

Комунальний заклад вищої освіти
«ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ»
Волинської обласної ради



МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА: сучасний погляд

**Збірник матеріалів
V МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПЛЕНЕРУ
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

15 травня 2024 року

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
Факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва
Кафедра диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу
Кафедра теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки

МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА: *сучасний погляд*

Збірник матеріалів
V МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПЛЕНЕРУ
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ

15 травня 2024 року

Луцьк, 2024

Мистецька парадигма: сучасний погляд : електронний збірник матеріалів V мистецтвознавчого пленеру з міжнародною участю (Луцьк, 15 травня 2024 року) / упоряд. Б. Жорняк та І. Регуліч. Луцьк: КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2024. 107 с.

Рецензенти:

Олександр ДЕМ'ЯНЧУК – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

Ігор СТЕПАНЮК – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, викладач хореографічних дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Видання містить матеріали досліджень учасників V мистецтвознавчого пленеру з міжнародною участю «Мистецька парадигма: сучасний погляд». У збірнику упорядковано науковий доробок науковців, педагогів-практиків, здобувачів вищої та фахової передвищої освіти щодо питань сучасної педагогіки, історії культури, теорії і методики мистецької освіти, вокально-хорового й інструментального виконавства та в умовах реалізації новітніх освітніх програм, а також професійного становлення фахівців у новій мистецькій парадигмі.

Результати наукових досліджень можуть бути використані педагогами-музикантами закладів загальної середньої, мистецької, позашкільної, фахової передвищої і вищої освіти, та стануть принагідними здобувачам освіти мистецьких спеціальностей у науково-дослідній роботі. Видання орієнтоване на фахівців у галузі мистецтвознавства, культурології, педагогіки, методики музичного виховання.

Розглянуто на розширеному засіданні кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу, кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради (протокол № 6 від 10.05.2024)

Ухвалено до друку рішенням Вченої ради факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради (протокол № 13 від 17.05.2024)

ЗМІСТ

Oleg BAKOVSKYI JAZZ – JAKO RODZAJ SZTUKI PROFESJONALNEJ	5
Олена БІЛОЗЕРОВА, Лілія ЗАВІРУХА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК СЛУХОВОГО САМОКОНТРОЛЮ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСВІТНІХ КОМПОНЕНТІВ «ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ» ТА «АКОМПАНеМЕНТ»	8
Ірина ВИШНЕВСЬКА ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ	12
Роман ГУРГУЛА, Олександр МАРАЧ ДЕЯКІ ПИТАННЯ ПРО ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВУ: МОЖЛИВОСТІ, МЕТОДИ, ІДЕЇ	16
Наталія ДУБ'ЮК ГУМАННО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД – ГОЛОВНИЙ НАПРЯМ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОГРЕСИВНОГО РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	19
Богдана ЖОРНЯК, Світлана ТКАЧУК, Оксана ЮРЧУК СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	24
Наталія ОВСІЮК ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	29
Марія КОВЛЕВА ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ НАУКОВИХ ПІДХОДІВ ДО ВИВЧЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА ГРИ НА БАНДУРІ	33
Юля КОЛЯДА ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДУ МОТИВНОЇ ІНТОНАЦІЇ	36
Зоя КОМАРУК, Ірина РЕГУЛІЧ ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	39
Ганна КУХАРИК МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ВОЛИНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ	43
Ярослав НАЗАР, Василь СУВОРОВ, Борис КОЦЮРБА РЕПЕРТУАР БАЯНІСТА/АКОРДЕОНІСТА ЯК ТВОРЧЕ ОБЛИЧЧЯ МУЗИЧНОГО КОЛЕКТИВУ	48
Ігор СТЕПАНЮК КОЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ	52

Юлія ТЕТЕРЮК-КІНЧ ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТА РЕФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО У СЛОВАЦЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ	56
Дарина ЧАМАХУД ХОРОВІ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	61
Оксана ШАХРАЙ, Олена ПОЛІЩУК ГАРМОНІЯ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТА ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ – ЗАПОРУКА ВИСОКОГО РІВНЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	67
	
Олександра ГРЕСЬ. ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІТ-ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОЗАКЛАСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗЗСО	71
Олена КЛИМЧУК ТВОРЧА СПАДЩИНА КОБЗАРЯ В ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРІВ- КЛАСИКІВ	74
Ірина ЛЕМЕШКО ПОЕЗІЯ ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ	76
Валентин ЛУЦЕНКО ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	80
Яна МИХАЙЛОВА СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЗАУРОЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ	85
Богдан ОКТИСЮК ФІЛАРЕТ КОЛЕССА – НАТХНЕННИК УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	90
Анна ПІКУТА МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ	95
Анна ТАРАСЮК ВТРАЧЕНИЙ ЦВІТ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА – МИТЦІ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ВАСИЛЬ ВЕРХОВИНЕЦЬ, ГНАТ ХОТКЕВИЧ ТА ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ	99
Анна ФЕСЮК ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ПРОТЕСТАНТИЗМУ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА СУЧАСНІСТЬ	104

JAZZ - JAKO RODZAJ SZTUKI PROFESJONALNEJ

Oleg BAKOVSKIY

Zasłużony dla Kultury Polskiej, Prezes Łuckiego Klubu Jazzowego, założyciel festiwalu «Art Jazz» (Wrocław, Polska)

У статті автор розкриває цінність джазової музики, зазначає, що джаз відрізняється безпосередньою емоційністю, яскравою чуттєвістю, експресивністю, внаслідок чого викликає жвавий інтерес у слухачів та притягує до себе їх увагу. Уміння сприймати естетику джазової музики відкриває широкі можливості до формування духовної культури, культури почуттів. Багато творів джазової музики доступні, зрозумілі для сприймання навіть школярам.

У сучасному музичному мистецтві, особливо з другої половини ХХ століття, виразно проглядається його розмежування на академічне та розважальне, на елітарне та масове. Це розмежування стосується як художніх уподобань слухачів, так і творчості композиторів та виконавців. Різке прискорення темпів важливих соціальних змін, що відбувалося у світі під впливом науково-технічної революції, стало причиною появи нової культури, нової музики і нових ритмів, які відображали зростання соціальної і духовної автономії молоді.

Музика має величезний вплив на людину, незалежно від віку, статусу та національності. Вона впливає водночас на емоційність, інтелект, духовність, діяльність.

Цінність джазової музики полягає в тому, що джаз відрізняється безпосередньою емоційністю, яскравою чуттєвістю, експресивністю, внаслідок чого викликає жвавий інтерес, притягує до себе увагу. Джазова музика є високохудожньою, містить в собі весь спектр виразних засобів, доступних музичному мистецтву.

Джазова музика є одночасно академічною та легкою; серйозною, глибокою та водночас розважальною, що дозволяє отримувати в процесі її слухання та вивчення природне естетичне задоволення.

Джаз – це вид професійного мистецтва, жанр естрадної музики, переважно танцювального характеру. Виник джаз на початку 19-20 століття у США в результаті синтезу елементів двох музичних культур – європейської і африканської. Носіями африканської культури виступали африканські негри – потомки рабів, вивезених з Африки у США. Вони зберегли свої художні традиції, тому джаз тісно пов'язаний з негритянським фольклором, язичними танцями, обрядами, духовними гімнами – спірічуелами, ліричними блюзами. Джаз є виконавським мистецтвом. Слово «джаз» ввійшло у вжиток на початку ХХ століття. Застосовувалось це слово до невеликих ансамблів в складі труби,

кларнета, тромбона. За розповідями, в місті Новий Орлеан Термідус Браун, музикант-любитель, на прізвисько Джаз-бо, який працював перукарем, награвав на своєму старенькому корнеті. Раптом він почав плутатися і мелодія завдяки цьому набула зовсім незвичного ритму. Від цієї дивної музики публіка прийшла у захват. Таке незвичне («неритмічне») звучання дуже швидко запозичили музиканти з оркестрів, що виконували танцювальну музику.

Виконавство будувалось як колективна поліфонічна імпровізація духових інструментів. Ведучу партію грала труба, кларнет орнаментував її мелодійними узорами, а тромбон підкреслював такт.

Джазові інструментальні п'єси нагадують форму теми з варіаціями. Після того, як джазовий ансамбль виконав основну музичну тему, солісти-імпровізатори по черзі виконують «варіації». Інструментами-соло переважно виступають духові – труба, тромбон, саксофон тощо.

Більшість виконавців джазу зарекомендували себе як видатні майстри-віртуози. Опинившись у центрі уваги публіки, соліст не може просто імпровізувати на теми легких мелодій, від нього завжди очікують віртуозну гру і справжнє натхнення.

Джазова музика відрізняється імпровізаційністю, підвищеною емоційністю виконання, витонченою ритмікою (синкопування, поліритмія), специфічним складом виконавців та інструментів. Джаз оновив темброве звучання оркестру. Зокрема, у духових (трубах і тромбонах) почали використовувати сурдини, які вставляли у розтруб для зміни тембру звучання. Замість групи ударних інструментів з'явилася ударна установка, на якій грав один музикант. Зазвичай до інструментального складу джазових колективів включали фортепіано. Джазові колективи мають назву джаз-банди та диксиленди. З'явився навіть новий вид оркестру, що виконував джазову музику, – біг-бэнд.

У 2012 р. було опубліковано статтю Ю. Бобанич, присвячену фестивальному та конкурсному руху, у якій висвітлено чотири мистецькі фестивалі, що відповідали міжнародному статусу: це конкурс молодих виконавців «Шоу – «Західний регіон», рок-фестиваль «Тарас Бульба», джазовий фестиваль «Art Jazz Cooperation» та джазовий фестиваль «Jazz Bez».

Візитівкою Волині є джазовий фестиваль «Art Jazz». Наприкінці літа (до 2021 р) місто Луцьк поринало в атмосферу джазу. Щороку цей захід ставав місцем зустрічі митців, музикантів та поціновувачів якісної музики. На «Art Jazz» приїждять також гості з інших міст.

Фестиваль відбувався у Луцькому замку. І це не випадково, адже саме тут у XV ст. відбувся З'їзд європейських монархів. Окрім музичної частини, організовано мистецькі атракції, фудкорт.

Секрет успіху щорічного свята джазу – лучани, адже саме у Луцьку найкраща публіка. Про це неодноразово говорили зірки джазу, які приїждять на фестиваль з інших країн, і везуть додому чудові емоції та енергетику міста. «Там, де джаз, там рівні дороги, правильно працює економіка, і врешті правильно голосують за президента», – жартома розповідає засновник фестивалю «Art Jazz» Олег Баковський під час пресконференції організаторів. «Цей фестиваль – це не комерція, він має соціальний аспект... У Луцьку, мені здається, джазовий фестиваль є родзинкою», – вважає Олег Баковський.

Він також переконаний, що джаз впливає на свідомість і на ментальність. «Я був здивований, коли дивився, як до нас приходив один міліціонер, якийсь прокурор. Також і влада не завжди приходила, а зараз до неї приходять розуміння, що ми йдемо до Європи. Та й у нас самих Європа, тільки треба робити якісніші продукти», – розповів засновник фестивалю.

Так, у Луцьку, у вересні 2008 року, було засновано Луцький Джазовий Клуб (2008-2022 рр) трубачем та громадським активістом якого став Олег Баковський. Його два сина Тарас і Роман, також, стали професійними джазменами. Давня ідея засновника клубу змогла втілитися в життя після проведення міжнародного джазового фестивалю «Art Jazz Cooperation», який того ж року і відбувся.

Завдяки організації джазового фестивалю у Луцькому замку, Луцьк отримав багато шанувальників джазу, туристів а також став важливим місцем як місто в розвитку культурної сфери України.

Список використаної літератури

1. Українське етно та скандинавський джаз: перший день фестивалю JAZZ BEZ-2018 у Луцьку. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/ukrayinske-etno-ta-skandynavskyy-dzhaz-pershyy-den-festyvaliu-Jazz-Be/>
2. Art Jazz Cooperation-2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vD9o4iPDLhM>
3. Ukraine – Julian Tomas & Friends. URL: <https://youtu.be/iv1YWBBrMTMw?si=s-wXEnFqXyeRlCyE>
4. Julian Tomas – Making Waves. URL: <https://www.discogs.com/release/5175673-Julian-Tomas-Making-Waves>
5. Classic Dixieland Band. All of Me : Album. 1997. URL: <https://open.spotify.com/album/5pO6mBUFal6xUvndiy1KdF?si=aXo1hFBWS72nwwEfAzHzVw>

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК СЛУХОВОГО САМОКОНТРОЛЮ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСВІТНІХ КОМПОНЕНТІВ «ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ» ТА «АКОМПАНЕМЕНТ»

Олена БІЛОЗЕРОВА

викладач фортепіано

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Лілія ЗАВІРУХА

викладач фортепіано

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

У статті охарактеризовано основні методи та прийоми формування музично-слухової активності у процесі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Обґрунтовується доцільність їх впровадження в навчально-виконавський процес на освітніх компонентах «Основний музичний інструмент», «Акомпанемент». Зосереджено увагу на трьох групах методів формування означеної якості: словесні (пояснення, бесіда, обговорення), наочні (ілюстрація, виконавський показ) та практичні методи навчання (метод фрагментарно виконання, тренувальний метод, читання з аркуша, метод ескізного вивчення твору, метод слухового самоконтролю). Важливу роль відведено практичним методам навчання, а саме методу слухового самоконтролю. Запропоновано завдання для розвитку слухового самоконтролю.

Проблема формування музично-слухової активності у здобувачів освіти привертає увагу сучасних науковців, а її розвиток є першочерговим завданням педагогів на заняттях з основного музичного інструменту та акомпанементу.

У сучасній дослідницькій думці феномен «музично-слухова активність» роз'яснюють, як здатність до створення музично-слухових уявлень (С. Миколінська); як «звукотворчу волю» (С. Сливко); як необхідну умову розвитку рельєфного та гнучкого внутрішнього музичного слуху (Л. Дашицька).

За визначенням С. Миколінської, музично-слухова активність є формою організації психічної діяльності особистості, що забезпечує регуляцію слухової діяльності, аналіз та синтез слухових об'єктів, і полягає у спрямуванні слухового аналізатора на звучання музичної тканини та зосередженні слухової діяльності на ньому в даний момент [2, с. 19].

Музично-слухова активність у виконавському процесі формується на певних рівнях слухової уваги: рівень мимовільної, довільної уваги та рівень контролю. Найпростіший рівень – *рівень мимовільної уваги*, характеризується слуховою зосередженістю на окремих й другорядних елементах музичного явища, на тих, які не забезпечують повноцінного художньо-образного сприйняття. Наступний – *рівень довільної уваги*, характеризується слуховою

зосередженістю на художньо-значимих елементах музичного твору, виступає передумовою художньо-образного сприйняття. Найвищий рівень – *рівень контролю*, що передбачає усвідомлення контролюючих дій, які в повній мірі сприяють активізації музичного слуху виконавця.

