодика, сонорика, паралелі зі світом музики тощо).
3. Роз'ясніть співвіднесення літературно-музичних кореляцій, які зумовлює потребу відповідних музичних термінів щодо поезії (ритм, каденція, період) і мовних по щодо музики (фраза, мотив, інтонація).
4. Як співвідносяться поняття синтезу мистецтв: метр, метричність, ритмічність, музична лексика, мелодійність та структура твору?
5. Розкажіть про систему методів і прийомів накладання поетичних творів на музику.
6. Ритмомелодика поетичних творів.
7. У чому виражається музичність художнього твору?
8. Визначте точки дотику музики й літератури.
9. Значення римування в процесі музикалізації поетичного тексту.
10. Перерахуйте деякі спільні для кожної музикалізації критерії.

Завдання до письмового самостійного виконання

1. Розробить плани занять з музичного мистецтва за темами:
 - 1) «Образ Кобзаря як символ національної гідності віршу «Шевченкова мова» Т. Кібкало»;
 - 2) «Мелодійність, багатство мовних засобів, динамічні сюжети, колоритна образність, вживання внутрішньої рими» творчості Т. Кібкало»;
 - 3) Музичні інтерпретації віршів українських поетів В. Симоненка, В. Стуса, Т. Кібкало у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.
2. Розробить план позакласної роботи з учнями на тему «У чому виражається музичність художнього (літературного) твору» у галузі організації музичного виховання в закладах освіти.

ТЕМИ ДЛЯ ДОПОВІДЕЙ І РЕФЕРАТИВ

1. Патріотичні рядки і філософські рефлексії В. Симоненка в музичній інтерпретації.

2. Співвідношення поняття синтезу мистецтв – поезії і музики: метр, метричність, ритмічність, поетична і музична лексика, мелодійність та структура віршевого та музичного твору.
3. Духовна енергетика Стусової поезії.
4. Кредо поета, людини й громадянина В. Стуса у його вірші «Як добре те, що смерті не боюсь я...».
5. Глибокий ліризм поетичного вислову Т. Кібкало.
6. «Поет – це людина ...» (В. Стус).
7. Придунайський ландшафт як органічна частина авторського «Я» поетеси, засіб її творчого самовираження у вірші «Світлиця» Т. Кібкало.
8. Музикалізація дитячих віршів Т. Кібкало («Моє кошенятко», «Кицюня маленька», «А веселе цуценятко», «Слоненятко», «Жабенятко», «Я люблю їжачка»).
9. Омузичнення віршу В. Симоненка «Лебеді материнства» українськими композиторами.
10. «Задивляюсь у твої зіниці» В. Симоненка, його ідейно-естетичне звучання.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА ТА РЕСУРСИ ДО РОЗДІЛУ:

1. Вислоух С. Література й візуальний образ : Простір структурної спільності мистецтв / Северина Вислоух // Теорія літератури в Польщі : [антологія текстів] К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309-321.
2. Wolf W. (1999). Musicalization of fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Retrieved from: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmNlMjdhbXNhfGd4OjU1MjVmN2NkZTBmNmFmMGI>.
3. Голомб Л. Г. Іван Франко і проблема музики у слові / Л. Г. Голомб // Науковий вісник Ужгородського університету. 2012. № 27. С. 71-74.
4. Дмитренко Н. В. Синкретизм художньої образності та синтез мистецтв : до проблеми термінології / Н. В. Дмитренко // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. 2018. № 35. Т. 1. С. 84-88.
5. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. К. : Либідь, 1998. Кн. 2. 456 с.
6. Качуровський І. Строфіка : [підручник] / Ігор Качуровський. К. : Либідь, 1994. 272 с.

7. Кібкало Т. О. Дві мови – два крила / Т. О. Кібкало. Ізмаїл : СМІЛ, 2005. 64 с.
8. Кібкало Т. О. Весна на Дунаї : Збірка пісень на вірші Таміли Кібкало / Творчий проект О. М. Затинченка. Ізмаїл : РВВ-СМІЛ, 2017. 36 с.
9. Кібкало Т. О. На Дунаї хвиля грає : Збірка віршів для дітей / Т. О. Кібкало. Ізмаїл : Ірбіс, 2017. 100 с.
10. Кодак М. П. «Лебеді материнства» В. Симоненка (студія одного вірша) // Кодак М. П. Вибране : статті, рецензії, питання / проблеми теоретичні : у 2 т. / М. П. Кодак. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. Т. 2. С. 219-230.
11. Коцюбинська М. Х. «Світ міниться – і проростає слово...» : З невідомих ранніх поетичних спроб Василя Стуса // Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. / М. Х. Коцюбинська. К. : Дух і літера, 2004. Т. 2. С. 136-151.
12. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
13. Малахова О. О. Естетичний код сучасної пісенної лірики (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : автореферат дис. ... канд. філол. наук / О. О. Малахова. К., 2015. 20 с.
14. Марко В. П. Від осяяння до художньої концепції : лірика Василя Симоненка // Марко В. П. Стежки до таїни слова : Літературознавчі й методичні студії : [навчальний посібник] / В. П. Марко. Кіровоград : Степ, 2007. С. 215-227.
15. Неврлий М. Олександр Олесь : Життя і творчість / Мікулаш Неврлий. К. : Дніпро, 1994. 173 с.
16. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія]/В. А. Просалова. Донецьк : ДонНУ, 2015. 154с.
17. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. К. : «Академвидав», 2006. 424 с.
18. Радишевський Р. П. Журба і радість Олександра Олеся / Р. П. Радишевський // Олесь О. Твори : у 2 т. К. : Дніпро, 1990. С. 5-47.
19. Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, Intertextuality and Remediation. *Intermedialités*, No 6, 43—64. Retrieved from http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.
20. Райбедюк Г. Б. Поетика інтимної лірики Василя Стуса / Г. Б. Райбедюк // Історико-літературний журнал. Одеса, 2009. № 16. С. 41-52.

