



**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
ТА РОЗВИТОК
ТВОРЧОЇ
ОСОБИСТОСТІ**

Збірник наукових праць



Випуск 10

Міністерство освіти і науки України
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 10

Рівне – 2023

Редакційна колегія:

Сверлюк Я.В. – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Олексюк О.М. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка;

Павелків Р.В. – доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН ВШ України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету;

Пелех Ю.В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік Національної академії наук вищої освіти України, проректор з науково-педагогічної роботи, європейської інтеграції та інновацій;

Mirosław Dymon – Dr. hab., prof. Uniwersytet Rzeszowski Wydział Muzyki.

Лісова С.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики професійної освіти Рівненського державного гуманітарного університету;

Потапчук Т.В. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Джус О.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри професійної освіти та інноваційних технологій Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Рибалко Л.С. – доктор педагогічних наук, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Прокоччук В.І. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Добровольська Р.О. – доктор філософії PhD, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Клепар М. В. – заслужений працівник культури України, доктор педагогічних наук професор кафедри початкової освіти Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Лупаренко С.С. – доктор педагогічних наук, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

*Рекомендовано вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 6 від 29.06.2023 р.)*

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр. /
М 656 Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т,
Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. береги, 2023. – Вип. 10. – 200 с.

ISBN 978-617-8260-06-4

Збірник наукових праць присвячений актуальним питанням професійної підготовки фахівців мистецького напрямку. Висвітлюються сучасні методологічні підходи розвитку творчої особистості студентів, охарактеризовано особливості музично-педагогічної діяльності.

Для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, науковців й працівників в галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства.

УДК 7.071.5

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I.

Теорія і методологія мистецької освіти

<i>Димченко С.С.</i> Виконання текстологічних засобів музичної виразності (сучасних прийомів гри міхом) і їх роль у формуванні професійних якостей студентів-баяністів.....	5
<i>Овсіюк Н., Коханська С.</i> Особливості розвитку професійної культури майбутніх фахівців музичного мистецтва.....	17
<i>Кузик В.В., Крись О.П.</i> Розвиток вокально-хорових навичок учасника дитячого хору.....	24
<i>Сверлюк Я., Онищук В.</i> Сучасні вектори професійної підготовки диригента оркестрового колективу.....	31
<i>Сулержук А.А., Гумінська О.О.</i> Творча діяльність на індивідуальних заняттях в дитячій музичній школі.....	40
<i>Ужвинський М.Ю., Онищук Н.В.</i> Цифрові мистецькі технології як основа електронного музичного інструментарію.....	50
<i>Шинкарук А.В., Крись О.П.</i> Розвиток технічних навичок учнів-баяністів середніх класів дитячої музичної школи.....	56

РОЗДІЛ II.

Сучасні виміри мистецтвознавства

<i>Колосюк С.В.</i> Використання ефектів звуку в кіно та телебаченні: історія та сучасні тенденції.....	65
<i>Мельничук С.Ф.</i> Музичне мистецтво в ракурсі викликів сьогодення: мистецтвознавчий аналіз.....	73
<i>Маковінська О., Ніколайчук І.</i> Вплив релігії на формування європейської органної культури.....	80
<i>Олійник Ю.Д., Мазур Д.В., Заходякін О.В.</i> Постаць Оксани Герасименко в сучасному бандурному мистецтві.....	86
<i>Пастушенко А.С.</i> Українська пісня в контексті світової музичної культури.....	94
<i>Турчин Г.</i> Художньо-виразні функції духових, струнних та ударних інструментів українського народного оркестру.....	102
<i>Ужвинський М.Ю., Ді Чжунге, Лі Цінжу.</i> Функції музики та шумів в театральній звукорежисурі.....	110
<i>Филітчук М., Панцюк В.</i> Регтайм як інструментальна форма раннього джазу.....	118
<i>Харитон І.М.</i> Творча фонема українського хорового диригента, педагога Володимира Пекаря.....	124
<i>Chepishko O., Mazur D., Zakhodiakin O.</i> Genesis of flamenco guitar art.....	132

РОЗДІЛ III.