У контексті інструментально-виконавської підготовки здобувачів освіти музично-слухова активність передбачає слухо-моторну координацію дій піаніста, надає виконанню оцінки, спонукає до коригування процесу гри на фортепіано та аналізу його результатів. З метою формування музично-слухової активності вважаємо за необхідним застосовувати на заняттях з основного музичного інструменту та акомпанементу наступні методи навчання:

- **словесні методи (пояснення, бесіда та обговорення).** Впровадження словесних методів навчання дозволить зрозуміти зміст й логіку виконавських дій, забезпечить вербальне розуміння художньої інтерпретації музичного твору, вплине на поточний педагогічний контроль процесу формування музично-слухової активності (пояснення музично-виконавських дій, порівняльний аналіз виконавської інтерпретації, коментування музично-виконавського результату);

- **наочні методи (ілюстрація музичних творів, виконавський показ).** Варто зазначити, що у музичній педагогіці наочність обумовлена самою природою музики, її змістовою інтонаційно-звуковою формою, тому наочно-слухові методи займають важливе місце у формуванні музично-слухової активності здобувачів освіти на заняттях з ОК «Основний музичний інструмент» та «Акомпанемент»;

- **практичні методи навчання (тренувальний та фрагментарний)** застосовуються тоді, коли нові знання необхідно отримати в процесі активної практичної та розумової діяльності.

Метод фрагментарного виконання сприяє направленню уваги здобувачів освіти на певні фрагменти твору з метою технічного опрацювання окремих елементів музичної мови, узагальнення та порівняння виконавських прийомів.

Тренувальний метод або метод вправ передбачає багаторазове, усвідомлене повторення дій та операцій з метою формування, закріплення та вдосконалення необхідних практично-виконавських навичок. Студенти вчаться розв'язувати поставлені технічні та художні завдання, відпрацьовувати складні місця у творах, самостійно працювати з нотним текстом;

- **метод слухового самоконтролю** вважається найбільш ефективним методом формування та розвитку музично-слухової активності. Він передбачає формування стійкої слухової уваги під час практичного оволодіння способами виконання музично-слухових дій, розвитку музично-слухових умінь, навичок та їх застосування в практичній діяльності, спонукає до активного та

цілеспрямованого музично-слухового мислення виконавця та його слухового контролю.

Як зазначає Т. Гризоглазова, виконавський самоконтроль – це усвідомлений процес концентрації музичного слуху, уяви, регуляція виконавського процесу у відповідності із завданнями художньої інтерпретації музичного твору [1, с. 165].

При формуванні навиків слухового самоконтролю на заняттях з основного музичного інструменту та акомпанементу викладач часто зіштовхується з безліччю труднощів, головна з яких полягає у вмінні здобувача освіти слухати свою гру. Цей процес вимагає постійної зосередженості уваги, що виховується лише на конкретних вимогах до звучання та постановкою конкретних звукових завдань. Педагогу важливо вчасно проконтролювати виконання поставленого завдання, своєчасно вказати на помилки, закріпити успіхи, досягнути свідомого самоконтролю. Для цього насамперед необхідно здійснити аналіз допущених помилок та свідоме їх виправлення при повторному виконанні.

Показниками свідомого слухового самоконтролю у виконавській діяльності є: уважне і сконцентроване слухання музичної тканини твору, емоційне наповнення гри, усвідомлення якості виконання і відповідна виконавська реакція. Напружена та сконцентрована стадія слухового опрацювання всіх деталей, активні пошуки за інструментом оптимального звукового втілення створюють внутрішні слухові уявлення майбутнього фахівця, стимулюють його музично-слухову активність та сприяють створенню конкретного звукового образу.

Для того, щоб навчити студента слухати себе, викладачу необхідно зробити слухання невід'ємною частиною його навчально-виконавської діяльності.

Для систематизації цього процесу пропонуємо наступні завдання, які сприятимуть розвитку музично-слухової активності:

1. слухати мелодію (її інтонаційну виразність, темброве забарвлення, плавність та гнучкість; дослуховувати довгі тривалості (звуки); робота над фразування);
2. слухати супровід (рівність, точність і виразність звучання);
3. слухати спільне звучання мелодії та супроводу (співвідношення сили і тембру звучання основної мелодичної лінії та акомпанементу);
4. слухати поліфонічні елементи музичної тканини (підголоски, контрапунктичні лінії, імітаційні побудови, голоси і їх співвідношення);
5. вслухання в гармонічну структуру твору (тонально-модуляційний, наскрізний гармонічний розвиток, гармонічні співставлення).

Подібна диференціація конкретних слухових завдань є умовною, оскільки в роботі часто виникає їх поєднання та взаємодоповнення.

Для того, щоб майбутній фахівець навчився слухати себе, необхідна концентрація слухової уваги і точне розуміння того, що саме потрібно слухати (фіксує слухання). В зв'язку з цим педагог повинен ставити конкретні звукові завдання: прослухати окремий голос, мотив, послідовність акордів тощо. Так виникнуть часткові або окремі слухові уявлення.

В залежності від рівня виконавської підготовки здобувачів освіти, необхідність розучувати кожний елемент окремо може й не виникнути. Однак після попередньої роботи є можливим зібрати в єдине ціле вже знайомі елементи фактури. А при виконанні творів великої форми студент на початку в повільному темпі, а потім і в більш швидкому зможе здійснити слуховий самоконтроль над його окремими деталями. В результаті виникають внутрішні **слухові уявлення** про даний музичний уривок. Основне завдання на цьому етапі – перейти від фіксуючого слухання до активного.

Крім того, у роботі над твором важливо вдосконалювати вміння розподіляти увагу, направляти її на всі прослухані раніше елементи музичної тканини. Велике значення відіграє сформоване до цього часу в свідомості виконавця внутрішнє слухове уявлення твору і вміння співставляти своє реальне виконання з внутрішнім звуковим образом.

Як бачимо, важливу роль в розвитку внутрішнього слуху здобувачів освіти відіграють їх слухові уявлення, що знаходяться в нерозривній єдності з рухо-моторним апаратом. Однак, як показує практика, рухо-моторне опанування музичним матеріалом часто передує слуховому.

На нашу думку, для формування слухового самоконтролю буде корисним виділити методи та прийоми розвитку внутрішнього музичного слуху здобувачів освіти у процесі їх виконавської підготовки:

- робота без інструменту,
- транспонування,
- гра в повільному темпі з установкою на «передбачення»,
- безшумна гра,
- чергування гри «вслух» і «про себе»,
- прийом диригування уявною грою,
- читання з аркуша та ескізне вивчення твору.

Список використаної літератури

1. Гризоголазова Т. Зміст і сутність самостійної навчально-виконавської діяльності учнів-піаністів. Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і

- методика мистецької освіти»: зб. наук. пр. Київ. 2014. Вип. 16 (21). С. 165.
2. Миколінська С. Музично-слухова увага молодших школярів : теорія та методика формування. Навчально-методичний посібник. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. С. 19.
 3. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
 4. Сливко С. Формування музично-слухацької активності студентів мистецьких спеціальностей у процесі інструментально-виконавської підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2013. 20 с.

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

Ірина Петрівна ВИШНЕВСЬКА

викладач-методист, завідувачка фортепіанним відділом
Рівненського музичного фахового коледжу РДГУ

У статті розглядається еволюція жанру фортепіанної сонати протягом XVIII та XIX століть, віддзеркалюючи стилістичні та технічні особливості музичних творів представників Віденської класичної школи. Аналізуючи розвиток форми, характеристики музичної мови та вплив означених творів на подальший розвиток класичної музики, стаття відображає значення фортепіанної сонати у контексті музичної культури Відня та загалом у класичній музичній традиції.

Однією з важливих форм музичної літератури, що має величезне значення для розвитку піаніста-виконавця є велика форма, до якої ми відносимо сонатини, сонати, варіації, концерти для фортепіано з оркестром. У цій формі написані твори різних стилів, але особливе місце у педагогічній практиці займають саме твори сонатної форми Віденських класиків. До кращих зразків цього жанру ми відносимо, в першу чергу, фортепіанні твори геніального композитора В. А. Моцарта, феномен творчості якого викликає постійний та незгасаючий інтерес як у музикознавців, педагогів-практиків, так і у виконавців-професіоналів та аматорів. Твори цього композитора звучать у програмах різноманітних концертів та виконавських конкурсів та фестивалів, вони присутні у педагогічному репертуарі учнів музичних шкіл, музичних коледжів, інститутів та консерваторій, адже знайомлять учнів-піаністів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання, збагачують музичний тезаурус, виховують естетичні смаки тощо. Такий інтерес до фортепіанної

спадщини В. А. Моцарта потребує її ретельного вивчення, досягнення та пошуку нових підходів до виконання.

Як відомо, жанр сонати для фортепіано є найрозповсюдженішим в інструментальній музиці, до нього звертаються композитори різних епох та стилів, що пояснюється широким спектром тем та образів, складністю та різноманітністю змісту – від епічного, драматичного, психологічного до споглядального та проникливо-ліричного, гнучкістю форми, необмеженим діапазоном виразових засобів.

Вперше термін «сонатна форма» з'явився в епоху романтизму в працях німецького музикознавця, педагога та композитора, автора «Вчення про музичну форму», «Вчення про музичну композицію», автора монографій про творчість Л. Бетховена А. Маркса. Еволюція жанру фортепіанної сонати бере свій початок з першої половини XVIII ст. (епоха пізнього бароко). З цього приводу слід зауважити, що в епоху бароко сонатної форми ще не існувало, але на її становлення суттєво вплинули розвиток старовинної сонатної форми, яка була двох видів – поліфонічною та з ознаками гомофонно-гармонічної будови.

Безумовно, творчість віденських класиків слід розглядати як цілий напрямок у європейській класичній музиці другої половини XVIII століття, яскравими представниками якого є Й. Гайдн, В. Моцарт та Л. Бетховен. Як відомо, індивідуальний стиль цих композиторів різниться, але їх об'єднує твердження, що саме ці геніальні композитори стали творцями класичної сонатної форми, саме в їх творчості в повній мірі втілились характерні риси класицизму – діалектика контрасту і єдності у співвідношенні образів та музичних тем; суворе почуття, раціональність із душевною щирістю, а класична сонатна форма набула того вигляду, який ми знаємо: три частинний цикл з сонатним Allegro в першій частині.

Зауважимо, що віденські класики, особливо Й. Гайдн та В. Моцарт синтезували передові творчі тенденції своїх попередників, чому, на наш погляд, особливо сприяла музична культура Відня, в якому жили та творили ці геніальні композитори, адже в цьому музичному центрі були сконцентровані різноманітні творчі напрямлення та національні школи, відчувався вплив чеської, італійської музики. В творчості віденських класиків прослідковується тісний зв'язок традицій власного національного мистецтва з музичними досягненнями найважливіших національних шкіл Європи.

Фортепіанна творчість віденських класиків характеризується специфічними стильовими особливостями, які вплинули на класичну музику та визначили її розвиток в XVIII-XIX століттях. Це, передусім форма та структура музичних творів, виразність та динаміка, мелодійність, високі технічні вимоги до виконання, ритмічна складність. У фортепіанних творах Віденських

класиків, особливо у ранніх, ще зберігаються деякі риси клавіризму, але, водночас, їх фактура характеризується наявністю нових істотних рис музичної мови класицизму, що пов'язують з виникненням молоточкового форте-піано: організованої функційної гармонії як основи формотворення, співучої мелодії як основного виразового засобу, рівномірної ритмічної пульсації.

Як правило, творам класичної сонатної форми притаманні «прозоре» звучання, і в цьому відношенні вони ще тісно пов'язані з традиціями клавесинного стилю; для них не характерний монументальний акордовий виклад, швидкі зміни октавних конструктів, подвійних нот, тобто так звана крупна техніка; їм притаманне пластичне ведення чистої, широкої мелодійної лінії на фоні гармонічного супроводу. На зміну фактурі клавесинної музики, особливо поліфонічної, приходять фактура пісенного типу, в якій все ще присутня, але відіграє не таку важливу роль орнаментика (трелі, форшлаги, групетто, морденти), яка виписується композиторами нотами основного розміру в тексті і є рівноцінною складовою мелодійної фігурації музичного твору.

У творчості ранніх віденських класиків знайшли своє відображення ідейно-емоційний світ та типові образи їх сучасників, для цих композиторів не характерний ще бетховенський «герой» або «геній» романтиків. Як стверджує А. Алексєєв у своїй книзі «Історія фортепіанного мистецтва», «герой» Й. Гайдна та В. Моцарта – людина «нового часу», що розірвала зв'язки з середньовічною ідеологією, яка дивиться у майбутнє з оптимізмом, наділена багатством почуттів.

У фактурі фортепіанних сонат віденських класиків панує гомофонно-гармонічний склад – її можна поділити по вертикалі на окремі конструкції, кожна з яких має чітко визначену функцію – мелодія та акомпанемент. Безумовно, поліфонія все ще присутня у фортепіанних творах В. Моцарта та, в більшій мірі, Л. Бетховена, проте вона підпорядковується законам гомофонно-гармонічного складу: чіткій диференціації окремих рук, де мелодійно самостійні контрапункти повністю пристосовані до головної мелодійної лінії розгортання музичної тканини. Як наслідок, виникають різні технічні формули для рук піаніста: права рука відтворює мелодійну партію або фігурацію, а ліва рука відповідно виконує гармонічні фігурації акомпанементу (так звані альбертієві, барабанні, маркізові баси).

На противагу поліфонічним творам, яким притаманна плавна «текучість», фортепіанні твори класичного стилю характеризуються структурною чіткістю фактури, де кожен розділ має нову тему, і як наслідок, нову фортепіанну фактуру.

Сонатне Allegro класичної сонатної форми побудоване на експозиції, розробці та репризі. В експозиції протиставляються головна та побічна партії, які контрастують між собою в тематичному, тональному та фактурному плані, а сполучна та заключна партії виконують допоміжну функцію. В розробці конфлікт між головною та побічною партіями досягає найвищої фази, в репризі цей конфлікт нарешті вирішується, відбувається переосмислення музичної думки, теми, представлені в експозиції повертаються «оновленими», в основній тональності.

Цікаво, що саме у творчості віденських класиків не тільки сформувалась та утвердилась форма класичної фортепіанної сонати, а й виникли різні її види: соната без розробки, соната з дзеркальною репризою, соната з заміною розробки на епізод тощо). Становлення класичної форми фортепіанної сонати зіграло величезну роль у наступному розвитку музичного мистецтва і зберіглась аж до теперішнього часу як одна з основних, адже саме класична сонатна форма здатна більшою мірою відображати діалектику розвитку реального світу.

Зрілі фортепіанні сонати та концерти віденських класиків засновані на зіставленні контрастних тем-образів, ці твори можна уподібнити певною мірою до мініатюрних драматичних п'єс, в яких кожна тема – окрема дійова особа, що змінює одна одну. У зв'язку з характерним колом образів та визначеним типом розвитку у віденських класиків встановлюється нове трактування музичного інструменту, нові види клавірного письма. По суті, навіть ранні сонати Й. Гайдна та В. Моцарта, не говорячи про зрілі, – твори цілком фортепіанні, хоча в деяких з них ми знаходимо позначення «для клавесину чи фортепіано». Таким чином, з творчістю ранніх класиків закінчується доба власне клавірного мистецтва та починається період фортепіанної музики.

Висновки. Таким чином, можемо зробити висновки стосовно того, що жанр фортепіанної сонати відігравав ключову роль у формуванні музичного канону епохи класицизму. Віденські класики своїми творами не лише встановили стандарти та визначили основні характеристики цього жанру, а й внесли неперевершений внесок у музичну скарбницю людства. Їхні фортепіанні сонати стали вічними символами музичного генія і невичерпним джерелом натхнення для наступних поколінь музикантів та слухачів. Отже, вивчення цього жанру сприяє не лише кращому розумінню творчості віденських класиків, а й поглибленню нашого знання про розвиток класичної музики в цілому.