21. Райбедюк Г. Б. Світло душі Таміли Кібкало : штрихи до портрета берегині рідного слова в українському Придунав'ї : До 80-річчя від дня народження / Г. Б. Райбедюк // Українська мова і література в школах України. 2017. № 9. С. 60-63.
22. Рисак О. О. «Найперше – музика у слові» : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. О. Рисак. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
23. Руснак І. Є. Український фольклор : [навчальний посібник] / І. Є. Руснак. К. : ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
24. Савка М. О. Ліна Костенко / М. О. Савка // Усе для школи : Українська література. К.; Львів, 2002. 78 с.
25. Симоненко В. А. Берег чекань / В. А. Симоненко. Мюнхен : Сучасність, 1973. 310 с.
26. Симоненко В. А. Земне тяжіння : Поезії. / В. А. Симоненко. К. : Молодь, 1964. 119 с.
27. Словник іншомовних слів. К. : Видавництво «Довіра» УНВЦ «Рідна мова», 2000. 1018 с.
28. Стівен Пол Шер. Теоретичні основи музикалізації літератури [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://studopedia.com>.
29. Стойкова І. Тамила Кибкало: «Я Богу дякую за все!» / І. Стойкова // Собеседник Измаила. 2015. 18 августа.
30. Стус В. С. Зібрання творів : у 12 т. / В. С. Стус. К. : Київська Русь; Факт, 20078. Т. 1. 560 с.
31. Стус В. С. Зібрання творів : у 12 т. / В. С. Стус. К. : Факт, 2009. Т. 5. 768 с.
32. Стус В. С. Зібрання творів : у 12 т. / В. С. Стус. К. : Факт, 2008. Т. 3. 752 с.
33. Стус В. С. Твори : в 6 т., 9 кн. / В. С. Стус. Львів : Просвіта, 1997. Т. 6 (додатковий). Кн. 1 : Листи до рідних. 396 с.
34. Стус В. С. Твори : у 6 т., 9 кн. / В. С. Стус. Львів : Просвіта, 1994. Т. 1. Кн. 1. 431 с.
35. Тихолоз Б. С. Про формування смаків та про музику, яку обирав для себе Франко [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://collegiummusicum.com.ua/frankomusic/>.
36. Фока М. В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : [монографія] / М. В. Фока. Кіровоград : МПП «Антураж А», 2012. 340 с.
37. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Збір. творів : у 50 т. / І. Я. Франко. К. : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45-119.

38. Франко І. Я. О. Олень. З журбою радість обнялась. Поезії // Франко І. Я. Збір. творів : У 50 т. / І. Я. Франко. К. : Наукова думка, 1982. Т. 37. С. 224-227.
39. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн» / І. Щукіна // Слово і Час. 2009. № 4. С. 12-20.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА:

1. Балл Г.О. Сучасний гуманізм і освіта: соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти /Георгій Олексійович Балл. Рівне, Ліста. М, 2003. 128 с.
2. Берестовська Д.С. Синтез мистецтв і образний світ художньої творчості //Берестовська Д.С., Шевчук В.Г. Синтез мистецтв у художній культурі /Діана Берестовська. Сімферополь, ІТ «АРІАЛ», 2010. С.4-25.
3. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві /Олександр Білецький [збір. праць: у 5 т.]. К., Наук. думка, 1966. с.3.
4. Бортник С. Візуальні види мистецтва в романі «Кільці пик» Петра Карманського: синтез мистецтв чи інтермедіальність? /Світлана Бортник //Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. праць. Вип. 6. Луцьк, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С.141-149.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство /Василь Будний, Микола Ільницький. К., Києво-Могилянська академія, 2008.
6. Бутенко Н.І. Естетичний досвід вчителя як наукова проблема /Н.І. Бутенко //Естетичний досвід вчителя: теорія і практика: монографія /Н.І. Бутенко, І.А. Зязюн, М.П. Лещенко та ін.; наук. ред. В.Г. Бутенко; АПН України, Український НДІ естетич. освіти, Рівненський екон.-гуманіт. ін-т. Херсон, 1997. С.11-26.
7. Брылин Б.А. Подготовка студентов музыкально-педагогического факультета к творческой работе в школьном эстрадном ансамбле /Б.А. Брылин //Вопросы содержания и организации культурного досуга молодежи [метод. рекомендации для студентов]. Винница, ВГПИ, 1989. 40 с.
8. Василенко Л.М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук /Л.М. Василенко: НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 23 с.
9. Вислоух С. Література й візуальний образ : Простір структурної спільності мистецтв /Северина Вислоух //Теорія літератури в Польщі : [антологія текстів]. К., Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С.309-321.
10. Гарцуєва К. Поняття компетентність та компетенція у науковій літературі /К. Гарцуєва //Актуальні проблеми мистецько-педагогічної