Методика музичного навчання і виховання

<i>Буцяк В.І., Мазур Д.В., Сінкевич А.О.</i> Ігрові форми організації музично-ритмічної діяльності школярів	139
<i>Кондрачук Д.Р.</i> Музично-творчий розвиток дошкільників засобами інструментального музикування	145
<i>Павлюк О.В., Крусь О.П.</i> Елементарне музикування: історія, сучасний досвід.....	153
<i>Рибак С.А., Гумінська О.О.</i> Розвиток музичної грамотності на уроках мистецтва в 5-6 класах ЗЗСО.....	163
<i>Ткачук А.Ю., Гумінська О.О.</i> Розвиток емоційно-ціннісного ставлення до музики учнів 5-6 класів.....	172
<i>Крижановська Т.І., Холод К.С.</i> Поліський фольклор як чинник активізації професійного інтересу майбутнього вчителя мистецтва.....	181
<i>Крижановська Т.І., Янкевич М.І.</i> Музичний розвиток підлітків засобами бандурного мистецтва.....	188
Про авторів	196

3. Dovzhenko A. P. (1966). *Sobrane sochynenyi*: v 4 t. Kyiv: Veselka, T. 1. [in Ukrainian].

4. Kornii L. P. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky: pidruchnyk*. Ch. 3: XIX st. Kyiv, Niu-York: Vydavnytstvo M. P. Kots. [in Ukrainian].

5. Uzhynskiy M. Yu. (2019). *Mystetski tekhnolohii ta zvukorezhysura u dramatychnomu teatri*. *Molodyi vchenyi: nauk. zhurnal*. Kherson: TOV «Vydavnychiy dim “Helvetyka”» [in Ukrainian].

6. Filkevych H. M. (2013). *Muzyka i dramatychnyi teatr: navch. posib*. 3-e vyd, pereplan. i dop. Kyiv: Kyivsk. nats. un-t teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].

•

УДК 785:792.7

ORCID.org/0000-0003-4255-5971

ORCID.org/0000-0003-5863-8954

Филичук М.,

Пацюк В.

РЕГТАЙМ ЯК ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ФОРМА РАНЬОГО ДЖАЗУ

Анотація. У запропонованій статті розкрито сутнісну характеристику регтайму, як важливого об'єкта в системі інструментального виконавства в період зародження і становлення джазу. На основі наукових праць здійснено спробу довести, що регтайм в музично-виконавській практиці здійснював важливий вплив на розвиток і формування музикантів та окремих оркестрових й ансамблевих колективів, розширив можливості використання різноманітних техніко-виконавських прийомів (переважно у фортепіанній грі, в якій виконавець застосовував нестандартні принципи поєднання правої і лівої руки та широкий спектр різноманітних метроритмічних малюнків). З'ясовано, що у виконавській практиці піаністів періоду регтайму викристалізувались власні манери гри та особливі підходи до виконання регтаймових творів, які згодом використовувались у практиці джазових музикантів та в ансамблевій практиці.

Доведено, що регтайм є також композиторським жанром, який увібрав в себе важливі риси європейської й джазової традиції. У цьому жанрі необхідно відмітити композитора і виконавця Скота Джопліна, який був основоположником зародження регтайму, заклавши підвалини та піднявши його на професійний рівень виконання, застосовуючи широкий спектр техніко-виконавських і художніх принципів. Пропонована стаття є певним науковим поглядом на предмет висвітлення регтайму, як художньо-виконавського об'єкта у творчості джазових музикантів та оркестрових колективів, що спонукає до глибокого осмислення і аналізу.

Ключові слова: регтайм, метроритмічні формули, джазові піаністи, регінг.

Abstract. The proposed article reveals the essential characteristics of ragtime as an important object in the system of instrumental performance in the period of the birth and formation of jazz. On the basis of scientific works, an attempt was made to prove that ragtime in musical and performing practice had an important influence on the development and formation of musicians and individual orchestral and ensemble groups, expanded the

possibilities of using various technical and performing techniques (mainly in piano playing, in which the performer used non-standard principles combination of right and left hand and a wide range of various metrorhythmic patterns). It was found that in the performing practice of pianists of the ragtime period, their own playing manners and special approaches to the performance of ragtime pieces were crystallized, which were later used in the practice of jazz musicians and in ensemble practice.