Список використаної літератури

1. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН 2006. 607 с.

2. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ, 1998. С. 87 – 93.
3. Музика епохи класицизму або музика класицизму – академічна музика XVII–XVIII століття. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
4. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України 16 - 17 ст. *Українська музична спадщина*. Вип. 1. Київ, 1989.

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ПРО ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВУ: МОЖЛИВОСТІ, МЕТОДИ, ІДЕЇ

Роман ГУРГУЛА

викладач фортепіано

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Олександр МАРЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки

У статті розглядаються проблеми застосування у сучасній музичній педагогіці комп'ютерних технологій, аспекти дистанційного навчання, його особливості, можливості.

З 2020 року, внаслідок пандемії, у нашій державі почали активно практикувати дистанційне навчання. Варто зазначити, що у сфері музичної освіти застосовувати комп'ютерні технології почали відносно недавно (у порівнянні з іншими сферами науки та освіти). Здавалось, що через специфіку музичного мистецтва, важливості безпосереднього контакту здобувача освіти та його наставника, живого звуку, передачі емоцій під час виконання, не кажучи вже про традиції виконавських шкіл, навчання у виключно заочній формі неможливе. Проте, у ньому можна і треба знаходити позитивні моменти. Розглянемо деякі важливі особливості та методи взаємодії педагога і здобувача освіти, які застосовуються на практиці в процесі дистанційного навчання.

Дистанційне навчання можна охарактеризувати як взаємодію педагога та здобувача освіти між собою на відстані, яка відображає усі властиві навчальному процесу компоненти (цілі, зміст, методи, організаційні форми, засоби навчання) і реалізується через специфічні технологічні засоби, що передбачають

інтерактивність. Якість такої освіти безпосередньо залежить від володіння педагогом комп'ютером та інтернет-ресурсами.

Дистанційне навчання в сфері музичної освіти повинно містити у собі ті ж компоненти, на основі яких здійснюється звичне для нас традиційне навчання. Для кращого засвоєння навчального матеріалу необхідна грамотна структура, вибір і розстановка акцентів, з урахуванням відсутності безпосереднього контакту та найбільш відповідну для дистанційної форми навчання. Класифікація посібників у сфері загальної освіти має наступний вигляд:

- *консультаційні* (електронні книги, довідники, навчальні посібники);
- *діагностуючі* (автоматизовані контрольні роботи, інтерактивні тести);
- *навчальні* (підручники, які здійснюють інтерактивну взаємодію зі здобувачем освіти, генерують навчальний та діагностичний вплив на основі його реакції).

Застосовуючи дану класифікацію до музичної освіти, успішне навчання можна здійснювати за рахунок іншого пріоритету даних посібників і, що особливо важливо, дистанційної діяльності:

Навчальні. Навчальним середовищем, у якому проходить інтерактивна взаємодія, є обмін зі здобувачем освіти відео та аудіо записів його домашніх занять, що дозволяє досягти активного слухового аналізу конкретних моментів. Зі сторони викладача може бути запропоновано декілька інтерпретацій музичного твору в цілому або окремих його фрагментів з подальшим обговоренням у режимі онлайн.

Діагностуючі. Знання термінів, характеристика жанрів, основні моменти біографії композиторів може подаватись у вигляді тестів.

Консультаційні. Тут обсяг довідників та іншої літератури буде варіативним, в залежності від рівня підготовки, музичної розвиненості, можливостей здобувача освіти. До консультаційних матеріалів можна додати прослуховування музики не тільки програмового репертуару. Відповідно, здобувачі освіти з нижчим рівнем підготовки будуть потребувати безпосереднього онлайн навчання, контролю та відео-прикладів педагога. Для здобувачів освіти з вищим рівнем підготовки підбір матеріалу може бути більш вузької направленості (з детальним аналізом виконуваних творів навчальної програми).

За сприйняття людини оточуючого його середовища відповідають органи чуття (зір, слух, нюх, смак, дотик, відчуття рівноваги). Розглядаючи спілкування у віртуальному середовищі з функцією передачі відео в реальному часі (наприклад, спілкування через програми Zoom, Google Meet) ми сприймаємо співрозмовника інакше: обмежений простір екрану фокусує нашу

увагу на більш детальному вивченні того, що ми бачимо або чуємо. Тут хочеться навести порівняння зі сприйняттям живописного полотна (фон, освітлення, деталі, предмети на задньому та передньому планах, настрій композиції).

Дистанційне навчання у контексті викладання гри на музичному інструменті має ті ж завдання, що і традиційне, з безпосереднім контактом. А саме:

- необхідність виховання слухового сприйняття;
- розширення музичного та загального кругозору;
- виховання гармонійної особистості в цілому.

Слухове сприйняття в період дистанційного навчання піддається тренуванню за допомогою аналізу декількох інтерпретацій, шляхом обговорення з педагогом особливостей, драматургії, характеру, образного ряду, спроби виявити використані виконавцем засоби музичної виразності (штрихи, динаміка, агогіка, темпо-ритмічні особливості). Також вагому роль відіграє розуміння жанрової стилістики: як правило, у багатьох здобувачів освіти досить поверхове уявлення про біографію композитора, особливості розвитку науки та мистецтва історичного періоду за його життя. Знання про революційні наукові відкриття, написані шедеври літератури та живопису формують образний ряд, який виникає у виконавця. Розвиток мислення, постійна аналітична робота сприяють розвитку фантазії, а значить, й більш свідомого, наповненого і яскравого виконання музичного твору.

Таким чином, у період дистанційного навчання важливого значення набуває не тільки організація заняття з урахуванням використання різних комп'ютерних програм, але і здатність фокусування уваги здобувача освіти, його гармонійний всебічний розвиток.

Список використаної літератури

1. Методика дистанційного навчання: збірник статей / За редакцією В. А. Ребрини. Хмельницький: ХОІППО. 2020. 81 с.
2. Дистанційне навчання: виклики, результати та перспективи. Порадник. З досвіду роботи освітян міста Києва: навч.-метод. посіб. / Упоряд.: Воротникова І. П., Чайковська Н. В. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 456 с.
3. Цифрова компетентність сучасного вчителя нової української школи: 2021 (Подолання викликів у період карантину, спричиненого COVID-19) : зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. семінару (Київ, 2 березня 2021 р.) / за заг. ред. О.В. Овчарук. Київ: Інститут інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України: 2021. 116 с.

ГУМАННО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД – ГОЛОВНИЙ НАПРЯМ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОГРЕСИВНОГО РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Наталія ДУБ'ЮК

кандидат педагогічних наук, учитель музичного мистецтва,
Комунальний заклад загальної середньої освіти «Луцький ліцей № 4
імені Модеста Левицького Луцької міської ради»

У статті розкриті проблеми і завдання відображення в освітньому процесі гуманістичних тенденцій у розвитку сучасного суспільства. Однією з основних цілей гуманізації освіти на уроках мистецтва в школі є перетворення дитини з об'єкта на суб'єкт пізнання. Розглядається провідний підхід до модернізації мистецької освіти в Україні, в основу якого покладено ідею гуманно-естетичного розвитку особистості, що передбачає орієнтацію мистецької освіти у школі на спонування учнів до естетичного переживання гуманістичних цінностей мистецтва як засобу їх особистісного розвитку.

Актуальною проблемою сьогодення є модернізації мистецької освіти в Україні, а також наукове обґрунтування провідного педагогічного підходу щодо її оновлення та прогресивного розвитку. В якості такого визначено гуманно-естетичний підхід, який зумовлено зростанням людського фактору у цивілізаційних процесах та визнанням ролі естетичного начала у формуванні школярів.

Гуманізм (від лат. *humanus*, людський) – це є визнання цінності людини як особи, її прав на вільний розвиток у виявленні своїх задатків розвитку мистецької освіти.

Гуманізація освіти передбачає відображення в освітньому процесі гуманістичних тенденцій у розвитку сучасного суспільства, коли людська особистість визначається найвищою цінністю. У свідомості широкої педагогічної громадськості має укорінитися думка про те, що головним завданням школи повинно стати виховання дитини, і саме в цьому полягає головна сутність гуманізації, тобто олюднення самої школи. Освітній заклад, де навчається дитина, має спрямувати увагу до особистості та забезпечити максимально сприятливі умови для виявлення і розвитку її задатків і здібностей на основі поваги і довіри до неї, допомогти реалізувати себе в житті, увійти в нього якомога чеснішими, добрішими, впевненішими. Від конкретики мети залежить, буде це виховання – розвиток чи виховання – насильство; виховання творчості чи виконавства. Гуманістичний підхід маємо розуміти як процес і результат переходу від усвідомлення першочерговості матеріальних цінностей до духовних, від суб'єкт-об'єктних відносин до педагогіки співробітництва, стимулювання індивідуально-розвивальної творчості кожної особистості.

Гуманістично орієнтована мистецька освіта має виховати одухотворену, впевнену людину, з особистісним ставленням до мистецтва і життя. Звертаючись до своїх національних витоків, ми повинні враховувати наше сьогоденне буття, його особливості, спираючись на світовий досвід. Зазначимо, що сучасна світова гуманістична думка виходить з того, що сама людина, її права і обов'язки мають перебувати в центрі уваги держави і суспільства. Саме з цих позицій сформульовані завдання в Державній національній програмі «Освіта. Україна XXI століття», в якій, зокрема, зазначено: «Гуманізація освіти полягає в утвердженні людини як найвищої соціальної цінності, розкритті її здібностей та задоволенні різноманітних освітніх потреб, забезпеченні пріоритетності загальнолюдських цінностей, гармонії стосунків людини і навколишнього середовища, суспільства і природи». Стосунки повинні бути такими, щоб кожен учень незалежно від рівня його знань почувався не учнем, а особистістю, надзвичайно цікавою і потрібною. Завдяки діалоговій взаємодії можна формувати гуманну світоглядну позицію через ознайомлення учнів з такими новими суспільними процесами, які зворушують світ, ускладнюють людські долі і стосунки. Тому діалог є дійовим виражальним засобом впливу на емоційну сферу. Його виразність пов'язана з яскравістю подачі матеріалу, сильним емоційним переживанням гуманних і антигуманних явищ, подій, ситуацій, що сприяло виникненню враження, емоційно насиченого образу, який зберігається у свідомості. Сутність педагогічного бачення полягає не в тому, щоб наголосити на неправильній відповіді учня або виявити порушення дисципліни, а зрозуміти і сприйняти його захоплення [2].

Педагогіка співробітництва, що є одним із найважливіших чинників гуманізації школи, на уроках мистецтва здійснюється в гуманному ставленні до дітей – співробітництві учителя з учнями. Повага до дітей виявляється в умінні володіти як фронтальним, так і діадичним спілкуванням, тобто спілкуванням з конкретним учнем. Дитина, яка відчула підтримку і допомогу, стає більш цільною, упевненою, відкритою для спілкування, краще володіє собою, проявляє свої можливості в усіх видах мистецької діяльності. Будь-які цілі педагогічного процесу можуть бути справді гуманними, тобто такими, що слугують інтересам дитини, її зростанню як індивідуальності лише за умови, якщо вони допомагають дитині значною мірою самостійно; завдяки власним зусиллям стати особистістю, самореалізуватися. Втілення цієї гуманної мети у педагогічному процесі несумісне з авторитарністю. На думку К. Роджерса, основна відмінність між авторитарним і особистісно орієнтованим (гуманним) навчанням полягає у зміні ставлення учителя до учня, сутність якої

полягає в індивідуальному підході до дитини і врахуванні її інтересів як особистості [1, с. 200 – 231].

Однією з основних цілей гуманізації освіти на уроках мистецтва в школі є перетворення дитини з об'єкта на суб'єкт пізнання. Цьому найкраще сприяє творча діяльність учнів. Вона формує активне і гнучке ставлення до навколишнього світу і творів мистецтва, визначає її світоглядну і моральну позицію, розвиває схильність не до пасивного засвоєння правил поведінки і форм спілкування, а до особистої пошукової активності дітей щодо національних традицій, їх збереження і примноження на основі всебічного використання творчого потенціалу особистості. Творчий розвиток школярів в контексті гуманізації передбачає високий рівень самореалізації учнів, реалізацію їх музичних інтересів і потреб, особливостей розвитку мотиваційної сфери. Діти мають розвиватися, а не набувати навичок. Сучасна мистецька освіта має спрямовуватись на формування мистецької культури учнів на засадах позитивного художнього досвіду; вдосконалення емоційної сфери учнів, виховання у них інтересу та любові до мистецтва, різного за жанром, стилем та характером; уміння визначити найкращі зразки мистецтва через використання засобів масової інформації; через виховання високого рівня активності та самоактивності учнів сприяти розвитку їх потенційних можливостей, здібностей.

Сучасна професійна модель педагога вимагає зміни педагогічної парадигми: від навчання як нормативно побудованого процесу, до вчення як індивідуальної діяльності учня, його корекції і педагогічної підтримки. В умовах модернізації мистецької освіти учитель повинен мати високий рівень емпатії, орієнтуватися на співпрацю, досягти достатнього рівня педагогічної культури, щоб бути здатним на гуманних засадах формувати культуру школярів. Фахова обізнаність учителя повинна базуватися на формуванні інтерсуб'єктної спрямованості педагогічної діяльності та потребі у ній. До факторів, які гальмують реалізацію гуманізації мистецької освіти дітей, належать: відсутність знань про гуманізацію сучасного навчального процесу, недооцінювання учителями сучасних досягнень мистецько-педагогічної освіти, орієнтованих на гуманістичні технології; недостатнє осмислення змісту, принципів, методів та прийомів гуманістичної педагогіки.

Процес гуманізації сучасної мистецької освіти вимагає всебічного розвитку потенційних можливостей кожної дитини, ставленням до неї як до найвищої цінності, визнанням права на особисту думку, позицію, мислення, виявлення своїх мистецьких здібностей. Учень не повинен залишатися провідником ідей учителя, він має бути «... творцем власної діяльності, що передбачає не тільки «врахування», але й «включення» його особистісних

функцій у мистецько-освітній процес, розвиток неповторного суб'єктивного, емоційно-особистісного ставлення до мистецтва, самого себе і своєї діяльності» [4, с. 24].

Витоки слов'янського художньо-естетичного виховання мають глибоке коріння, яке сягає початку нашої ери. У спадщині Г. Сковороди проблема прекрасного підпорядковується меті виховання справжньої людини, яка знаходить своє щастя і покликання у творчій праці. Великого значення Г. Сковорода надавав саме музичному мистецтву, як особливому засобу розвитку людської особистості [7].

Аналізуючи теорію і практику естетичного виховання, К. Ушинський підкреслював, що розвитку особистості має сприяти музика, образотворче мистецтво, а також природа. Виняткову увагу педагог приділяв вивченню історії народу, рідної мови, літератури, фольклору. Прагнення сформувати у дітей поряд з інтелектуальною почуттєво-емоційну сферу привело вченого до думки: «У всякій науці більш або менш є естетичний елемент, передавання якого учням повинен мати наставник» [3, с. 336].