- освіти: зб. наук. праць /Ред. кол. О.М. Шрамко, І.В. Власенко, О.В. Петренко. Кривий Ріг, 2018. Вип.13. С.31-34.
11. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій /Леся Instagram //Studia methodologica. Вип. 29. Тернопіль, Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. С.81-89.
 12. Гончаренко С.У. Методологічні характеристики педагогічних досліджень /С.У. Гончаренко //Вісник АПН України. 1993. № 1. С.18-20.
 13. Голомб Л.Г. Іван Франко і проблема музики у слові /Л. Г. Голомб //Науковий вісник Ужгородського університету. 2012. №27. С.71-74.
 14. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія /Наталя Євгенівна Гребенюк. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
 15. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія /Н.П. Гуральник. К., НПУ, 2007. 460 с.
 16. Дмитренко Н.В. Синкретизм художньої образності та синтез мистецтв : до проблеми термінології /Н.В. Дмитренко //Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. 2018. № 35. Т.1. С.84-88.
 17. Дмитренко Н.В. Явище синтезу мистецтв як літературознавча проблема /Наталя Дмитренко //Studia Methodologica / Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка; Редколегія: Н. Поплавська, М. Ткачук, Т. Олійник. Тернопіль, ТНПУ, 2014. Вип.39. С.118-124.
 18. Єрошенко О.В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства /О.В. Єрошенко. Харків, 2008. 19 с.
 19. Жоголь Л.Є. Синтез мистецтв //Українська радянська енциклопедія: у 12 т. /Редкол.: Бажан М.П. [голов. ред.] та ін. 2-е вид. К., Головна редакція УРЕ, 1983. Т.10. С.166-167.
 20. Іванов В. Борозни і межі. Досліди естетичні та критичні /В'ячеслав Іванов. Х., Видавництво «Мусагет». 351 с.
 21. Качуровський І. Строфіка : [підручник] /Ігор Качуровський. К., Либідь, 1994. 272 с.
 22. Кібкало Т.О. Дві мови – два крила / Т.О. Кібкало. Ізмаїл, СМІЛ, 2005. 64 с.
 23. Кібкало Т.О. Весна на Дунаї: Збірка пісень на вірші Таміли Кібкало /Творчий проект О. Затинченка. Ізмаїл, РВВ-СМІЛ, 2017. 36 с.

24. Кібкало Т.О. На Дунаї хвиля грає : Збірка віршів для дітей /Т. О. Кібкало. Ізмаїл, Ірбіс, 2017. 100 с.
25. Кодак М.П. «Лебеді материнства» В. Симоненка (студія одного вірша) //Кодак М.П. Вибране : статті, рецензії, питання /проблеми теоретичні : у 2 т. /М.П. Кодак. Луцьк, ПВД «Твердиня», 2015. Т.2. С.219-230.
26. Коцюбинська М. Х. «Світ міниться – і проростає слово...» : 3 невідомих ранніх поетичних спроб Василя Стуса //Коцюбинська М.Х. Мої обрії : в 2 т. /М.Х. Коцюбинська. К., Дух і літера, 2004. Т.2. С.136-151.
27. Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. /автор-укладач Ю.І. Ковалів. К., ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.
28. Ковальчикова А. Про взаємне висвітлення п'єс в романтизмі /Аліна Ковальчикова //Прикордонні та художні кореспонденції /Студії під ред. Т. Плотніковської і Я. Славінського. Вроцлав, Ossolineum, 1980. С.177-190.
29. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості /Г.С. Костюк [За ред. Л.М. Проколієнко]. К., Рад. шк., 1989. 186 с.
30. Кремень В.Г. Енциклопедія освіти /Акад. пед. наук України; головний ред. В.Г. Кремень. К., Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
31. Леонтян М.А. Поняття «компетенція» і «компетентність» у теорії освіти /Маргарита Анатоліївна Леонтян //Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Педагогіка. Київ, 2012. Вип. 176. С.73-75.
32. Линенко А.Ф. Готовність майбутніх учителів до педагогічної діяльності /А.Ф. Линенко //Педагогіка і психологія. 1995. №1. С.124-132.
33. Малахова О.О. Естетичний код сучасної пісенної лірики (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : автореферат дис. ... канд. філол. наук /О.О. Малахова. К., 2015. 20 с.
34. Марко В.П. Від осяяння до художньої концепції : лірика Василя Симоненка //Марко В. П. Стежки до тайни слова : Літературознавчі й методичні студії : [навчальний посібник] /В.П. Марко. Кіровоград, Степ, 2007. С.215-227.
35. Мацяк О.М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» /О. М. Мацяк. Львів, 2006. 21 с.

36. Михаськова М.А. Структура професійної компетентності майбутнього вчителя музики /Марина Анатоліївна Михаськова //Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Ніжин, НДПУ, 2003. №1. С.20-23.
37. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв : [Електронний ресурс] /Марія Моклиця.
Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vftk/2008_5.pdf
38. Моляко В.О. Актуальні соціально-психологічні аспекти обдарованості /Валентин Олексійович Моляко //Обдарована дитина. Житомир, 1998. №1. С.3-5.
39. Мурована Н.М. Педагогічне керівництво розвитком професійної компетентності вчителів музичного мистецтва у післядипломній освіті: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.06 /Надія Миколаївна Мурована. К., 2008. 20 с.
40. Невідомий Е. Про синтез мистецтв //Питання філософії. 1989. №7.
41. Неврлий М. Олександр Олесь : Життя і творчість /Мікулаш Неврлий. К., Дніпро, 1994. 173 с.
42. Олексюк О.М. Синергетична парадигма й модернізація змісту мистецької освіти /О.М. Олексюк //Наука і вища освіта в Україні: міра взаємодії. 2008. С.123-130.
43. Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія /В.Ф. Орлов; за заг. ред. І.А. Зязюна. К., Наук. думка, 2003. С.252-263.
44. Полубоярина І.І. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в педагогічному коледжі: автореф. дис. ... канд. пед. наук: /І.І. Полубоярина. Житомир, 2008. 21 с.
45. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія] /В.А. Просалова. Донецьк, ДонНУ, 2015. 154 с.
46. Пустосвіт Л.А. Словник іншомовних слів /[Упоряд. Л.А. Пустовіт, А.І. Скопненко, Г.М. Сюта, Т.В. Цимбалюк]. К., Видавництво «Довіра «УНВЦ» Рідна мова», 2000. 1018 с.
47. Радишевський Р.П. Журба і радість Олександра Олеся /Р.П. Радишевський //Олесь О. Твори : у 2 т. К., Дніпро, 1990. С. 5-47.
48. Rajewsky Irina. Intermediality, Intertextuality and Remediation. Intermédialités. 2005. № 6. С.43-64. Retrieved from http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