It has been proven that ragtime is also a compositional genre that has incorporated important features of the European and jazz tradition. In this genre, it is necessary to note the composer and performer Scott Joplin, who was the founder of the birth of ragtime, laying the foundations and raising it to a professional level of performance, applying a wide range of technical, performing and artistic principles. The proposed article is a certain scientific view on the subject of covering ragtime as an artistic and performing object in the work of jazz musicians and orchestral groups, which encourages deep reflection and analysis.

Key words: ragtime, metrorhythmic formulas, jazz pianists, raging.

Постановка проблеми. Інструментальна джазова музика, як відомо, є важливим засобом комунікації художніх образів і художньо-емоційного впливу на слухачів. Для того, щоб передати художній зміст твору, виконавці-інструменталісти мають не лише засвоїти важливі техніко-виконавські прийоми, але й проникнути глибоко в зміст і характер твору. За цих умов особливого значення набуває проблема інтерпретації регтаймових творів та специфіка його виконання.

Говорячи про твори, які написані в характері регтайму, передусім важливо нагадати, що регтайм (від англ. *rag* – розірваний, англ. *time* – час) – жанр американської музики, початково виник як спосіб гри на фортепіано, що імітував звучання банджо, а в 90-х роках 19 століття розвинувся як інструментальна форма.

Особливість виконання регтаймових творів вимагає від інструменталіста належної професійної підготовки, розуміння специфіки джазової музики, технічної і художньої спроможності, глибини музичного мислення і творчих здібностей, оскільки якість виконавства безпосередньо впливає на рівень передачі художнього змісту музичного твору. Зазвичай виконання регтаймових творів є складними для інструменталістів у питанні правильного трактування і досягнення єдності звучання лівої й правої руки та дотримання чіткого метроритму в плані перехресних ритмів. У зв'язку з цим набуває актуальності проблема пошуку використання ефективних способів і прийомів гри, практичних умінь і навичок, які вирішуються у процесі відтворення регтаймових творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Регтайм, як важлива форма виконавства завжди перебував у полі зору науковців і дослідників джазової музики. Ґрунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено дослідницею В.Конен, джазовими дослідниками Ю.Панасьє, Дж.Колієром Дж.Саймон, М.Стернсом, Н.Шапіро, Н.Хентофом та іншими. Аналіз представлених вище досліджень засвідчує не лише про багатогранний

комплексний підхід до означеної проблематики, а й необхідність подальшого її осмислення та узагальнення.

Мета статті – дослідити регтайм як важливу константу через призму художніх і виконавських засад в ранньому інструментальному джазі. Визначити його специфіку і манеру виконання, розглянути художність виконавства через виявлення конкретних характеристик звучання, які підлягають усвідомленню, аналізу тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першочергово регтайм склався як фортепіанний спосіб гри, який імітував звучання банджо. Слово це означає "рваний" або "розірваний час". На той час багато провінційних темношкірих піаністів (їх називали «професорами») кочували по багатьох розважальних закладах влаштувуючись працювати то на річкових пароплавах, то в клубах розважаючи публіку своєю грою. Для їх імпровізаційної манери було характерним використання ритмічних зсувів, "неправильних акцентів", опора на "блюзові ноти". Вони часто влаштували між собою дружні змагання, розкриваючи секрети своєї майстерності. Джеллі Рол Мортон згадував історію, як одного разу він зайшов в нічний клуб в якому звучала джазова музика і збиралось багато піаністів. На той час його ніхто не знав, коли він признався, що грає на фортепіано в стилі регтайм, йому запропонували зіграти і показати рівень виконавської майстерності

«На фортепіано лежало багато нот – згадував Джеллі, – і мене запитали, чи граю я по нотах; я відповів, що не дуже. Мені відразу дали декілька складних творів, які виявилися для мене не зовсім важкими, оскільки я вже їх раніше виконував. Коли я усіх їх переграв, мені принесли твори Скота Джоупліна (я знав їх напам'ять). Мене попросили виконати відомий твір в стилі регтайм «Poet and Peasant». У Сент-Луїсі на той час вважалося, якщо піаніст зможе правильно виконати цей твір, то він – справжній майстер» (Колесников, 2007. с. 23).

З переміщенням в столичні умови регтайм втрачає своє імпровізаційне ество і стає жанром композиторської музики. Тепер його створювали освічені композитори, що знали європейську фортепіанну техніку, гармонію, а самі регтайми видавалися в нотних збірниках. Були ліквідовані блюзові тони, рег-фігури в мелодіях були зведені до синкопування, а сама мелодія була прив'язана до граунд-біту, і тільки жорсткий характер синкопування нагадував про африканські перехресні ритми.