Г. Ващенко при визначенні завдання гармонійного виховання українських дітей вказував, що школа має виробити у дітей здоровий смак щодо творів мистецтва. Для цього, на думку педагога, необхідними є знання з історії письменства, малярства, скульптури, музики, архітектури. В. Сухомлинський вважав, що від того, як і які цінності увійдуть у свідомість кожної дитини, залежать духовна наповненість, зміст її життя. На думку В. Сухомлинського, дуже важливо, щоб дитина мала духовне життя, моральні цінності: «Дитину треба вчити і вчити, адже вона живе не в пустелі, а серед людей, кожний її крок врешті-решт відбивається на ближньому, кожне її слово відгукується в душі іншої людини, але як відгукнеться залежить від неї» [6].

Ключ до розуміння і вирішення проблеми саморозвитку сучасної особистості з високим рівнем культури і освіченості, здатної сприймати національні і загальнолюдські цінності, творчо діяти в будь-якій сфері соціальної практики, полягає у естетичному вихованні школярів, спрямованому на формування естетичних почуттів, потреби особистості за умов її активної діяльності у всіх сферах життя. Місце, роль, мета і завдання естетичного виховання мають бути зумовлені епохою і конкретним соціально-економічним рівнем розвитку естетично-педагогічної думки. Кінцева мета естетичного виховання – гармонійна, цілісна особистість з бажанням творити, розуміти красу життя та красу мистецтва з вмінням відмежовувати значуще від незначущого, визначенням структури свідомості, програми та стратегії діяльності (як у мистецтві так і в житті), створенням мотиваційної сфери учнів. Естетичне виховання покликано виховувати специфічні якості неповторної

унікальної індивідуальності з умінням досягнути особливості високого, що міститься у творах мистецтва, як пошук учнями своєї власної думки спочатку у мистецтві, а потім і в навколишньому житті, що в контексті гуманістичної педагогіки приводить до підтримки учнів, їх мислення, інтересів, намагань пізнати нове та спонукає до самоактуалізації. Дитина, яка відчула підтримку і допомогу, стане більш цільною, упевненою, краще зможе володіти собою як на уроці, так і в позакласній роботі, проявляти свої можливості в усіх видах мистецької діяльності [5].

Отже, в статті визначено провідний підхід до модернізації мистецької освіти в Україні. В основу означеного підходу покладено ідею гуманно-естетичного розвитку особистості, що передбачає орієнтацію мистецької освіти у школі на спонукання учнів до естетичного переживання гуманістичних цінностей мистецтва як засобу їх особистісного розвитку.

Список використаної літератури

1. Болгарський А. Г. Деякі аспекти формування художньо-творчих вмінь у майбутнього вчителя музики. Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики / за ред. Н. В. Гузій. Київ, 1997. С. 290-293.
2. Жорнова О. І. Теорія і методика формування культуротворчості. Запоріжжя, 2006. 416 с.
3. Етнонаціональний розвиток України. Терміни, визначення, персоналії / Римаренко Ю. І.; за ред. І. Ф. Курас. Київ, 1993. 800 с.
4. Історія гуманізації музичної системи. Навч. посіб. / С. С. Горбенко. Кам'янець-Подільський, 2007. 38 с.
5. Лобач О., Кошман І. Інтерактивні технології загальної мистецької освіти в основній школі. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С.300-306.
6. Ничкало Н. Г. Мистецтво у розвитку особистості: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
7. Шкільний театр: навч. посіб. / В. І. Будянський, Д. В. Будянський. Суми, 2002. 184 с.

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Богдана ЖОРНЯК

завідувачка кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Світлана ТКАЧУК

викладачка кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Оксана ЮРЧУК

викладачка кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

У статті доведено, що музикотерапія є важливою галуззю в сучасному світі, вона вже широко застосовується у багатьох країнах як доповнюючий метод лікування та підтримки здоров'я. Її ефективність досліджується і підтверджується в багатьох наукових дослідженнях. Автори зазначають, що музикотерапія застосовується в різних галузях, таких як медицина, психіатрія, психологія, реабілітація, освіта та інші.

Термін «музикотерапія» у перекладі означає «зцілення музикою» і має греко-латинське походження. Родоначальником музикотерапії вважається Ескіроль, французький психіатр, який займався лікуванням пацієнтів у психіатричних лікарнях у XIX столітті.

Наукові праці сучасних дослідників І. Левченко, С. Наumenко, Г. Грищенко, В. Гаврилюка та багатьох інших розкривають і обґрунтовують поліфункціональність та всебічність впливу на людину мистецтва, і особливо музики.

Доволі поширеною є точка зору музикознавців на послідовність зміни «музичних формацій». На їхню думку, музика є відбиттям змін, що здійснюються в суспільстві, вона ніби крокує за ними, копіюючи те, що вже відбулося в економіці й політиці [1, с. 6].

Мета музикотерапії, визначена Г. Побережною, включає три ключові аспекти, спрямовані на подолання неврозу та покращення психічного стану людини, як от:

1. Утворення міжособистісних взаємин: музикотерапія може стимулювати спільні дії та взаємодію між учасниками групи або між терапевтом та пацієнтом. Це сприяє встановленню позитивних

міжособистісних зв'язків, підтримці соціальної підтримки та покращенню загального самопочуття.

2. Досягнення самосвідомості за допомогою самовираження: музика дозволяє людині виразити свої емоції, думки та почуття через музичну творчість. Цей процес сприяє самопізнанню, розвитку самосвідомості та розумінню власної внутрішньої сутності.

3. Унікальну можливість у лікуванні має ритмічний супровід, який може бути використаний для організації дій, збільшення концентрації, підвищення уваги та координації рухів. Цей аспект музикотерапії дозволяє створити стабільність та прогнозованість в груповій діяльності, що сприяє взаємодії всіх пацієнтів [4, с. 9].

Згідно з думкою В. Кірсанова [2, с. 45], музикотерапія має однакове значення з іншими психотерапевтичними методами у межах загального комплексу методів комунікативної психотерапії. Музика розглядається як комунікативна система, в якій важливу роль відіграє комунікативне напруження і розслаблення.

Для вивчення емоційного відгуку на музику у школярів можна використати методики, які з'ясовують психічний феномен – емпатію, пов'язану безпосередньо з емоційним відгуком. Під емпатією в психології мається на увазі здатність індивіда емоційно відгукуватись на переживання іншого.

Пропонуємо деякі прийоми роботи.

Школярам можна роздати картки двох кольорів – червоного та зеленого. Пояснити учням, що червона картка свідчить про тривогу, неспокій; зелена – хороший настрій, спокій.

Учні повинні засвоїти, що цими картками вони можуть продемонструвати вчителю зміну свого емоційного стану у процесі проведення занять. Для вчителя це має бути сигналом або для продовження уроку у цьому ж руслі, або для зміни діяльності чи музичного матеріалу.

Для проведення уроків музичного мистецтва у кабінеті необхідно створити такі умови, щоб учні могли мати вільний простір для руху – звільнити центр кімнати, підібрати для прослуховування твори, які сприятимуть корекції та гармонізації емоційного стану школярів.

Необхідно враховувати, що учні середніх та старших класів в силу своїх вікових та психологічних даних вже перестають сприймати авторитарний стиль спілкування, необхідно залучати їх до підбору творів для слухання, таким чином формуючи «скарбничку улюбленої музики», куди будуть входити як класичні, так і сучасні твори.

На уроці може звучати музика 3-4 творів. У процесі роботи бажано об'єднати учнів у невеликі групи, і щоб кожна група отримала завдання

підібрати на слухання музики твори з терапевтичним ефектом. У процесі підбору музики вчитель чи фасилітатор має виступати лише «консультантом», а школярі повинні виконувати цю роботу самостійно.

Учні мають засвоїти правило: кожна зустріч із музикою має бути підготовленою – для цього потрібно зручно сісти, розслаблюючи все тіло, зосередитися на сприйманні музики. При цьому заборонено відволікатись на будь-які другорядні справи.

Як приклад творчого завдання, можна запропонувати учням створити історії, які можуть поєднати декілька творів (наприклад, здійснити уявну подорож до Софіївського парку). Звичайно, такий вид роботи має бути підготовленим, тому напередодні рекомендовано переглянути фільм про красу Софіївського парку в Умані, дізнатися про історію кохання графа Станіслава Потоцького до прекрасної гречанки Софії Глявоне.

Після такого виду роботи слід запропонувати школярам послухати «Аве Марія» Ф. Шуберта, Ноктюрн № 3 «Мрії кохання» Ф. Ліста, «Лебідь» К. Сен-Санса, уявляючи себе на прогулянці стежками уманського парку.

Музикотерапія не повинна обмежуватися лише слуханням музики на уроці, бажано використовувати також інші види діяльності: колективну гру на музичних інструментах, хоровий спів, інструментальну, вокальну, рухову імпровізацію, які дадуть змогу виразити спонтанні почуття.

Так, вибір музики для вправ з музичної терапії дуже важливий, оскільки різні музичні елементи можуть мати різний вплив на емоційний стан людини. Для досягнення спокійного та розслабленого стану під час музичної терапії дійсно корисними можуть бути звуки флейти, скрипки або фортепіано.

Проте, важливо враховувати не лише інструментальні звуки, але й динаміку та темп музики. Так, м'яка, помірна динаміка та повільний темп сприяють заспокоєнню та розслабленню. Такі характеристики музики можуть допомогти знизити рівень стресу та тривоги, покращити настрій та сприяти загальному почуттю благополуччя.

Отже, при виборі музики для музичної терапії важливо обирати твори з відповідними музичними характеристиками, які сприятимуть досягненню конкретних цілей терапії.

Школярам зазвичай подобаються різноманітні вправи під музику, які можна використати у вільному просторі класу, де учні мають змогу вільно рухатися під музику, відтворюючи її характер. Наприклад, у процесі слухання п'єси Клода Дебюссі «Місячне сяйво», дати учням завдання уявляти себе на морському дні і рухатися так, як рухаються морські хвилі. Рухи змінювати відповідно зміні музики. Після виконання цієї вправи запропонувати школярам виконати завдання відобразити кольорами свої відчуття.

Для перевірки здатності адекватно відгукуватись на музику, відчувати зміст та форму твору, передавати його настрій, уміння активно брати участь в обговоренні, варто запропонувати виконати такі завдання:

Завдання 1. Для дослідження емпатії використати методику проєктивного типу, змінивши літературний зміст на музичний, використати метод незакінчених розповідей в інтерпретації прослуханих музичних творів.

Завдання 2. Із деяких запропонованих для прослуховування музичних фрагментів вибрати ті, які найбільше підходять для музичної характеристики образів, порівняти їх з ілюстрацією.

Завдання 3. Серед запропонованих музичних творів вибрати ті, які найбільше підходять для характеристики явищ природи. Завдання ускладнити тим, що не ілюструвати картини природи, а передати словами: море, ліс, осінь, жайворонок, дощ, сніг.

Завдання 4. Марширування під музику різного характеру.

Завдання 5. Визначити здатність школярів характеризувати музичні твори.

На нашу думку, подібні комплексні форми творчості залучають до творчого процесу всі органи та системи сприймання школярів. Це підвищить ефективність музикотерапевтичних вправ, сприятиме формуванню музичних смаків учнів і дасть змогу педагогу різними шляхами позбавляти своїх вихованців емоційного та фізичного напруження.

Формування навичок сприйняття музики допомагає учням краще розуміти і оцінювати музичні твори, розвивати їхній музичний смак та критичне мислення. Це також сприяє розширенню їхнього музичного світогляду та поглибленню емоційного відчуття музики.

Після проведеної низки уроків із застосуванням музикотерапевтичних методів та прийомів потрібно визначити зміни у проявах музичних смаків учнів, зафіксувати, які нові улюблені класичні твори та улюблені композитори з'явилися у їх скарбничках музичних смаків.

Спеціальним чином організовані заняття з музичного мистецтва можуть не тільки розвивати емоційну сферу дитини чи підлітка, а й формувати їх музичні здібності та смаки, а емоційний відгук на музику сприяє підвищенню емоційної чутливості та розвитку творчих здібностей у музичній діяльності.

Проводячи психокорекційні заняття з використанням музичного супроводу, ми формуємо у дітей та підлітків емоційну сферу, що сприятиме підвищенню їх психологічної культури.

Активне сприймання та відтворення музики дітьми може відбуватися як індивідуально (вокалотерапія), так і у групі (вокальний ансамбль, хор тощо), або ж через гру на музичних інструментах, різноманітні музичні ігри та

експерименти. Школярі вчаться слухати, брати участь у дискусіях, відволікатися від власних переживань, отримуючи естетичне задоволення від прослуховуваної музики.

Під час пасивного (рецептивного) сприйняття музики з корекційною метою відбуваються зміни у психологічному стані дитини, а саме:

1. Комунікативні зміни: діти вчаться разом прослуховувати позитивні музичні твори, знаходити спільне розуміння їх, що впливає на зміну міжособистісних стосунків, на підтримання партнерських взаємин.

2. Реактивні зміни: спрямовані на отримання катарсису.

3. Регулятивні зміни: знижують нервово-психологічне перевантаження.

Ці процеси допомагають дітям краще розуміти себе та свої емоції, вирішувати проблеми та покращувати спілкування з оточуючими. Такий підхід до музичної терапії може мати позитивний вплив на психічний стан дітей та підвищити їхню емоційну стабільність.

Перераховані прийоми та методи художньо-творчої діяльності учнів під час сприймання музичних творів є не лише ефективним засобом у формуванні художнього смаку школярів, а й оздоровчого впливу музики на їх організм.

Список використаної літератури

1. Калошин В. Ф. Музика і наше здоров'я. Мистецтво в школі. 2010. № 4 (16). С. 6–11.
2. Кірсанов В. В. Танець як засіб рекреації. Вісник КНУКіМ: Мистецтвознавство. Київ, 2002. № 5. С. 45–56.
3. Музикотерапія в Україні. Випуск 1: зб. статей / [пер. з нім. Галина Котовські, Костянтин Поліщук]; [заг. ред. Львова Олександра, Вознесенської Олени]; [вступне слово Андреас Веннінгер; Олександр Львов, Олена Вознесенська]. Львів : ПП «Видавництво «БОНА», 2018. 76 с.
4. Побережна Г. Педагогічний потенціал музикотерапії. Мистецтво та освіта. Київ, 2008. № 2. С. 9–12.

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Наталія ОВСЮК

старший викладач кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

В даних тезах розкрито основні принципи вокального виховання студента в процесі навчально-методичної роботи. Результат роботи залежить від кваліфікації, компетентності викладача і вокальних даних, рівня підготовки, рівня сприйняття студента.

Доведено, що професійне звучання голосу є результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарата, тобто постановка певних співочих рухових динамічних стереотипів. Визначені основні етапи утворення та формування вокальних навичок в процесі фахової підготовки

За своїми справді невичерпними можливостями співацький голос перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути як найстаранніше опрацьованим і сформованим.

З давніх-давен навчання співу ведеться індивідуально. Тут задіяні дві особи – викладач і студент (учень). Результат роботи залежить від кваліфікації, компетентності викладача і вокальних даних, рівня підготовки, рівня сприйняття студента. Найбільший вплив у вихованні студента як співака, має, звичайно, педагог-вокаліст, який повинен:

- вміти визначити тип голосу, тобто зробити правильно діагностику, від чого залежить вся подальша робота над голосом;
- мати уявний ідеал звучання голосу, до якого слід прагнути і наближатися у своїй роботі;
- знати досконало будову голосового апарата як комплексного органу, а також функції всіх органів, які до нього входять;
- володіти арсеналом вправ, вміло використовуючи їх у практичній роботі;
- користуватися зрозумілою, доступною вокальною термінологією і образним поясненням окремих проблем [2].