49. Райбедюк Г.Б. Поетика інтимної лірики Василя Стуса /Г.Б. Райбедюк //Історико-літературний журнал. Одеса, 2009. №16. С.41-52.
50. Райбедюк Г.Б. Світло душі Таміли Кібкало : штрихи до портрета берегині рідного слова в українському Придунав'ї : До 80-річчя від дня народження /Г.Б. Райбедюк //Українська мова і література в школах України. 2017. №9. С.60-63.
51. Рисак О.О. «Найперше – музика у слові» : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття / О.О. Рисак. Луцьк, Вежа, 1999. 402 с.
52. Рисак О. Мелодії і барви слова (проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.): [монографія] /Олександр Рисаков. Луцьк, Надбір'я, 1996. 98 с.
53. Рисак О. Найперше – музика в слові: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк, Вежа, 1999. 402с.
54. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька : [навч. посібник]. К., ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.
55. Руснак І.Є. Український фольклор : [навчальний посібник] /І.Є. Руснак. К., ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
56. Савка М.О. Ліна Костенко /М.О. Савка //Усе для школи : Українська література. К., Львів, 2002. 78 с.
57. Силантьєва В.І. Художнє мислення перехідного часу (література і живопис): А. Чехов, І. Левітан, В. Серов, К. Коровін /Валентина Силантьєва. Одеса, Астропрінт, 2000. 352 с. (російською мовою).
58. Симоненко В.А. Земне тяжіння : Поезії. /В.А. Симоненко. К., Молодь, 1964. 119 с.
59. Симоненко В.А. Берег чекань /В.А. Симоненко. Мюнхен, Сучасність, 1973. 310 с.
60. Синтез мистецтв [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://pl.wikipedia.org/wiki/Synteza_sztuk
61. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: підручник /Світлана Олександрівна Сисоєва. Київ, Міленіум, 2006. 346 с.
62. Сисоєва С.О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня /С.О. Сисоєва; АПН України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. К., Поліграфкнига, 1996. 406 с.
63. Скрипник Г. Курковський Григорій Васильович //Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] /Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ,

Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С.654.

64. Стівен Пол Шер. Теоретичні основи музикалізації літератури [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://studopedia.com/>

65. Степанов О.М. Психологічна енциклопедія /автор-упорядник О.М. Степанов. К., «Академвидав», 2006. 424 с.

66. Стойкова И. Тамила Кибкало: «Я Богу дякую за все!» /И. Стойкова //Собеседник Измаила. 18 августа 2015.

67. Стус В.С. Зібрання творів : у 12 т. /В.С. Стус. К., Київська Русь; Факт, 20078. Т.1. 560 с.

68. Стус В.С. Зібрання творів : у 12 т. /В.С. Стус. К., Факт, 2009. Т.5. 768 с.

69. Стус В.С. Зібрання творів : у 12 т. /В.С. Стус. К., Факт, 2008. Т.3. 752 с.

70. Стус В.С. Твори : в 6 т., 9 кн. /В.С. Стус. Львів, Просвіта, 1997. Т.6 (додатковий). Кн.1 Листи до рідних. 396 с.

71. Стус В.С. Твори : у 6 т., 9 кн. /В.С. Стус. Львів, Просвіта, 1994. Т.1. Кн.1. 431 с.

72. Тихолоз Б.С. Про формування смаків та про музику, яку обирав для себе Франко [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://collegiummusicum.com.ua/frankomusic>

73. Тоцька Л.О. Сучасні тенденції розвитку вокальної підготовки майбутніх учителів музики /Людмила Олексіївна Тоцька //Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Київ, Вид-во НПУ, 2007. Вип. 5. С.75-78.

74. Фіцула М.М. Педагогіка: навч. посіб. /Михайло Миколайович Фіцула. Вид. 3-тє, перероб. і доп. Тернопіль, Богдан, 2005. 232 с.

75. Хомич Л.В. Роль мистецтва у професійно–педагогічній підготовці вчителя /Лариса Василівна Хомич //Мистецтво та освіта. 1998. № 4. С.50-53.

76. Фока М.В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : [монографія] /М.В. Фока. Кіровоград, МПП «Антураж А», 2012. 340 с.

77. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості /Іван Франко. К., Наук. думка, 1981. Т. 31. С.45-119. (Зібрання творів у 50 т., 1976-1986).

78. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібр. творів : у 50 т. /І.Я. Франко. К., Наукова думка, 1981. Т.31. С.45-119.

79. Франко І.Я. О. Олень. З журбою радість обнялась. Поезії //Франко І.Я. Збір. творів : У 50 т. /І.Я. Франко. К., Наукова думка, 1982. Т.37. С.224-227.
80. Чайковська В. Явище художнього синтезу як прояв модерністського дискурсу /Чайковська В. //Український модернізм зі столітньої відстані. Рівне, 2001. С.47-51.
81. Шахова К. Образотворче мистецтво і література (Літературно-критичний нарис). К., Дніпро, 1987. 195 с.
82. Шевнюк О.Л. Культурологічна освіта майбутнього вчителя: теорія і практика. К., НПУ, 2003. 232 с.
83. Шестопалюк О.В. До проблеми діагностики і підвищення якості підготовки сучасного вчителя /Олександр Васильович Шестопалюк //Актуальні проблеми трудової і професійної підготовки молоді: зб. наук. праць. Вінниця, 2003. Вип.9. С.4-5.
84. Щолокова О.П. Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук: спец. 13.00.01 «Педагогіка та історія педагогіки»; 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» /Ольга Павлівна Щолокова; Київський університет ім. Тараса Шевченка. К., 1996. 43 с.
85. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн» /І. Щукіна //Слово і Час. 2009. №4. С.12-20.
86. Яковенко Л.П. Формування художнього мислення студентів засобами музики /Лідія Павлівна Яковенко //Педагогіка і психологія. 1998. № 4. С.83-88.
87. Wolf W. Musicalization of fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. 1999. Retrieved from: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxld2dhdXNhGd4OjU1MjVmN2NkZTBmNmFmMGI>
88. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7400/jiginas.pdf?sequence=3>
89. <https://goaravetisyan.ru/uk/muzykalnoe-obrazovanie-mladshih-shkolnikov-diagnostika/>
90. <https://ukreferat.com/chapters/pedagogika/yak-tsinuvati-pedagoga-vchitelya-abo-aksiologichna-model-upravlinnya-osvitoyu-referat.html>
91. https://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3731/modernizacia_myz_ped_osvitu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
92. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10.1/12.pdf>

93. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7400/jiginas.pdf?sequence=3>
94. <https://goaravetisyan.ru/uk/muzykalnoe-obrazovanie-mladshih-shkolnikov-dagnostika/>
95. <https://ukrreferat.com/chapters/pedagogika/yak-tsinuvati-pedagoga-vchitelya-abo-aksiologichna-model-upravlinnya-osvitoyu-referat.html>
96. https://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3731/modernizacia_myz_ped_osvitu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
97. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10.1/12.pdf>

СВІТЛИЦЯ

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко

♩ = 100

C F G C F G

1. В шко-лі у се-лі Кис-ли-ця ук-ра-їнсь-ка є світ-ли-ця
Є в ній фо-то гос-по-ди-ні, жаль не мод-но ста-ло ни-ні

5 C F 1.G 2.G C

гар-на, бі-ла і ве-се-ла як бу-ло ко-лись у се-лах. З ви-ши-ва-нок і до пе-чі. Пр: Сон-це
ук-ра-їнсь-кі різ-ні ре-чі

9 F G C F G C F G

гра-єть-ся, пос-мі-ха-єть-ся.

14 C F G C F

2. У гніз-деч-ку два я-єч-ка па-пу-ро-вий тин і дах гор-щик на ти-ну і гле-чик
Ко-чер-га і ро-га-чі, що-би по-ра-тись в пе-чі. Ще в дво-рі є пес фа-нер-ний,

17 1.G 2.G C

мир-но сох-нуть на кіл-ках. ма-є доб-рі він ма-не-ри. Пр: Не ку-

20 F G C F G C F

са - еть - ся, ус - мі - ха - еть - ся.

24 G C F G

3. При - їжд - жай-те у Кис - ли - цю ук - ра - їнсь - ку цю світ-ли - цю

27 C F G C

о - ком тут ку - ди не кинь жи - ве пам ' ять по - ко лись!

Власні музикалізації віршів В. Симоненка, С. Стуса, Т. Кібкало

У садочку

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко

Оживленно

1. У са - доч - ку на пе - ньоч - ку ду - да - рик ма - лень - кий,
2. Сон - це ди - вить - ся ра - ді - є: Бач, я - кі та - лан - ти!

а на яб - лу - ні тур - ко - че го - луб мо - ло - день - кий.
І спі - ва - ти, гра - ти вмі - ють справж-ні му - зи - кан - ти.

Шевченкова мова

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко

Не спеша

Musical score for 'Не спеша' in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of music with lyrics in Ukrainian. The first system (measures 1-6) has chords Hm, Em, Hm, Em, G, D. The second system (measures 7-11) has chords A, G, Hm, Em, Hm. The third system (measures 12-16) has chords Em, G, A, Hm. The lyrics are: Шев-чен-ко-ва мо-ва дже-рель-на во-ди-ця. Яск-ра-ви-ми бар-ва-ми гра-є іск-ри-ться. Шев-чен-ко-ва мо-ва зо-ря сві-тан-ко-ва, на-ві-ки у сер-ці мо-їм за-ли-ши-ться.

Старість

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. В. Симоненко

муз. В. Катриченко

$\text{♩} = 70$

Musical score for 'Старість' in G major, 4/4 time. The score consists of three systems of music with lyrics in Ukrainian. The first system (measures 1-4) has chords D, G, D, Hm, E, A. The second system (measures 5-8) has chords G, A, D, Hm, G, A, D. The third system (measures 9-12) has chords G, A, D, Hm, G, A, D. The lyrics are: 1. Сім де-сят-ків ді-до-ві ста-ро-му, сам нез-чувсь, ко-ли і від-гу-ло, - Вже ли-це по-жовк-ло, як со-ло-ма, бо-роз-на-ми вкри-ло-ся чо-ло, Вже ли-це по-жовк-ло, як со-ло-ма, бо-роз-на-ми вкри-ло-ся чо-ло,

"Вимріяна і близька донині..."

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. В. Стуса

муз. В. Катриченко

Лирично, не спеша



Купальна примовка

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко, О. Галкіна

♩ = 80

C C F G C C F G
H H



У тра-ві му - ра - ві, в зе - ле - нім б - рві - нку. Я ку - па - ю те - бе лю - бий Ва - ле - нти - нку
рі - дну - ю кро - ви - нку



Я ку - па - ю, при - мо - ля - ю ви - ро - ста - йно си - нку Щоб міц - ни - ми бу - ли ру - чки і стру - нко - ю спи - нка,



Щоб ве - се - ли - ми бу - ли тво - ї ка - рі о - чі щоб їх ні - жно ці - лу - ва - ли ву - сто - нька ді - во - чі



Щоб ви - шне - ви - ми бу - ли тво - ї по - вні гу - би що - би зли - ї во - ро - ги не зве - ли до згу - би



Я ку - па - ю, при - мо - ля - ю ви - ро - ста - йно си - нку щоб крі - ла - та бу - ла до - ля, щоб смі - яв - ся дзві - нко.

Україно

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

св. В. Симоненко

муз. В. Катриченко

Не спеша, плавно, спокійно

Dmag *Hdim Amag* *Dmag* *C₆ Dmag*

mp 1. За-див-ля-юсь у тво - ї зі-ни - ці, го - лу - бі, три-вож-ні, ні - би рань.