Перехресні ритми були присутні переважно у західноафриканській музиці, що лежать в основі ритміки регтайму і є важливою складовою в джазі. У популярній музиці вона вперше з'являється у 1843 році у пісні «Old Dan Tucker». У цьому творі чітко простежується перехресна ритміка «3 на 2», яка є особливістю західноєвропейської музики. У європейській практиці кожний звук цієї ритмічної формули чітко припадає на одну з основних метричних долей. Африканці, з їх більш тонким на відміну від європейців відчуттям ритму, не завжди виконують ці звуки однаково. Як слушно зауважує

Дж.Коллієр «....фігура з трьох нот у дводольному розмірі (або чотирьохдольному) розмірі виконується так, що середня нота звучить у два рази довше ніж перша чи третя» (Коллієр, 1984. с.48).

Білі й темношкірі музиканти, які виховувалися у європейській музичній традиції, усвідомлювали, «регінг», як синкоповану ритмічну фігуру. Таку виконавську практику, ми можемо побачити у творчості Уолтера Гулда, який виконував регтайм «Одинока тінь». За словами Дж.Коллієра, до 1870 року, музиканти Джес Пікет, Сем Гордон, Семі Юїм, Уїллі Джозеф та інші виконували твори, в яких рег-фігури, що відтворювалися піаністом у правій руці, накладалися на деякі основні баси лівої руки (Коллієр, 1984. с.48).

Зазвичай ці та інші виконавці багато подорожували та музикували. В основному – це любителі, які закохані у свою справу маючи велику популярність і славу серед народу. Вони не тільки володіли фортепіано, але й уміли співати, грати на інших музичних інструментах. Музиканти розважали своєю творчістю багатьох відвідувачів, які поважали і цінували кожного виконавця. Важливо констатувати, що серед любителів регтайму, були музиканти, які мали музичну освіту і добре володіли регтаймом на інструментах. Вони гастролювали з багатьма менестрельними й водевільними ансамблями. Деякі з них влаштовувались працювати на річкових пароплавах, зазвичай на таких пароплавах грали оркестри, ансамблі та окремі виконавці й солісти. Важливу роль у такому процесі займали піаністи, їх часто називали «професорами», які кочували по розважальним закладам, ресторанам, клубам, виконуючи різноплановий репертуар та регтайми, які на той час ставали популярними.

Під впливом менестрельного театру сформувались і деякі ознаки джазу: специфічні прийоми інструментальної техніки (типової для виконання на банджо), цікаві метроритмічні ефекти, що створюють своєрідну поліритмію, опору на імпровізацію, використання окремих елементів нетемперованого строю, прийом неодноразового повторення мотивів і фраз (близький до техніки “стопінг”), незвичайна “ударність” звуковидобування (Полянський, 2004. с. 30).

Потрібно зауважити, що важливу роль в менестрельній практиці відіграв інструментальний ансамбль «Вірджінські музиканти» організованим Д.Еметом, який розвинув традиції менестрельного шоу та африканського інструментального виконавства. Цей колектив ще по-іншому називають як «джаз-бенд» 20-го ст. Основу бенда склали банджо, тамбурін, скрипка, кості. Всі музиканти грали на слух, імпровізуючи у процесі колективної гри. Вони найчастіше співали та грали одночасно. За словами дослідника джазової музики М.Стерна, менестрельний бенд запровадив специфічні прийоми інструментальної техніки (типової для виконання на банджо), цікаві метроритмічні ефекти, що створювали своєрідну поліритмію, опору на імпровізацію, виконання окремих елементів нетемперованого

строю, прийом неодноразового повторення мотивів і фраз тощо. Менестрельний бенд надав можливість для створення нових ансамблевих форм (крокуючих та духових оркестрів), які пізніше мали місце в період зародження джазу.