Під співом у широкому розумінні цього слова слід розуміти здатність голосу виражати музичні думки. З цієї точки зору кожна людина з достатньо розвинутим музичним слухом може співати. Проте спів може бути різним, як за красою й силою звуку, так і за силою впливу. Як і всі функції, спів людини, яка не має природних вокальних даних, може бути вдосконалений, розвинутий у деяких випадках до рівня професійної діяльності. Та це буває дуже рідко. Звичайно, розвитком професійних співочих навичок займаються люди, які від природи мають достатньо виявлений співочий голос. Бувають і від природи

«поставлені» голоси. Відомі «голосисті» сім'ї, де є декілька поколінь співаків: Мануель Гарсія (батько – тенор), Поліна Віардо і Марія Малібран – дочки, співачки світового класу; Пірогови – видатні артисти Великого театру. Безперечно, що тут діють з одного боку сприятливі природні конституційні фактори, з іншого – на них з дитинства впливає сприятливе музичне середовище, яке допомагає розвинути цій природі. М.Глінка справедливо писав, що всі голоси від природи недосконалі й вимагають обробки [5]. В одних випадках – це шліфування блискучих природних даних, коли основні співацькі функції голосового апарата здійснюються самі собою достатньо правильно; в інших випадках – це знаходження формування потрібних пристосувань, координація, виявлення прихованих можливостей голосу. Перед педагогом стоїть завдання створити повноцінний «інструмент», тобто розвинути його до професійного рівня. Наскільки можливо це зробити в кожному окремому випадку, вирішує талант педагога і здібності студента.

Виявлення і розвиток голосу у співака з незначними ресурсами, тобто «виявлення» голосу – це перш за все знаходження вірної злагодженої роботи всіх частин голосового апарата, розвиток сили і рухливості м'язів, які беруть участь у співацьких функціях. Голос повинен бути, з одного боку, професійно оформленим відповідно до сучасних уявлень про повноцінне звучання, а з іншого боку – ця «формальна правильність» не повинна бути стандартною, а, навпаки, включати в себе безкінечну різноманітність фарб, відтінків, нюансів, які диктуються виконавським завданням [1, с.14].

З точки зору фізіології професійне звучання голосу є результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарата, тобто постановка певних співочих рухових динамічних стереотипів. Постійне і стійке зберігання цієї роботи дає стабільність перелічених якостей звучання. Мовні рухальні стереотипи утворюються в кожній людини з дитинства. Звуки мови ми промовляємо автоматично. Вироблення співочих стереотипів, при яких у голосі утворюється якість добре поставленого голосу, проходить у процесі спеціального систематичного навчання протягом багатьох років. Більшість студентів приходять до класу навчання співу з певними співочими навичками, відповідними руховими стереотипами. Тому перед педагогом стоїть завдання не стільки організувати потрібну систему рефлексів, скільки змінити стару, внести в неї численні зміни. Це завдання дуже складне як для педагога, так і для студента. Руйнування старих стереотипів і заміну їх новими потрібно проводити поступово, спокійно, з перервами для відпочинку. Основним моментом в утворенні співочих навичок є виховання ідеалу правильного звучання голосу – перше і основне завдання педагога.

Процес утворення вокальних навичок ділять на такі етапи:

- перший етап – знаходження правильної співочої роботи голосового апарата, вірного звукоутворення на деяких голосних («а», «і») і на середній частині діапазону голосу;
- другий етап – збереження і уточнення цих навичок правильної роботи голосового апарата при вимові різних голосних на всьому діапазоні. Цей етап охоплює засвоєння різних типів звуковедення, перенесення правильних принципів голосового апарата на весь діапазон і збереження їх у роботі з текстом;
- третій етап – автоматизація, шліфування і знаходження різних варіантів в удосконаленні цієї роботи. Це етап доведення правильного звукоутворення і звуковедення до автоматизму, повного «розкріпачення» голосового апарата [6, с.48].

Перший етап формування співочих навичок найважливіший, тому що неправильності формування при його подальшому повторенні зміцнюються, закріплюються, входять у стереотип. Вибираючи вправи, оцінюючи ступінь їх складності, потрібно добре знати, чи достатньо підготовлений студент для їх виконання. Рівень вимог до студента завжди повинен відповідати ступеневі його розвитку в музично-слуховому відношенні. Також необхідно враховувати, наскільки він підготовлений у вокально-технічному відношенні. Оцінка можливостей використовувати ту чи іншу вправу, вокальний твір повинна виходити з чіткого уявлення про попередній вокально-технічний досвід – що вміє і що може зробити студент]. При правильній послідовності вибору вправ підхід до складного завдання іде через низку підготовчих рухів. При засвоєнні правильного звукоутворення важливе місце займає робота над окремими ланками співочого акту. У вигляді окремих м'язових прийомів засвоюється, наприклад, як потрібно брати дихання, як відкривати рот і т.д. Усі ці допоміжні, часткові рухи спочатку відпрацьовуються окремо, а потім з'єднуються в єдину координацію. Тому що намагання знаходження відразу правильної роботи голосового апарата, правильного звучання – завдання не з легких і воно мало кому вдається. Отже, доцільно ділити виконання роботи щодо засвоєння звукоутворення на частини, але дуже вміло і обережно [3,с.78].

Наступний етап формування навичок – це фаза уточнення. Основні координації знайдено, але протікають вони ще не досить злагоджено, на обмеженій ділянці діапазону, не на всіх голосних, не вдаються при вимові тексту. На цій стадії, коли основні координації знайдені, особливу увагу потрібно звертати на другорядні тонкі рухи і на збереження віднайденого в різних музично текстових ситуаціях. У співочій практиці, помітивши неправильне звучання, яке порушує правильне виконання, потрібно відкласти цей твір, або вправу, перейти на інші, де якість співочої функції не

порушується. На початку засвоєння нового навичку кількість занять має велике значення для успішного його формування: чим більше відпрацьовані навички, тим міцніші зв'язки, тим менше впливають великі перерви між заняттями. На цьому етапі навички ще недостатньо стійкі до різних стресових моментів: спів на публіці, або перед екзаменаційною комісією. Етап закріплення навичок і їх автоматизації відповідає закріпленню динамічних стереотипів у корі головного мозку. У цій фазі навички виконуються легко, вільно, не потребуючи особливої уваги. З точки зору поняття постановки голосу цей етап характеризується стадією стійкого володіння вокалом. Голос має всі необхідні вокальні якості, звучить рівно і вільно на всьому діапазоні, дозволяючи співакові переносити всю увагу на виконання [4, с.23].

Етап автоматизації дозволяє проявитися різним варіантам цих навичок, що складає основу майстерності співу. Знаходження і накопичення цих варіантів роботи голосового апарата можливе тільки тоді, коли знайдені й закріплені основні правильні навички. Оскільки у фазі автоматизації вся увага може бути перенесена на виконавчі завдання, педагог може використовувати більш складний характер музичного матеріалу, а це, у свою чергу, сприяє розвитку динамічних і тембрових можливостей голосу.

Отже, голос співака не тільки його особисте багатство: це передусім величезна суспільна, культурна цінність, яка вимагає розумного використання і особливого догляду. Формування вокальних навичок студента залежить від професійної компетентності викладача, рівня підготовки студента та його вокальних даних.

Список використаної літератури

1. Василенко Л. М. Концептуальні основи гедоністичного спрямування вокальної підготовки студентів-музикантів. *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 14-20.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Підручник. К.: НМАУ, 1997.
3. Маслій К.С. Виховання голосу співака. Навчальний посібник. Рівне.: «ЛІСТА», 1996. 120 с.
4. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: Навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету. Кіровоград: КДПУ, 2005. 80с.
5. Хом'як І. Самостійна робота в системі навчальної діяльності студентів. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету*. Розділ 2. Теорія навчання. 1 (303). Луцьк: вид.-во НВСНУ, 2016. С. 90-95.
6. Шидловська Т.А., Косаковський А.Л. Актуальні питання фоніатрії: Навчальний посібник. К.: НМАПО імені П.Л. Шупика, 2007. 232с.

ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ НАУКОВИХ ПІДХОДІВ ДО ВИВЧЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА ГРИ НА БАНДУРІ

Марія КОВЛЕВА

старший викладач кафедри естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

В тезах здійснений ґрунтовний аналіз наукових і навчально-методичних праць, що свідчить про зростання інтересу авторів до професійного бандурного мистецтва. Увага дослідників фокусується на різних аспектах цього виду народно-інструментального мистецтва, а саме на: вивченні кобзарсько-лірницької традиції та академічного бандурного виконавства; характеристиці регіональної специфіки кобзарського та бандурного мистецтва, становлення та розвитку професійних кобзарських шкіл, ансамблеве бандурне виконавство України.

Бандурне мистецтво як об'єкт наукового дослідження привертало увагу багатьох теоретиків, музикознавців, культурологів і практиків бандурного виконавства. Поміж них: Н. Брояка, О. Ваврик, В. Дутчак, І.Зінків, Л. Мандзюк, В. Мішалов, Н. Морозевич, А. Омельченко, І. Панасюк, Т. Слюсаренко, Н. Супрун, Г. Хоткевич та ін.

У їхньому доробку висвітлюється життєвий і творчий шлях кобзарів-бандуристів дореволюційного і післяреволюційного періодів, аналізуються тенденції розвитку мистецтва бандуристів на сучасному етапі, специфіка ансамблево-виконавської творчості бандуристів у мистецтвознавчому і психолого-педагогічному контексті, проблематика формування виконавської майстерності бандуриста тощо.

Більшість дослідників вивчали бандурництво в різні історичні періоди розвитку народно-інструментального мистецтва України. Так, друга половина ХХ ст. представлена в наукових студіях ґрунтовним вивченням життя і творчості кобзарів-бандуристів до революції та після неї.

У дослідженні А. Омельченко «Розвиток кобзарського мистецтва в Україні» окреслено історичну еволюцію бандури як інструмента, акцентовано на значенні кобзи-бандури в музичному побуті українського народу, приділено увагу розвитку мистецтва бандуристів у радянську добу. Обґрунтовується необхідність удосконалення бандури.

Відзначимо, що в цей період бандурне мистецтво вперше розглядається науковцями як «специфічне художнє явище», «породжене своєрідністю історичних умов»(Давидов, 2010, с. 66-70).

Свідченням зростаючого наукового інтересу теоретиків і практиків бандурного мистецтва до усвідомлення в широкому спектрі функціонування бандурного мистецтва стає низка дисертаційних досліджень, які з'явилися в науковому обігу з кінця 90-х років ХХ ст. Насамперед це роботи: Н. Брояки,

О. Ваврика, В. Дутчак, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, В. Мішалова, І. Панасюка, Н. Супрун, К. Черемського та ін.

Так, у дисертаційному дослідженні В. Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство» з'ясовано особливості стилів гри та репертуару бандуристів народно-автентичного і академічного виконавства сучасності (Дутчак, 1996).

Еволюції становлення та розвитку київської школи академічного бандурного виконавства, аналізу творчого доробку її фундатора С.Баштана присвячено дослідження І. Панасюка «Творча діяльність С. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства» (Панасюк, 2008).

Історичною розвідкою і водночас практичним матеріалом для бандуристів і кобзарів сучасності є ґрунтовна праця відомого громадського діяча української культури початку ХХ ст. Г. Хоткевича «Бандура та її можливості» (2007 р.). Вона розкриває специфіку українського інструменту, традиції виконавства на бандурі та перспективи його розвитку. Можна простежити: особливості та традиції виконавства на бандурі (виконавські засоби: тремоло, глушіння струн, арпеджіо та арпеджіато, мелізми та ін.), опис типів гри або вибір школи гри на бандурі, проблематику стабілізації інструмента тощо.

У монографії Н. Супрун «Гнат Хоткевич – музикант» (1997 р.) на архівних і документальних матеріалах розглянуто музичну діяльність і творчість талановитого українського музиканта Г. Хоткевича (1877-1938 рр.) (Давидов, 2010).

Натомість цінним внеском в українське мистецтвознавство та історію культури є науковий доробок В. Мішалова. Його дисертація «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі» (2009 р.) присвячена вивченню розвитку бандури харківського типу (в Україні та діаспорі). Відмічено аплікатурні переваги харківського способу гри над київським. Подано етапи розвитку харківської школи гри на бандурі – від феномена етнічної музичної традиції до професійної виконавської школи.

Монографія В. Мішалова «Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті» є своєрідним науковим гімном бандури харківського типу. В ній викладено науковий огляд процесів формування та еволюції українського бандурного мистецтва. Охарактеризовано унікальний феномен української культури – харківську бандуру. Особливу увагу приділено колу її музичних утілень, репертуару, його функцій та художньої специфіки, виконавській та

композиторській практиці, а також історії формування харківської школи бандурного мистецтва (Мішалов, 2008, с.156-162).

У монографії Т. Слюсаренко «Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.)» обґрунтовано значущість бандурного виконавства для сучасних виконавців. Вперше застосовано комплексний аналіз мистецтва бандуристів, що вміщує теоретичне узагальнення бандурної творчості, виділення основних етапів її розвитку, опис напрямів функціонування (виконавський) та форм популяризації (конкурсний рух). Вивчено особливості виконавства бандуристів Слобожанщини, визначено його роль у галузі вітчизняного бандурного мистецтва (Слісаренко, 2016, с.140).

Висновки. Проведений аналіз наукових досліджень і публікацій, присвячених багатогранному вивченню історичних віх бандурного мистецтва, свідчить про активний інтерес науковців, етнографів, фольклористів, культурологів, музикознавців до окресленої проблематики в національній культурі. Загалом період кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризується багатогранністю, деталізацією і розробкою актуальних проблем бандурництва, узагальненням теоретико-методичного, репертуарного та органологічного аспектів діяльності провідних майстрів гри на бандурі сьогодення, зокрема музикантів-педагогів, які створили власні виконавсько-концертні школи. Розглянутий вище науковий доробок авторів, будучи важливим внеском в українське мистецтвознавство, збагачує знаннями про історичний плин бандурництва в Україні та в світі.

Список використаної літератури

1. Давидов, М. (2010). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 592 с.
2. Дутчак, В. Г. (1996). Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ. 25 с.
3. Панасюк, І. В. (2008). Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ. 16 с.
4. Мішалов, В. (2008). Гнат Хоткевич і конструкція бандури. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ. Вип. 12–13. С. 156–162.
5. Слюсаренко, Т. (2016). Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 209 с.

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДУ МОТИВНОЇ ІНТОНАЦІЇ

Юля КОЛЯДА

викладач хорового диригування

факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради

Досліджено актуальність зазначеної проблеми. З посиленням інтересу до історії хорового мистецтва України, виникає необхідність у дослідженні творчої діяльності музиканта, педагога, композитора і диригента В. М. Іконника, детальному аналізі його педагогічної роботи. А саме: цікавим надбанням став «метод мотивної інтонації» та його застосування в хоровій практиці. Цей винахід безпосередньо вплинув на формування та розвиток хорового мистецтва України в цілому.

Звучання Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського (нині – ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського) засновником, художнім керівником та диригентом якого був Віктор Михайлович Іконник відрізнялося тонким нюансуванням, виразним втіленням художнього задуму, проникненням у психологічну сутність образів, а відтак і чистотою інтонування, бездоганним строем та тембральною виразністю [1].