Fmag *Cmag Amag* *Cmag* *Dm Am*

Кре-щуть з них чер-во-ні блис-ка-ви - ці ре - во - лю - цій, бун-тів і пов-стань.

Dmag *G Cmag* *G₇* *C₆ Dm*

mf О - дій - ді - те нед - ру - ги лу-ка - ві! Дру - зі за-че-кай-те на пу-ті!

Dmag *G Cmag Fmag E* *Am*

Ма - ю я свя-те си-нів-ське пра - во з ма - ті - р'ю по-буть на са - мо - ті.

G C Dm E₇ Amag Dmag E₇

Приспів: Ук - ра - ї - но! Ти для ме - не ди - во! І не - хай пли - ве за ро - ком рік,

f
Fmag E₇ Amag (F) Dm E₇ Am

Бу - ду, ма-мо гор - да і врод-ли - ва з те - бе ди - ву - ва - ти - ся по - вік...

Люби і знай

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко

$\text{♩} = 120$

Г D E₆⁴ G D Em

Лю-би і знай свій рід - ний кра - ай, Буд-жаць-кий степ, рі - ку Ду - най.

5 G D E₆⁴ G

Сріб-ляс-то - го - лу - бі ли-ма - ни, о - сін - ні вра - ніш - ні ту-ма - ни

9 G C D Em F₇ Hm

Га - їв сма-раг - до - вий роз-ма - ай. Лю-би свій При - ду - найсь - кий край!

Про лялю

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. Т. Кібкало

муз. В. Катриченко

Оживленно

C F C₇ F

З ку - ку - руд - зя - них лис - то - оч-ків і бі - лень-ких ни-и - то - чок.

5 B₆ Dm Gm C₇ F

На - ша Ва - ля сши-ла ля - лю, для ма - лень-ких ді - і - то - чок.

9 C F C₇ F

А во - на та - ка гар - не-ень-ка і ча - рів - на і ле - гень - ка.

13 A Dm C₇ F

Ми по - дя - ку - ва - ли Ва - лі за ї - ї чу - до - ву ля - лю.

17 Gm Dm C₇ F

І ска - за - ли що най - кра - ша із у - сіх майст-ри-иць во - на.

Не любити тебе - не можна

(фортепіанна обробка Е. Григорчук)

сл. В. Стус

муз. В. Катриченко

Лирично, не спеша

1. Не лю - би - ти те - бе - е не мо - жна. Во - ло - ді - ти то - бо - о - ю жаль.

І хви - ли - на ді - я - ан - ня кож - на вип - ро - мі - ню - є на - ам пе - чаль.

Приспів: Ти в хви - ли - ну чут - те - во - ї бу - рі не від - дай - ся ме - ні - і, ди - вись,

Ба - чиш ве - чо - ра кри - ла пох - му - рі? То над на - ми во - ни - и зійш - лись.

Конец: бо хви - ли - на ко - ха - ан - ня кож - на вип - ро - мі - ню - є на - ам пе - чаль.

Весна на Дунаї

сл. Т. Кібкало

муз. О. Затинченка

Moderato ♩ = 100

1. Кві - ту - є ве - се - ла ве - сна на Ду - на - і, у
mp

5
Аь В7 В7 Еь
вер - бах зе - ле - них зо - зу - ля ку - є. А
mf

9
G7 G7 G7 Cm
сон - це смі - єть - ся і сміх йо - го ллєть - ся. На
f

13
Fm Cm G7 Cm Cm
кві - ти, на тра - ви, на сер - це мо - є А є Fine I

Весна на Дунаї

Квітує весела весна на Дунаї,
У вербах зелених зозуля кує.
А сонце сміється, і сміх його ллється
На квіти, на трави, на серце моє.

І серце, мов пташка весною, радіє,
Вбирає у себе ранкову красу.
На крилах натхнення, на крилах надії
Красу усім людям у пісні несучу!

Абрикосовое лето

сл. Т. Кибкало

муз. И. Фуфаева

$\text{♩} = 90$
Вст. Cmaj7/G Am7 Dm7

mf

4 G7 G7(#5) A Cmaj7 Em7
Аб - ри - ко - со - во - е ле - то в и - зум-рут лис-твы о - де - то

7 Dm7 G7 G7(#5) Cmaj7
В при-ду - най-ской сто - ро - не мчит на зо-ло - том ко - не конь с рос-кош-ной жел-той гри - вой

10 Em7 Dm7 G7 G7(#5)
зо - ло-тит по - ля иг - ри - во, про - ле - та - я над са - да - ми о - да - ря-я их пло - да - ми

B Fmaj7 Em7 Am7
Аб - ри - ко - со - во - е ле - то в раз-но цве-тье трав о - де - то. Как ты лю-бо, лю - бо мне

Detailed description: This is a musical score for the song 'Абрикосовое лето' (Apricot Summer). It is written in 4/4 time with a tempo of 90 beats per minute. The score is in G major and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The lyrics are in Russian and describe a summer scene in an apricot orchard. The score includes dynamic markings like 'mf' and various chord symbols such as Cmaj7, G7, Am7, Dm7, and Em7. There are also section markers 'A' and 'B' indicating different parts of the song.

16 G7 G7(#5) A Cmaj7 Em



в Бе-са-раб-ской сто-ро-не. За-пос-лед-них две не-де-ли все соз-ре-ли ми-ра-бе-ли

19 Dm7 G7 G7(#5) Cmaj7



Гре-ют зо-ло-том пло-дов и-зум-руд-ных трав пок-ров.

22 Dm7 Cmaj7 Dm7 G7(#5)



Абрикосовое лето

Абрикосовое лето

В изумруд листвы одето,
В Придунайской стороне
Мчит на золотом коне.