В оркестрах, що супроводжували виступи менестрелів, брали участь чимало відомих пізніше джазових музикантів – У.К. Хенді, Джек “Татко” Лейн, Джеллі Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Вільямс, Банк Джонсон. У виконавській практиці вважає Ю.Панасьє, джаз-бенди дотримувались в основному такої гри: по-перше, в регтаймі музиканти сильно синкопували мелодичну лінію; по-друге, де вважали за потрібне загострювали й відтворювали грубе звучання за допомогою специфічного прийому сурдин; по-третє, замість діатонічних третіх і сьомих ступенів використовувались понижені блюзові тони (переважно в кульмінаційних місцях мелодичної лінії); по-четверте, музиканти використовували специфічні прийоми: брейки, стоп-тайми, запитання-відповідь, вібрато (особливо в кінцівках фраз) (Панасьє, 1979. с.53).

Для регтайму типовим є декілька прийомів мелодичного розвитку: повторення (коли одна і та ж фраза повторюється в іншій тональності: переважно на секунду, терцію); запитання-відповідь (коли друга фраза протилежна першій); офф-біт; перехресні ритми; несподівана пауза (стоптайм); послідовно витримана синкопа; випереджена та запізнена синкопа. В лівій руці піаністи задавали чіткий ритм, бас міг зміщуватися тобто складатись з послідовностей окремих нот або октав, ніби блукаючи по клавіатурі уверх або вниз виконуючи їх на першій і третій долях і повні акорди на другій і четвертій долі, що надавало звучанню типовий крокуючий ритм (в манері «страйд»). В правій руці піаністи відтворювали синкоповані мелодичні фігури. Розміри регтаймів зазвичай є стандартними 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

Особливу популярність регтайм отримав в кінці минулого століття в Сент-Луїсі, Канзас-Сіті, в містечку Седалія (шт. Міссурі), в Техасі. Основоположником цього жанру був американський композитор і піаніст Скотт Джопплін (24 листопаду 1868, Техас – 1 квітня 1917). Він написав близько 600 фортепіанних регтаймів, дві рег-опери – «Почесний гість» (1903 р.) і «Тремоніша» (1911 р., поставлена 1915), дві симфонії, а також навчальний посібник «Школа гри на фортепіано у стилі регтайму».

Композитора та піаніста Скотта Джоппліна вважали «Королем регтайму». Йому вдалося звести цей жанр у ранг високого мистецтва, регтайм завдяки композитору припинив своє існування як «музика, що виконувалась безпосередньо бродячими піаністами в дешевих барах», – навпаки, він увібрав у себе своєрідну ритміку музики афро-американців та романтику, а також строгість форми європейців. Немає жодного сумніву у величині таланту Скотта Джоппліна, як немає і тіні сумніву у значенні його внеску в історію регтайму.

Джоплін був не тільки талановитим композитором, але й блискучим піаністом – він виступав в багатьох клубах. Працюючи в одному з клубів під назвою "Maple Leaf", він у 1897 році написав відомий регтайм "Maple Leaf Rag", який став дуже популярним. Коли-небудь – говорив він своєму другові "Maple Leaf Rag" зробить мене королем регтайму. Скот Джоплін не терпів спрощеності у виконанні регтаймів і засуджував піаністів, які змінювали, чи навпаки відходили від виконавських завдань, які мали місце у регтаймових творах. Він вимагав, щоб його регтайми виконувались так, як вони написані у нотах. Зазвичай на той час багато виконавців, які вільно трактували мелодію, продовжуючи грати в старій манері, ламаючи структуру регтайму, виходячи зі свого виконавського досвіду. Зокрема, збереглися записи відомого на той час музиканта Сільвестера Османа, який грав банджо виконуючи твір «St. Louis Tickle». Трактуючи даний твір, музикант дотримувався вільної манери гри, надаючи регтайму джазового відтінку і яскравого імпровізаційного характеру.

На глибоке переконання, Дж. Коллієра, Джоплін вважав, що регтайм – жанр композиторської музики, і підхід та розробка до нього має бути, як до етюдів Шопена, чи до творів Баха; тому відноситися до регтайму потрібно з великою відповідальністю і професійною віддачею (Коллієр, 1984. с.54).

В кінці XIX початку XX століття мода на регтайми була неймовірна. Проводились фестивалі регтаймів, виникали нові зірки. Автори та видавництва регів мали величезний капітал. На той час з'являються композиції, які з успіхом виконувалися не тільки на фортепіано, але і ранніми джазовими бендами. Вперше регтайм-бенди почали виникати у 1885 році в Новому Орлеані. Великий вплив на розвиток регтаймової музики зробили регтайм-бенди під керівництвом корнетистів Б.Болдена (корнет, тромбон, 2 кларнета, контрабас, гітара), Фредді Кепарда та інших.