Досліджуючи це питання нас зацікавив метод «мотивного інтонування», впроваджений в хормейстерську практику Віктором Михайловичем Іконником. Його творчий внесок в хорову культуру неоцінений достатньо, адже ця людина – заслужений діяч мистецтв України, володар державної премії ім. Т. Шевченка, засновник камерного хорового виконавства, один із фундаторів української хорової культури II пол. XX століття, популяризатор західно-європейської та української хорової музики. Він – педагог, композитор, концертуючий диригент – винайшов та опрацював «метод мотивної інтонації», а Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського під його керівництвом умів інтонувати чвертьтонову гаму, що свідчить про високу виконавську майстерність.

«Метод мотивної інтонації» розроблений послідовником професора Костянтина Пігрова дав змогу виконувати надскладні хорові твори написані Й. С. Бахом, А. Вівальді, Й. Гайдном, О. Лассо, К. Монтеверді, В. Моцартом, Дж. Палестриною, Г. Шютцом. Хор виконував хорові концерти М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, музику М. Леонтовича, К. Стеценка. Велика увага приділялась виконанню сучасної музики: В. Гембери, Л. Дичко, В. Кирейка, Г. Майборода, В. Торміса, Р. Щедріна, а також усю спадщину хорових творів Бориса Лятошинського.

У II половині XX століття, на теренах України не було такого хорового колективу, який міг би виконувати твори сучасних українських композиторів

більш професійно, ніж Київський камерний хор, адже твори Б. Лятошинського насичені композиційними прийомами та є надзвичайно складними в інтонаційно-гармонічному відношенні та поліфонічному наповненні.

Сам Борис Лятошинський почувши свої власні твори у виконанні хору, вийшов на сцену та перед усією публікою засвідчив: «Я не очікував, що виконання буде на такому професійному рівні» [3, с.135].

Хор був першим виконавцем творів композитора, а деякі партитури В. Іконник одержував просто від нього, і брав в роботу ще до публікації. «Дружнє спілкування з видатним майстром і прекрасною людиною дуже вплинуло на мій світогляд як музиканта, на подальшу мою роботу» – згадує Віктор Михайлович [4, с.18].

Отже, кожен музичний твір поділяється на речення, фрази та мотиви. Саме «метод мотивної інтонації» дає змогу визначити напрямок руху мотиву, знайти його смисловий наголос, усвідомити зображальну функцію.

Система інтонування мотивами сприяє досягненню ідеальної чистоти інтонації, розглядаючи її не як висоту звука, а пов'язану з тембром, тобто забарвленням музичного звуку, тяжінням фрази, відповідно до художнього образу. Якщо все ж таки звук не інтунавався вірно, В. Іконник робив його початком фрази. Тобто, складний для інтонування хід виокремлювався із хорової партитури, замінювався на більш зручний інтервал, а запам'ятавши його та досягнувши чистоти інтонації в новому варіанті – повернутися до співу складної мотивної конструкції, опираючись внутрішнім слухом на інтонацію попереднього інтервалу, правильно проінтонувавши його цього разу.

Інтонування за системою В. Іконника передбачає конкретні відчуття при співі:

- відчуття музичного фразування;
- гострота тяжіння ладового звороту;
- відчуття наступного інтонаційного звороту;
- рух до кульмінації.

У кожній фразі відбирається головне зерно, до якого направлений смисловий рух, тобто вокальне стремління.

Музикознавець С. Фільштейн виділяє три основні стильові риси у творчості В. Іконника: прагнення до найточнішої інтонації, пильна увага до найменших емоційних зрушень, детальна розробка хорового нюансування [5, с.26].

У творах сучасних композиторів нерідко зустрічаються надважкі для виконання мотивні конструкції. Для якісного виконання їх слід виокремлювати із загальної музичної фактури, детально відпрацьовувати та надалі об'єднувати в речення та суцільну музичну канву.

В. Іконником також був впроваджений в роботу термін «постійна величина» [2, с.32]. Він спрямований на активізацію уяви хористів. Основні стійкі ступені ладу (I, III, V), що зустрічались протягом музичного твору, постійно інтонувались з підтягуванням. Ця методика давала можливість швидко вивчати надскладні твори і на довгий час зберігати їх в репертуарі.

Отже, хорове виконавське мистецтво потребує ефективних методів для вдосконалення хорового звучання. Одним із них є «метод мотивної інтонації» як переосмислення системи інтонування, потребує подальших досліджень та повинен бути впроваджений в практичну діяльність.

Список використаної літератури

1. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 16.04.2024).
2. Лашенко А. Хорові мініатюри. Журнал «Музика» № 5. Київ: Видавництво Музична Україна, 1982. С. 32.
3. Стасюк Ю. А. Мистецька рефлексія концертної діяльності Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського як складової становлення хорового виконавства України другої половини ХХ ст. *Щомісячний науково-педагогічний журнал Молодь і ринок*. Дрогобич : «ШВИДКОДРУК», 2018. № 6 (161). С. 134-139.
4. Степанченко Г. Самовіддане служіння музиці. Журнал «Музика». Київ: Видавництво Музична Україна, 2005. Вип. 3. С. 18-19.
5. Фільштейн С. Мистецтво хорового співу. Журнал «Музика». Київ: Видавництво Музична Україна, 1982. Вип. 4. С. 26.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Зоя КОМАРУК

народна артистка України, старша викладачка кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Ірина РЕГУЛІЧ

кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

У тексті розглядається проблема професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Подано визначення та обґрунтування теоретико-методологічних підходів, що інтегрують принципи, умови, методи організації, побудови теоретичної і практичної діяльності педагога-музиканта. Задля ефективного та перспективного напрямку вирішення цієї проблеми пропонується використання компетентнісного підходу як методологічної основи професійної підготовки.

Динамічні інтегративні процеси, що відбуваються у сучасному українському суспільстві, стратегічні пріоритети державної політики в освітній галузі спрямовують заклади вищої освіти на підготовку кваліфікованих фахівців, здатних оперативно реагувати на будь-які зміни у суспільному та освітньому процесі, грамотно планувати свої педагогічні дії та успішно їх реалізовувати.

Проблема професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва передбачає визначення й обґрунтування теоретико-методологічних підходів, що об'єднують принципи, умови та способи організації, побудови теоретичної і практичної діяльності педагога-музиканта. Одним із ефективних і перспективних напрямів у розв'язанні окресленої проблеми є використання компетентнісного підходу як методологічної основи професійної підготовки майбутнього фахівця.

Поняття «компетентнісна освіта» бере витоки з наукових праць 60-х років минулого століття у США, Великобританії та Німеччині. Термін охоплює не тільки професійні знання та навички, але й такі важливі особисті якості, як: ініціативність, здатність до співпраці, вміння працювати в команді, оцінювати ситуації, логічно мислити та аналізувати інформацію. Освіта є фундаментом для розвитку компетентної особистості, забезпечуючи доступ до знань та

практичного досвіду. Вона не лише надає базові знання, але й розвиває критичне мислення, вміння самостійно здобувати та аналізувати інформацію, стає ключовим фактором у підготовці спеціалістів, здатних до інновацій та ефективної діяльності в умовах швидкозмінного інформаційного суспільства. Тому розуміння та впровадження компетентнісного підходу в освіті є важливим завданням для сучасних освітніх систем.

У педагогічній літературі висвітлюються проблеми формування професійної компетентності вчителя, виділяються професійні якості, що впливають на його фахову готовність і педагогічну майстерність.

М. Михаськова формулює власне розуміння професійної (фахової) компетентності майбутнього вчителя на основі загальнопедагогічного визначення як здатності до музично-освітньої діяльності на засадах музично-педагогічних знань і вмінь, досвіду емоційно-ціннісного ставлення до явищ музичного мистецтва. Ця специфічна інтегральна здатність, на її думку, об'єднує в собі музичні та педагогічні складники й визначається метою і змістом музичної освітньої діяльності в школі [2].

О. Олексюк у складі мистецької компетентності виокремлює цілу низку предметних компетенцій, які охоплюють різні види музичної діяльності здобувачів вищої та фахової передвищої освіти, серед яких: здатність до вільного оперування мистецькими знаннями та їхнє застосування в контексті конкретного музичного твору; здатність до проведення художніх паралелей між стильовими напрямками, жанрами музики та інших видів мистецтв; відтворення об'єктивного змісту твору і вираження суб'єктивного ставлення до музики; дотримання стильових засад виконавства; артистичне втілення інтерпретаційного задуму в реальному звучанні; здатність добирати педагогічно доцільний репертуар; спроможність визначати навчально-виховний потенціал музичного твору, передбачати труднощі та способи їх подолання в роботі з дітьми; уміння захоплювати увагу власним виконанням і словесним поясненням у процесі музично-просвітницької роботи [3, с. 215].

У дослідженні О. Горбенко професійна компетентність визначається як системна, інтегрована якість, як здатність усвідомлювати художньо-образний зміст музичних творів у контексті навколишньої дійсності, засвоювати й розуміти основні закономірності, жанрово-стильові особливості, володіти засобами художньо-виконавського втілення. Авторка виокремлює музично-виконавську компетентність як базову, ключову в системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва й визначає її як інтегровану професійно-значущу особистісну якість, що виявляється у здатності вчителя до художньої інтерпретації і творчого самовираження в різних видах музично-виконавської діяльності [1, с. 10].

Аналізу педагогічних засад підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до роботи з учнівськими музично-інструментальними колективами присвячені наукові праці Т. Пляченко. Тут сформульовано дефініцію оркестрово-методичної компетентності, яку охарактеризовано як інтегративну якість майбутнього вчителя музики, що відображає його готовність і здатність професійно виконувати функції керівника учнівського музично-інструментального колективу та полягає у володінні особистісними, професійно-педагогічними й функціональними компетенціями [4].

С. Світайло, яка вивчає процес формування фахової компетентності здобувачів диригентсько-хорової освіти, визначає їхню фахову компетентність як інтегративну якість, що охоплює комплекс здатностей здійснювати музичне виховання та розвиток школярів засобами вокально-хорового співу на основі набутих музично-педагогічних знань і умінь, практичного досвіду з урахуванням певних суспільних вимог [5, с. 26]. Крім того, структуруючи фахову компетентність майбутніх вчителів музичного мистецтва, науковиця виокремлює такі компоненти, що співвідносяться як із загальними професійно-педагогічними, так і фаховими, зокрема, диригентсько-хоровими діями:

- когнітивно-пізнавальний компонент — з художньо-мистецькими компетентностями майбутніх фахівців;
- ціннісно-аналітичний компонент — із методично-організаційними компетентностями, що містить систему художніх цінностей у галузі вокально-хорового мистецтва, на основі яких формується здатність оцінювати й аналізувати вокально-хорові твори, здатність визначати мету, завдання навчально-творчої роботи на уроках музичного мистецтва;
- діяльнісно-креативний компонент, що пов'язаний з хормейстерськими компетентностями, та передбачає здатність діагностувати музичні здібності учнів, коригувати недоліки в музичному розвитку школярів, сприяти музичному розвитку учнів [5, с. 28–29].

Завданням диригентсько-хорової діяльності в закладі освіти є формування у здобувачів вищої та фахової передвищої освіти професійних умінь і навичок співу в хорі та управлінської компетентності в роботі з хоровим колективом на основі володіння методикою роботи з хором.

Вокальні компетенції майбутніх учителів музичного мистецтва — освітній результат опанування майбутніми фахівцями сукупності вокальних знань, умінь та навичок, що забезпечує їхню здатність яскраво втілювати художньо-образний зміст музичного твору на основі досвіду емоційно-ціннісного ставлення до вокального-хорового мистецтва.

Унаслідок вокально-хорової підготовки студент здобуває фахові знання, у нього формуються і поступово удосконалюються вокально-технічні, художні

навички, розвивається співочий голос, виконавські здібності. Виховується музичний смак, художньо-естетичні інтереси, розвиваються розумові здібності та пізнавальні процеси: пам'ять, спостережливість, мислення, художня уява, мова, а відтак – становлення особистості здобувача освіти як майбутнього вчителя-музиканта. Саме вокально-хорова робота є головною умовою успішного функціонування будь-якого хорового колективу. Загальновідомо, що хорова звучність є результатом взаємодії всіх елементів, з яких вона складається, а саме: хорового строю, ансамблю, дикції, динаміки, агогіки тощо.

Підготовка компетентного педагога-фахівця високого рівня зумовлена його багатогранною музичною діяльністю у закладі освіти та вимагає складних за своєю структурою професійних якостей, вмінь і навичок співу в хорі та методів, прийомів роботи з хоровим колективом. Викладацький метод будь-якого педагога-музиканта складається із трьох факторів: словесне пояснення, показ голосом (емпіричний метод), підбір відповідного навчального репертуару (вправ, вокалізів, художніх творів із текстом). Єдиного методу вокального викладання немає і бути не може з цілої низки причин: різний рівень підготовки вступників, конкретні особливості та здібності кожного із них, а також досвід, смак, музикальність і досвідченість педагога тощо.

Метод викладання має бути суто індивідуальним стосовно кожного учня, гнучким, винахідливим, цікавим і доступним для його розуміння. У того самого педагога метод може видозмінюватися залежно від конкретних умов і загального настрою під час вокальних занять, а також від сприйнятливості учня у такій складній справі, як знаходження правильної координації роботи всіх відділів голосового апарату. Методи в окремих педагогів різні, єдині лише основні наукові поняття, загально визнані педагогічні настанови, критерії правильного і красивого співочого звуку.

Отже, досліджуючи поняття «професійна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва», потрібно зауважити, що під компетентністю науковці розуміють таку якість педагогічної роботи, яка охоплює теоретичну, практичну й особистісну готовність педагога-музиканта до здійснення ефективної професійної діяльності. Професійна компетентність вчителя музичного мистецтва – це інтегративна якість особистості фахівця, що містить систему необхідних фахових знань, умінь і навичок, достатніх для виконання професійної діяльності; узагальнене особистісне утворення, що визначає готовність до продуктивної педагогічної діяльності і самовираження в обраній професії.

Список використаної літератури

1. Горбенко О. Критерії сформованості музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові*

- записки. Вип. 87. Кіровоград, 2009. С. 56–61.
2. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики: дис... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2007. 228 с.
 3. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 248 с.
 4. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : [монографія] / Т. М. Пляченко. Кіровоград : «Імекс-ЛТД», 2010. 428 с.
 5. Світайло С. В. Формування фахової компетентності майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: дис... канд. пед. наук : 13.00.04. К., 2012. 277 с.

МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ВОЛИНІ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ

Ганна КУХАРИК

викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради

Мистецьке життя Волині має прадавні витоки та багату історію. Волинський край знаменний іменами ігумена-іконописця Йова Кондзелевича, ченця-композитора Єлисея Ілківського, поета Данила Братковського, очільників школи Луцького Хрестовоздвиженського братства та багатьох інших видатних постатей. Разом із тим, лише в останні десятиріччя виникають наукові дослідження музичного мистецтва Волині. Тому спробуємо прослідкувати, якими шляхами йшло волинезнавство, реконструюючи процес мистецького розвитку краю. Такий розвиток потребує наукового обґрунтування, тому ця тема є актуальною.

Звертаючись до досліджень культури і мистецтва Волині, розглянемо основні позиції історичних, культурологічних, мистецтвознавчих робіт.