Конь с роскошной жёлтой гривой
Золотит поля игриво,
Пролетая над садами,
одаряет всех плодами.

За последних две недели
Все созрели мирабели,
Греют золотом плодов
Изумрудных трав покров.

Варит бабушка варенье
Я пишу стихотворенье:
«Мирабели, мирабели,
Мы вас очень много съели.

Созревайте, абрикосы,
В гости, сладкие, вас просим.
Окажите же нам честь,
Вас полтонны можем съесть!»
Абрикосовое лето
В разнотравье трав одето.
Как ты любо, любо мне
В Бессарабии весёлой,
В милой сердцу стороне.

Воспоминание из детства

сл. Т. Кибкало

муз. Е. Бухниевой

$\text{♩} = 90$

Dm A Dm F Gm A

Де - во - чка На - та - ша вы - пуск - ни - ца Мне по - ве - да - ла и - сто - ри - ю о том

5 Gm A Dm E A

Как о - ни за - бо - ти - лись о пти - цах Со - гре - ва - я их ду - ши те - плом

9 Dm A Dm F Gm C

Как зи - мой в да - лё - ком шко - льном де - тстве Все кор - ми - ли чё - рных ле - бе - дей

13 Gm A Dm E A

Под мо - стом, в ли - ма - не, по со - се - дству. К по - лы - нье бе - жа - ли кто бы - стрей

17 Dm A Dm F Gm C

Пти - цы под - пы - ва - ли не бо - я - лись Корм в во - де ло - ви - ли не спе - ша

21 Gm A Gm Gm C F

И об - щень - ем с ни - ми нас - ла - жа - да - а - ясь Ра - до - ва - лась де - тска - я ду - ша

Пори року

сл. Т. Кібкало, Барди

муз. О. Галкіної (Барди)

$\text{♩} = 40$

Кві - ту - є ве - се - ла ве -

4 сна на Ду - на - ї у ве - рбах зе - ле - них зо - зу - ля ку - є. А

7 со - нце смі - є - ться і сміх йо - го лле - ться на кві - ти на тра - ви на

10 се - рце мо - є! І се - рце мов пта - шка ве - сно - ю ра - ді - є вби - ра - є у се - бе ра -

Ускорення аккомпаніamenta,
резкое смещение акцента:

14 - нко - ву кра - су. На кри - лах на - тхне - ння на кри - лах на - ді - ї кра - су у - сім лю - дям у

18 пі - сні не - су - у - у - у!

Акомпанімент замедляється, согласно мелодии.

22 Ко - ли все ра - ді - є зе - ле - ній об - но - ві та

26 ні - жним те - плom о - бі - йма - є зе - мля. Да - ру - ють кра - су пе - лю -

29

скти ко - льо - ро - ві, а су - кні ді - вчат мов кві - тки на по - лях. Ко -

32

- ли жо - вте со - нце, га - ря - че - по - ві - тря, та все, що жи - ве по - спі -

35

- ша до во - ди. Ко - ли по - руч гра - ють до - ро - слі та ді - ти, то

38

лі - то я - скра - ве зле ті - ло сю - ди - и - и - и!

42

Як о - сінь па - ну - є у

46

на - шо - му мі - сті, то мі - сто ку - па - є - ться в жо - вто- му ли - сті.