Багато класичних композиторів висвітлювали теми, ритмічні малюнки, характер регтаймів у своїх творах. Так К.Дебюссі в «Кукольному кекуокі», «Параді»; Сатті «Створенні світу»; Д.Мійо «Регтаймі»; І.Стравінський в балетній пантомімі «Історія солдата» (1918), «Регтайм для 11 інструментів» (1918), Пауль Хіндеміт в фортепіанній сюїті «1922 рік».

Висновки. Отже, щоб досягнути правильного відтворення регтаймових творів, необхідно зрозуміти специфіку і манеру його виконання, важливо мати необхідну виконавську підготовку, відчуючи складність метроритмічних малюнків з насиченою синкопованою ритмікою та широким використанням перехресних ритмів, що складають основу регтайму. Необхідно розуміти, що трактування регтаймових творів великою мірою залежить від розвитку музичного мислення виконавця-піаніста, від умінь швидко реагувати на характер і ритмічну складову та умінь правильно поєднувати праву й ліву руку, які задають необхідний граунд-біт регтайму.

Перспективи подальших досліджень. Запропонований до розгляду матеріал не висчерпує всіх аспектів окресленої у ній проблематики, тому подальші наші розвідки плануємо присвятити розгляду реґтаймових творів в ансамблевому та оркестровому виконавстві.

Список використаної літератури

1. Панасье Ю. (1979) История подлинного джаза. Питер.: Музыка. 128 с.
2. Полянський В. (2004) Стилїстика раннього джазу. Київ. 116 с.
3. Коллиер Дж. (1984) Становление джаза: популярный очерк; пер. с англ.; предисл. и общ. ред. А.Медведева / Дж. Коллиер. Москва: Радуга. 390 с.
4. Колесников В. (2007) Великий Джеллі Ролл Мортон (монографічний нарис). Донецьк: Східний видавничий дім. 36 с.
5. Lomax A. (1999) Mister Jelly Roll. Berkly. 265 p.

References

1. Panase Yu. (1979) Ystoryia podlynnoho dzhaza [History of authentic jazz]. Pyter.: Muzyka. 128 s.
 2. Polianskyi V. (2004) Stylystyka rannoho dzhazu [Stylistics of early jazz]. Kyiv. 116 s.
 3. Kollyer Dzh. (1984) Stanovlenye dzhaza [The rise of jazz]: populiarnyy ocherk; per. s anhl.; predysl. y obshch. red. A.Medvedeva / Dzh. Kollyer. Moskva: Raduha. 390 s.
 4. Kolesnykov V. (2007) Velykyi Dzhelli Roll Morton [Morton's Big Jelly Roll] (monohrafichnyi narys). – Donetsk: Skhidnyi vydavnychyi dim. 36 s.
 5. Lomax A. (1999) Mister Jelly Roll. Berkly. 265 p.
-

УДК 784.087.68.071.2 (477) “19”

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3182-6924>

Харитон І.М.

ТВОРЧА ФОНЕМА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА, ПЕДАГОГА ВОЛОДИМИРА ПЕКАРЯ

Анотація. Стаття присвячується аналізу творчої діяльності хорового диригента Галичини другої половини ХХ століття Володимира Пекаря з позицій сьогодення.

У розвідці піддаються тлумаченню ключові аспекти становлення митця: формування музичного світогляду (період навчання у Львівському державному музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка), а також етапи творчого зросту (період керівництва аматорськими хоровими колективами – хором Львівського педагогічного училища та хоровою капелюю Львівського державного політехнічного інституту “*Gaudeamus*”).

Все ж ключового значення у публікації набуває аргументація, присвячена періоду творчої діяльності В. Пекаря в якості художнього керівника професійного хорового колективу, Державної заслуженої хорової капели України “Трембіта”.

Наукове видання

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Збірник наукових праць

Випуск 10

Відповідальний за випуск
Сверлюк Ярослав Васильович

Технічний редактор
Віталій Власюк

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,
висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 30.06.2023 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура «Times». Друк офсет. Ум. друк. арк. 11,62. Наклад 100 пр. Зам. 50.
Видавництво «Волинські обереги».

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».