Прадавній прошарок волинської культури є предметом досліджень археолога М. Кучинка, який у праці «Волинська земля X – середини XIV ст.: археологія та історія» [5] розкрив її роль і місце у складі Київської Русі та Волинсько-Галицької держави. Автор охарактеризував пам'ятки регіону, запропонував їх хронологічну класифікацію, розглянув регіональну специфіку, висвітлив суспільно-економічний та культурний розвиток краю, визначив етнічний склад населення, а також племінних і територіальних рубежів, охарактеризував основні політичні події середньовічної історії Волинської землі.

Аналізуючи ці роботи ми можемо побачити як крізь віки первісні традиції (музикування, малярство, вишивання тощо) розвинулися у сучасне мистецтво. Також знання історичного минулого дозволить нам зрозуміти основні віхи становлення культури регіону в певних умовах .

Ряд дослідників відзначають наявність значного числа архітектурних пам'яток на теренах волинського краю, більшість з яких мають фортифікаційне або культове призначення. Так, Лесик-Бондарук [8] здійснила дослідження історико-мистецьких особливостей храмової архітектури Волині XVII–XVIII століть, де розробила періодизацію будівництва дерев'яних і кам'яних храмів Волині заданого часу, класифікацію волинських храмових споруд, простежила традиції волинської школи дерев'яного та мурованого храмового будівництва, провела кількісну та якісну характеристику особливостей розташування дерев'яних, мурованих храмів і монастирів у системі міської забудови, О. Берlach [1] визначив принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині, Ю. Шеломанова-Булавка [15] охарактеризувала традиційні храми Волині.

Варто відзначити, що багато українських науковців зверталися до сфери музеєзнавства. Серед них дослідження присвячені історико-краєзнавчій науковій та пам'яткоохоронній роботі на Волині у 1920–1930-х рр. (Н. Кінд-Войтюк [3]), історико-краєзнавчої діяльності музейних закладів Волині другої половини XIX – початку XX ст. (О. Кушпетюк [6]), роботі бібліотеки Волинського краєзнавчого музею у Житомирі у 1900–1932 рр. та ін. Н. Кінд-Войтюк виділяє два основних етапи здійснення історико-краєзнавчої роботи: у першому з яких (1921 – кінець 1920-х рр.) відбувається зародження основних пріоритетів даної діяльності та чітко виділяється вплив Польщі; другий (кінець 1920-х – 1939 рр.) характеризується прилученням значної уваги до пам'яток старовини, Волинського музею, Волинського товариства приятелів наук та виникненням Волинського товариства краєзнавців.

Загалом розвиток мистецтва волинського краю протягом його історії зумовлювався впливом тих національних культур, які були владними у той чи інший період. Так, можемо вирізнити польські, російські, радянські впливи. Якщо у радянський період мистецтво творилося за умовами соцреалістичної ідеології, то доба Незалежності України містить у собі відродження релігії, використання давніх традицій та нових, ще не звіданих художніх особливостей.

Велика кількість наукових праць присвячена дослідженню фольклору – першоджерелу та фундаменту культури і мистецтва нації. Це праці В. Давидюка «Первісна міфологія в українському фольклорі (синхронічно-хронологічний аспект)», О. Ошуркевича «Пісні з Волині» та «Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся», І. Пестонюка «З поліської

криниці: нариси нар. поетичної творчості Рівненщини», В. Ковальчука, С. Шевчук та ін.. Ряд дослідників неоминули увагою літературну спадщину.

Нестабільна політична ситуація, яка склалась внаслідок протиріч радянських та власне українських суспільних інтересів породила національно-визвольний рух сил УПА. На думку І. Сушика [13] наслідком конфліктних процесів стало підняття загальнонаціональних настроїв, відбиток яких відобразився в культурно-мистецькій сфері життя. За даними дослідників (С. Пономаренко [12]) у міжвоєнне двадцятиріччя на Волині став активно розвиватися хоровий спів, хореографія, драматичне та інструментальне мистецтво, композиторська діяльність та музична освіта. Авторка стверджує, що на професіоналізацію та відродження культури вплинула ідея національного самоствердження, яка дала плідні результати.

Вагомий внесок у сферу музичного мистецтва та історико-культурних пам'яток Волині зробила О. Огнєва [11]. Українська дослідниця присвятила свої наукові напрацювання фестивалю «Стравінський та Україна» а також стала автором експозиції та путівника по музею І. Стравінського в м. Устилуг, упорядником численних виставок присвячених видатному композиторові та написала два сценарії до кінофільмів про І. Стравінського.

Нажаль процеси розвитку та становлення музичної сфери на Волині радянського періоду менш дослідженні, однак значна кількість даної інформації висвітлена у періодичних видання. Серед них стаття Н. Кучерук та В. Кучерук [4], які охарактеризували аматорське хорове виконавство як один із аспектів життя Волині другої половини ХХ ст. та концертну діяльність і репертуар окремих хорових колективів.

Розглянула проблеми становлення і розвитку бандурного мистецтва Волині ХХ – початку ХХІ ст. в контексті регіональних та загальнонаціональних культуротворчих процесів Н. Г. Чернецька [14]. Авторка дослідила особливості функціонування музичної культури українських культурно-просвітницьких товариств та показала картину діяльності бандуристів під час польської експансії, навела факти щодо вдосконалення інструментарію, зосередила увагу на педагогічній роботі провідних викладачів і концертну діяльність найвизначніших бандуристів.

Слід виокремити дослідження О. Легкун [7], яка у праці «Музична культура Волині кінця ХІХ – першої третини ХХ століття» охарактеризувала музичну освіту краю, діяльність просвітницьких товариств у 20–30-х рр. ХХ ст, проаналізувала музичну народну творчість волинян як природну основу музичної культури, зосередивши увагу в основному на Кременеччині.

Музичну культуру Волині у сучасний період розглянули О. Марач [9] у праці «Академічне хорове мистецтво Волині доби незалежності України » та

Л. Ігнатова [2] , яка дослідила тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть.

Вагомим здобутком є видання у 2012 році колективної монографії Петра Шиманського [16], Аделіни Єфіменко, Мирослави Новакович, Віктора Тиможинського, Галини Бернацької, Л. Філатової, О. Шевченко, Л. Філоненко та У. Молчко «Музичне мистецтво Волині ХІХ–ХХ століття» за загальною редакцією Петра Йосиповича Шиманського. У монографії висвітлюється музичне життя Житомира другої половини ХІХ століття, досліджуються музично-педагогічна та публіцистична діяльність української інтелігенції Волині в ХІХ – першій половині ХХ століття, зокрема творчість Михайла Тележинського, прослідковуються головні риси творчості голови Волинського осередку Національної спілки композиторів України – Віктора Тиможинського, розглядається музичне життя Луцька 50–60-х років ХХ століття.

В результаті ми приходимо до висновку, що кожна епоха в історії Волині представлена великою кількістю цікавих та пізнавальних досліджень. Щоправда, не усі сфери волинезнавства розглянуті повною мірою. Так, театральне, хореографічне та образотворче мистецтво висвітлені найменше. Більшість науковців звертаються до тем фольклористики, музичного мистецтва, архітектури та пам'яткознавства.

Список використаної літератури

1. Берлач О. П. Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині : автореф. дис... канд. архітектури : 18.00.01. Львів, 2008. 18 с.
2. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
3. Кінд-Войтюк Н. В. Історико-краєзнавчі дослідження і пам'яткоохоронна робота на Волині у 1920-х – 1930-х роках : автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01. Чернівці, 2007. 20 с.
4. Кучерук Н. Динаміка розвитку аматорського хорового виконавства Волині в другій половині ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник наукових праць*. Луцьк, 2009. Вип. 4. С. 71-81.
5. Кучинко М. М. Волинська земля Х – середини ХІV ст.: археологія та історія. Луцьк: Вежа, 2002. 303 с.
6. Кушпетюк О. І. Історико-краєзнавча діяльність музейних закладів Волині другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01. Чернівці, 2001. 21 с.
7. Легкун О. Г. Розвиток музичної культури Волині кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.

8. Лесик О. О. Історико-мистецькі особливості храмової архітектури Волині XVII–XVIII століття : автореф. дис... канд. архітектури : 18.00.01. Київ, 2000. 19 с.
9. Марач О. М. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2013. 17 с.
10. Музичне мистецтво Волині XIX–XX століття : колективна монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
11. Огнєва О. Д. Огнєва О. Будинок серед алей (музей Ігоря Стравінського в Устилузі). Луцьк. Волинська обласна друкарня, 2006. 56 с.
12. Пономаренко С. Є. Культурно-освітні організації Волині 1921–1939 рр. : автореф. дис... канд. іст. наук : 07.00.01. Львів, 2001. 15 с.
13. Сушик І. В. Соціально-економічні та культурні процеси на Волині (1944–1953 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук : 07.00.01. Львів, 2004. 20 с.
14. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині XX - початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.
15. Шеломанова-Булавка Ю. Типологічна характеристика традиційних дерев'яних храмів Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2010. Вип. 16. Том 1. С. 209-216.
16. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття : автореферат дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.

РЕПЕРТУАР БАЯНІСТА/АКОРДЕОНІСТА ЯК ТВОРЧЕ ОБЛИЧЧЯ МУЗИЧНОГО КОЛЕКТИВУ

Ярослав НАЗАР

викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Василь СУВОРОВ

викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Борис КОЦЮРБА

викладач циклової комісії народних інструментів
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

У статті обґрунтовуються теоретико-методологічні аспекти програми професійного виховання особистості майбутнього учителя музичного мистецтва та подаються методичні поради і рекомендації щодо розробки відповідної програми у закладах вищої освіти. Автори зазначають, що репертуар музичного колективу – це його творче обличчя.

Репертуар (лат. *repertorium* – список, опис) – сукупність музичних і драматичних творів, які виконуються в театрі за певний час; ролі, в яких виступає актор, або добір творів, з якими виступають співак, музикант, читець.

Аналіз досліджень та публікацій, які з'явилися, за останні десятиріччя демонструє жвавий інтерес до сфери народного інструментального виконавства (В. Антонюк, А. Арутюнова, Д. Аспелунд, М. Березуцька, А. Вікторов, В. Власов, А. Доліво, та інші).

Репертуар – основа творчої діяльності будь-якого художнього колективу. Добротний, високоякісний репертуар стимулює зростання виконавської і художньої майстерності учасників творчих колективів і одночасно сприяє розвитку художніх смаків публіки [3, с. 25].

Репертуар має величезне значення у вихованні естетичної, творчої особистості. Правильно підібраний репертуар забезпечує можливості вирішення художньо-творчих і виховних завдань одночасно. Чим багатше і різноманітніше репертуар колективу, створений художнім керівником, тим ширше можливості для розкриття юних обдарувань.

Сучасними ученими визначено такі принципи підбору репертуару як: тематизм; жанровість; стиль; доступність; контрастність.

Тематика може бути найрізноманітнішою: твори для виконання, присвячені видатним діячам культури і мистецтва, знаменним датам історії, творчості якогось композитора або поета, музично-етнічній культурі нашого народу, епохам, стилям тощо.

Перед розучуванням будь-якого музичного твору доцільно ознайомитись з історією його створення, цікавими фрагментами біографії автора та епохою, коли він жив. А також послухати художнє виконання твору (окремої партії чи мелодії) відомим колективом чи виконавцем, що стимулюватиме своєю виконавською манерою наблизитися до стилю автора. Розглядаючи індивідуальну естетику того чи іншого композитора, потрібно знайти ті риси, які об'єднують його з іншими композиторами за ознаками культурно-історичної епохи (ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм тощо) та національними особливостями.

Доступність репертуару – відповідність змісту і об'єму набутих знань виконавця. При доборі репертуару потрібно враховувати як технічну доступність або спроможність виконання музичного твору конкретним колективом чи виконавцем так і доступність сприйняття аудиторією, перед якою цей твір буде виконуватись. Добір репертуару потребує, враховувати індивідуальні здібності виконаця: темперамент, загальний рівень музичної культури. Репертуар має відповідати рівню виконавської майстерності баяніста/акордеоніста та сприяти технічному і художньому розвитку інструменталіста.

Складаючи концертні програми за принципом контрастності, не слід зловживати різкими перепадами настрою, темпами, стилями і т.п., щоб у цілому послідовність творів не виглядала строкато. Навпаки: одноманітні програми ускладнюють сприйняття, послаблюється увага до виступу. У концерті повинно бути приділено достатньо уваги різноманітності темпів, ритмів, характеру звуковедення (*stacatto*, *legato*, *non legato*, *marcato*), тональному плану, тесситурним особливостям, динаміці, жанрам, стилям тощо. Репертуар також може бути ефектним, насиченим складними елементами виконавської техніки.

Ретельно підібраний репертуар передбачає майбутнє колективу. Аналіз репертуару баяніста/акордеоніста дозволяє визначити творчий почерк, якість, смакові оцінки, можливості, напрямки.

Добираючи репертуар для окремого виконавця або колективу народних інструментів необхідно враховувати такі фактори, як:

- 1) особисті естетичні вимоги щодо музичної палітри, їх емоційно-образного змісту, драматургії тощо;
- 2) домінування позитивного емоційного стану;

3) максимальне захоплення музичною палітрою, емоційно-образним змістом, драматургією та іншими привабливими рисами музичних творів [2, с.93].

Відомо, що улюблені твори швидше вивчаються і краще виконуються. Тому підбираючи репертуар, слід надавати право вибору самому виконавцю або колективу.

Репертуар визначає творче обличчя колективу, виконавця, його художній рівень, суттєво сприяє конкурентоспроможності, є основою освітньої роботи.

Правильність підбору репертуару полягає, перш за все, в його актуальності, в органічному поєднанні форми та змісту, в його затребуваності та конкурентоспроможності. Керівник завжди повинен виходити з реальних можливостей колективу, коли ставить перед собою те чи інше завдання. При формуванні репертуару, необхідно враховувати творчі, виконавські можливості колективу. Не врахувавши реальних творчих можливостей колективу, будь-який хороший задум може бути приречений на невдачу, або він не знайде повного вираження в художній формі постановки колективу. Якщо виконавські, вікові, інтелектуальні, психологічні, художні можливості не дозволяють колективу в повній мірі розкрити на сцені задум того чи іншого твору, то він не тільки втрачає художню цілісність, сценічну правдивість, але й хибно впливає на психологію виконавця, на творчий ріст колективу чи виконавця.

Певне місце у творчій біографії колективу займає підготовка до участі у конкурсах та фестивалях, які проводяться на різних рівнях. Участь у подібних заходах є серйозним стимулом як для учасників колективу, так і для керівника.

Підбір концертного репертуару справа непроста, хоча, звичайно, вироблені й прийняті єдині критерії і принципи його оцінки. Складнощі ці пов'язані в першу чергу з тим, що кожен колектив індивідуальний в своєму розвитку, різноманітний за віковими категоріями його учасників, володіє властивим тільки йому технічними та художніми взаємовідносинами. Концертний репертуар, насамперед, залежить від профілю колективу і будується з урахуванням потреб учасників, їх підготовленості до сприйняття творів і роботі над ними [4, с.192].

Треба враховувати психологічний настрій аудиторії. Важливо обрати такий перший твір, який привернув би увагу публіки. Вся подальша програма – це постійний емоційний підйом до самого кінця.