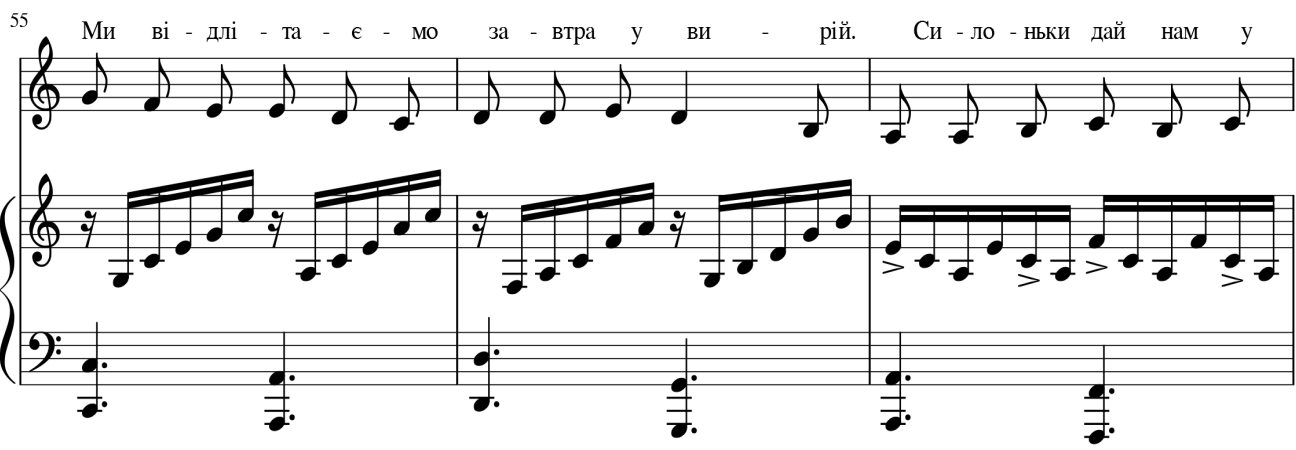
49

Ба - би - не лі - то під со - не - чком мрі - є, та пта - шка спі - ва - є мо -

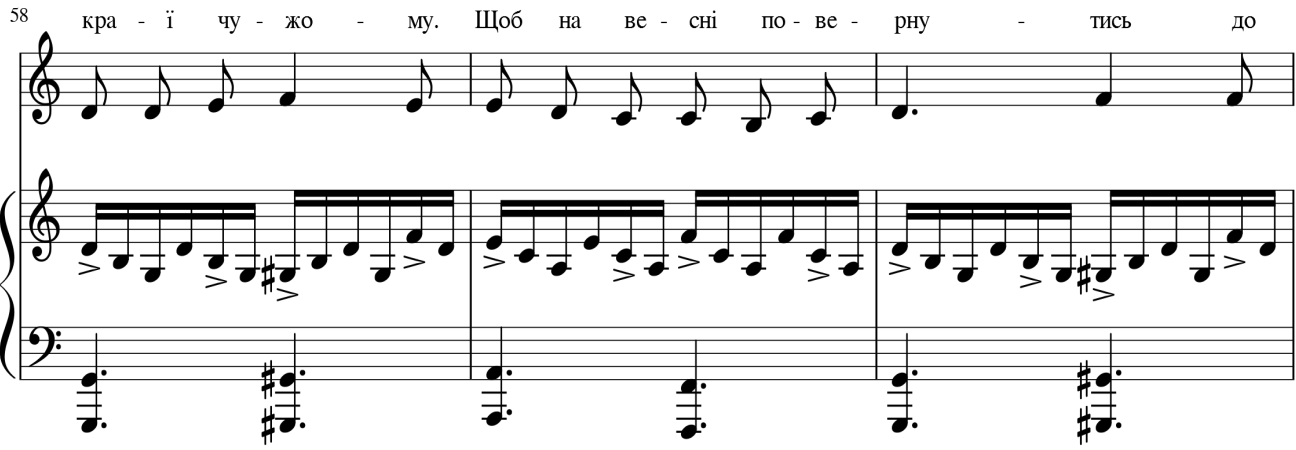
52

- ли - тву Ма - рі - ї: Ма - ті - нко Бо - жа, спа - си і по - ми - луй!

55 Ми ві - ді - та - є - мо за - втра у ви - рій. Си - ло - ньки дай нам у



58 кра - ї чу - жо - му. Щоб на ве - сні по - ве - рну - тись до



61 до - му!



65 Ко - ли за - ме - та - є сте -



69 жки - ху - рто - ви - на - то чу - ти су - во - рі - зи - мо - ві пі - сні. Ба -

Musical score for measures 69-71. The vocal line (treble clef) consists of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

72 бу - сі на хо - лод бу - рчать по до - ми - нах. а ді - ти із ра - ді - стю па - да - ють в сніг! За

Musical score for measures 72-75. The vocal line (treble clef) consists of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

76 - ли - шить Мо - ро - зко на ві - кнах ма - лю - нки та - кі не - по - вто - рні хоч

Musical score for measures 76-78. The vocal line (treble clef) consists of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

79 ма - слом пи - ши! Та на - віль до - ро - слі че - ка - ють да - ру - нків, бо ко - жен до - ро - слий ди -

Musical score for measures 79-81. The vocal line (treble clef) consists of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

83 ти - на в ду - ші - і - і - і!

Musical score for measures 83-86. The vocal line (treble clef) begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, then a half note on B4. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

87

Кві - ту - є ве - се - ла ве -

Musical score for measures 87-90. The vocal line (treble clef) has a whole rest for the first three measures, followed by a quarter note on G4, then quarter notes on A4, B4, and C5. The piano accompaniment (grand staff) continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

91

сна на Ду - на - і у ве - рбах зе - ле - них зо - зу - ля ку - є - є - є - є!

Musical score for measures 91-94. The vocal line (treble clef) begins with a quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, then a half note on B4. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Осінь в Ізмаїлі

сл. Т. Кібкало

муз. О. Бухнієвої

♩ = 80



1. О - сін ь па - ну - є у на - шо - му міс - ті, міс - то ку - па - єть - ся в жов - то - му лис - ті, "ба - би - не" лі - то під



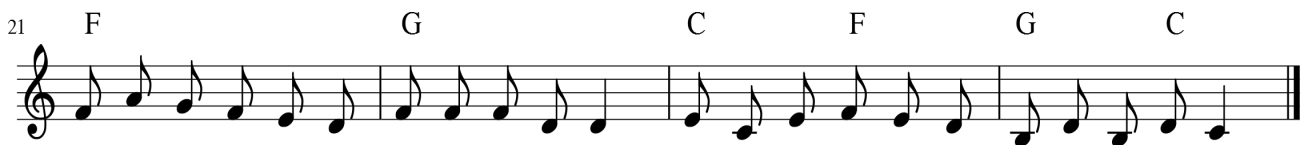
со - неч - ком мрі - є, пта - шки спі - ва - ють мо - лит - ву Ма - рі - ї: 2. Ма - тін - ко Бо - жа про - сти і по - ми - луй,



ми від - лі - та - є - мо зав - тра у ви - рій. Си - лон ь - ки дай нам у кра - ї чу - жо - му, щоб на вес - ні по - вер



ну - лись до - до - му! 3. О - сін ь па - ну - є у на - шо - му міс - ті, міс - то ку - па - єть - ся в жов - то - му лис - ті.



День ча - рів - ний як у Бо - жо - му ра - ї... О - сін ь чу - до - ва у на - шо - му кра - ї.

Осінь в Ізмаїлі

Осінь панує у нашому місті,
Місто купається в жовтому листі,
«Бабине» літо під сонечком мріє,
Пташка співає молитву Марії:

«Матінко Божа, спаси і помилуй,
Ми відлітаємо завтра у вирій.

Силоньки дай нам у краї чужому,
Щоб навесні повернутись додому!»

Осінь панує у нашому місті.
Місто купається в жовтому листі.
День чарівний, як у Божому раї...
Осінь чудова у нашому краї.

На світлині:

Затинченко О. М. – Заслужений працівник освіти України, композитор, доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтв Ізмаїльського державного гуманітарного університету, ветеран праці

Бухнієва О. А. – доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтв Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Катриченко В. С. – студентка Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Галкіна О. Л. (Барда) – студентка Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Фуфаєв І. В. – студент Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