Саме концертний репертуар є одним з показників розвитку колективу баяністів/акордеоністів, несе в собі певні педагогічні функції. Підбір репертуару вимагає від керівника чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, в якій кожна ланка, кожен структурний підрозділ, кожен фактор доповнюють один одного,

забезпечуючи тим самим рішення єдиних художньо-творчих і виховних завдань.

Концертний репертуар, може розповісти про історію колективу або окремого виконавця так як визначає всю його діяльність. Концертний репертуар може складатися на основі декількох джерел. Особливу роль у створенні самобутнього репертуару може зіграти фактор використання місцевого фольклору.

Гарна лірична пісня, побудована на народних інтонаціях, сюжетне полотно, розкриваючи історичне минуле народу, жартівливий танець, наповнений здоровим народним гумором, – все це може бути цікавим матеріалом для роботи в колективі. Такі твори здатні пробудити такі почуття, як доброта, чуйність, що безумовно допомагає формуванню людини гуманної, здатної зрозуміти й оцінити душевну красу інших людей.

Для забезпечення активної діяльності колективу йому необхідний свій концертний репертуар, який відповідає специфічним особливостям колективу і виконуваних їм функцій. При створенні концертного репертуару основними критеріями є, перш за все, його змістовність, вікові особливості учасників, урахування специфіки їх роботи і реальних можливостей тощо.

Список використаної літератури

1. Академічна школа народно-інструментального мистецтва Придніпров'я / [ред.-упоряд.] М. Березуцька. Київ: Дніпропетровськ, 2007. 56 с.
2. Власов В. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теоретичної конф. 2005. С. 92–96.
3. Сценічна підготовка / Упр.: доцент Бондарева Н. І. Методичні рекомендації. Київська національна академія культури і мистецтв, 2008. 56 с
4. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти. *Педагогічний альманах*, 2012. Вип.13. С. 191-195.

КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Ігор СТЕПАНЮК

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, викладач хореографічних дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Досліджено концертний репертуар дитячого хореографічного колективу та його вплив на формування естетичних смаків учнівської молоді. Репертуар визначає творче обличчя колективу, його художній рівень, суттєво сприяє конкурентоспроможності, є основою освітньої роботи.

Правильність підбору концертного репертуару полягає, перш за все, в його актуальності, в органічному поєднанні форми та змісту, в його затребуваності та конкурентоспроможності. Керівник завжди повинен виходити з реальних можливостей колективу, коли ставить перед собою те чи інше завдання. При формуванні репертуару, необхідно враховувати творчі, виконавські можливості колективу. Не врахувавши реальних творчих можливостей колективу, будь-який хороший задум може бути проречений на невдачу, або він не знайде повного вираження в художній формі постановки колективу. Якщо виконавські, вікові, інтелектуальні, психологічні, художні можливості не дозволяють колективу в повній мірі розкрити на сцені задум того чи іншого твору, то він не тільки втрачає художню цілісність, сценічну правдивість, але й хибно впливає на психологію виконавця, на творчий ріст колективу, знеохочувати глядача до мистецтва танцю. Для постановки керівник повинен вибрати такий танець, який відповідає складу колективу та його можливостей.

Концерт – це підсумок хореографічного колективу та його керівника, це свого роду екзамен на творчу зрілість та демонстрація результатів усієї роботи. Концертна діяльність є одним з найважливіших стимулів творчого росту колективу, це засіб виховання громадської позиції учасників, він дозволяє відчувати суспільну значимість своєї участі в аматорському мистецтві, а також сприяє поповненню колективу новими учасниками. Форми концертної діяльності різноманітні: це участь у концертах з окремими номерами, концертні програми розраховані на різну кількість учасників-звітні концерти, участь у конкурсах та фестивалях, гастрольні поїздки [2, с. 16].

Відповідним моментом у житті колективу є звітні концерти, які підводять підсумки творчої діяльності за певний період. Бажано їх проводити не рідше одного разу на рік: в урочистій обстановці, з запрошенням керівництва різних

рівнів, спонсорів та меценатів, радіо, телебачення та журналістів і всіх тих, хто може вам знадобитися в подальшій співпраці.

Підготовка звітнього виступу повинна бути добре обдуманого, щоб показати по можливості весь основний пройдений матеріал, але в такій формі, яка б не стомлювала глядачів. Тому звітній виступ потрібно ретельно організувати. Крім доброї танцювальної підготовки, дітей готують до місця виступу, до його особливостей, завчасно ознайомлюють зі сценічним майданчиком, з порядком танцювальних номерів. Дуже часто доводиться стикатися з тим, що найбільш підготовлені та здібні діти бувають зайняті в декількох номерах і змушені під час концерту переодягатися дуже швидко з костюма в костюм. Кількість переодягань треба звести до мінімуму та розподілити зручно по часовому інтервалу, щоб не було поспіху який викликає у виконавців нервовість і буде заважати відмінному виконанню програми. Деякі виконавці думають, що дрібні помилки у танці чи в костюмі можуть пройти непоміченими, їм слід пояснювати, що глядач бачить все і швидко реагує на невдалий рух, шапку що злетіла з голови, на розв'язаний бант чи пояс, зім'ятий костюм, недбало надітий віночок. Ці, здавалось би, дрібниці відволікають увагу, глядачі перестають слідкувати за змістом танцю і виступ втрачає сенс. Щоб такого не трапилось керівник дитячого хореографічного колективу перевіряє готовність до виступу кожного вихованця [1, с. 83].

Певне місце у творчій біографії хореографічного колективу займає підготовка до участі у конкурсах та фестивалях, які проводяться на різних рівнях. Участь у подібних заходах є серйозним стимулом як для учасників колективу, так і для керівника.

Особливих зусиль потребують виїзні та гастрольні концерти, вони вимагають, перш за все, великих емоційних, організаційних зусиль керівника, та серйозних фінансових затрат. Під час гастрольних поїздок на фестивалі, конкурси, слід особливу увагу звернути на умови перебування учасників колективу (проживання, харчування, медичне страхування).

За умови чіткого розподілу відповідальних за різні моменти в концерті, під час виступу керівник слідкує за виступом. Аналіз сприйняття глядачем номерів, технічного рівня виступу колективу дає можливість вносити корективи в подальшу роботу. Зауваження, а потім робота на репетиціях з ліквідації недоліків, створюють умови для безперервного творчого зростання та удосконалення, привчаючи виконавців відповідально ставитись до кожного виступу.

До вибору концертного репертуару потрібно ретельніше підходити, враховуючи затребуваності та конкурентоспроможності хореографічних номерів згідно з направленням кожного колективу. Приділити увагу до

концертно-гастрольної діяльності, враховуючи важливі організаційні моменти тим самим зробити більш якісним підготовку вихованців.

Підбір концертного репертуару в сучасній хореографічній діяльності справа непроста, хоча, звичайно, вироблені й прийняті єдині критерії і принципи його оцінки. Складнощі ці пов'язані в першу чергу з тим, що кожен колектив індивідуальний в своєму розвитку, різноманітний за віковими категоріями його учасників, володіє властивим тільки йому технічними та художніми взаємовідносинами, відповідно до яких керівнику доводиться робити постановки. Концертний репертуар, насамперед, залежить від профілю хореографічного колективу і будується з урахуванням потреб учасників, їх підготовленості до сприйняття творів і роботі над ними, а також з метою підтримки інтересу до цього виду діяльності [3, с. 192].

Концертний репертуар є одним з показників розвитку хореографічного колективу, несе в собі певні педагогічні функції. Підбір репертуару вимагає від керівника чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, в якій кожна ланка, кожен структурний підрозділ, кожен фактор доповнюють один одного, забезпечуючи тим самим рішення єдиних художньо-творчих і виховних завдань.

Проте в даний час в педагогічній практиці існує така тенденція, що хореографи дитячих колективів, намагаючись «прикрасити, різноманітнити, ускладнити» концертний репертуар, використовують різноманітні прийоми. Як правило, це – складна «не дитяча» драматургія або занадто перевантажена «трюкова» танцювальна композиція. Таким чином, стираються межі між дитячим, легким, безпосереднім, несучим відчуття свята і дорослим, серйозним, драматичним. Це веде до протиріч між теорією і практикою хореографічного мистецтва.

Саме концертний репертуар, може розповісти про історію колективу, так як визначає всю його діяльність. Репертуар повинен прищеплювати учасникам колективу любов і повагу до танцювального мистецтва своєї Батьківщини і до танцювальної культури інших народів.

Концертний репертуар колективу може складатися на основі декількох джерел. Особливу роль у створенні самобутнього репертуару в хореографічному колективі може зіграти фактор використання місцевого танцювального фольклору. На основі фольклорно-естетичного матеріалу балетмейстер створює сценічний варіант, при цьому він повинен враховувати, що це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і малюнків на сцену. Це процес відтворення виконання, образності, музики, костюма. Це процес відтворення атмосфери життя танцю, його дихання і того таїнства спілкування

виконавців, яке в ньому народжується, обумовлюючи його цінність і необхідність [1, с.80].

Один з найпоширеніших і найбільш суперечливих джерел поповнення концертного репертуару – запозичення репертуару професійних ансамблів танцю аматорськими колективами. Створені великими майстрами хореографії, сценічні композиції професійних колективів відрізняються художньої закінченістю і, безумовно, можуть служити зразками, освоюючіякі, танцюристи-аматори знаходять виконавську культуру, технічні навички, знання законів сценічного хореографічного мистецтва [1, с. 82].

Однак не всякий хореографічний твір, перенесений з професійного в аматорський колектив, може бути під силу його виконавцям. Балетмейстерові слід, перш за все, досить точно оцінити виконавські можливості учасників колективу, свої якості репетитора, кількість репетиційного часу і ряд інших аспектів з тим, щоб пропонований до постановки номер не втратив своєї художньої значущості в результаті такого перенесення. Розрахований автором на певний склад артистів, на їх технічні, професійні можливості, танець є цілісним, і зміна загрожує втратою художності. Таким чином, вибір танців з репертуару професійних ансамблів повинен співвідноситися з можливостями їх повноцінного виконання, готовністю до цього колективу.

Для забезпечення нормальної діяльності колективу йому необхідний свій концертний репертуар, який відповідає специфічним особливостям колективу і виконуваних їм функцій. При створенні концертного репертуару для дітей основними критеріями є, перш за все, змістовність танцю, його відповідність сучасним завданням естетичного виховання і віковим особливостям учасників, урахування специфіки їх роботи і реальних можливостей.

Список використаної літератури

1. Аксьонова І. Ю. Проблеми створення репертуару в дитячому хореографічному колективі та їх вирішення. Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи : матеріали наук.-практ. конф. за підсумками першого Всеукр. фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (Київ, 28.10.2003). К., 2003. С. 80 – 83.
2. Колесниченко Ю., Досенко Є. Українське намисто: десять українських танців (хореографічні твори з музичним додатком) : метод. посіб. / Національна хореографічна спілка України. Вінниця : Нова книга, 2014. 272с.
3. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти. *Педагогічний альманах*. 2012. Вип.13. С. 191-195.

ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТА РЕФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО У СЛОВАЦЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ

Юлія ТЕТЕРЮК-КІНЧ

Доктор філософії, викладач-методист Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є.Задора,
концертмейстер Мукачівського державного університету

Вагому складову дослідження становить аналіз сучасних реформ, зокрема у сфері фортепіанної освіти, які відбулись у Словацькій Республіці. Щоб виявити передумови реформування системи професійної підготовки викладачів фортепіано у вищих закладах освіти Словаччини, розглядаємо процеси становлення, розвитку й реформування цієї сфери протягом середини XIX – початку XXI століть.

Аналізуючи історичний контекст становлення фортепіанної освіти у другій половині XIX століття, необхідно враховувати, що до 1918 року словацькі і чеські землі перебували у складі Австро-Угорської імперії, тому мистецтвознавці, здійснюючи періодизацію історії музичного мистецтва Словаччини, визначають цей період як «австрійську хвилю». Зокрема, Я. Ленгова [2] наголошує, що Братислава в другій половині XIX століття була одним із словацьких міст з надзвичайно глибокими музичними традиціями, що формувались і збагачувались під впливом творчості відомих австрійських композиторів, виконавців і педагогів. У цей період вагому роль у становленні й розвитку фортепіанної освіти у Словаччині відігравали видатні виконавці і педагоги, зокрема композитор, піаніст і педагог Й. Гуммель, якого справедливо вважають основоположником словацької фортепіанної школи. Його творчий доробок охоплює майже всі основні музичні жанри, хоча провідне місце належить фортепіанній музиці, позначеній віртуозністю, переважанням сентиментально-романтичного характеру, витонченістю мелодики. Музичну творчість Й. Гуммеля вважають перехідним явищем – від класицизму до романтизму, в ній виразно проступають особливості кожної з цих художніх епох. Твори композитора містять елементи пізнього класицизму і раннього романтизму, його справедливо вважають одним із найбільш визначних представників фортепіанного мистецтва свого часу.

О. Степанова [2] наголошує, що історичне значення спадщини Й. Гуммеля як системної цілісності виходить за межі його епохи. Так, його праця «Посібник» із гри на піано-форте (1828) високо оцінювала сучасна йому критика. На жаль, як зазначає дослідниця, з часом праця Й. Гуммеля «випала» з музично-педагогічного контексту, його методика навчання гри на фортепіано вже не привертала уваги піаністів-педагогів. У своїй методичній роботі Й. Гуммель розглянув півстолітню історію фортепіано і науково обґрунтовано спрогнозував майбутнє цього інструмента. Оцінки його «Посібника» сучасниками суперечливі. Зокрема, Г. Ріман називав його «великою фортепіанною школою», Р. Геніка надавав йому прогностичного значення. Це надає підстави стверджувати, що праця Й. Гуммеля не втратила актуальності і в

наші дні, тому її матеріали доцільно використовувати в музично-педагогічній практиці.

«Посібник» Й. Гуммеля складається з трьох частин: перша призначалась для початківців, бо автор вважав, що спочатку слід зацікавити навчанням, і лише згодом вимагати зосередженості й слухового контролю. Він застерігав від нескінченних механічних тренувань, через які учні втрачають зацікавлення грою на фортепіано. Друга частина методичної праці присвячена роботі над аплікатурою, у ній вміщено багато вправ, які й становлять квінтесенцію фортепіанної техніки, поширеної в першій половині XIX століття, зокрема:

- перенесення позиції, підкладання та перекладання, підміна пальців;
- розтягнення і стрибки, використання першого й п'ятого пальців на чорних клавішах, чергування пальців під час репетицій, гра одним пальцем, перекладання рук тощо.

Добираючи аплікатуру, він радив керуватись не тільки зручністю, а й відповідністю фактури фрагменту твору – такий підхід був вкрай інноваційним для того часу.

У третій частині праці під назвою «Про виконання» йшлося про інтерпретацію. Так, митець стверджував, що темп *Allegro* вимагає «глянцевого блиску», сили й рішучості виконання, енергетики біглості пальців, ліричні ж частини слід виконувати виразно, але водночас в одному темпі й характері, щоб зберегти цілісність частин.

Протягом 1890–1951 років у Словаччині відбулось кілька важливих змін щодо професійної підготовки піаністів [1]. Зокрема, розвиток словацької фортепіанної освіти у другій половині XIX – на початку XX століть відбувався в умовах визвольного руху, воєнних дій, зазнаючи впливу міжнародного становища і загального стану справ в Габсбурзькій монархії. Розвиток культури і науки в цей період тісно пов'язаний з діяльністю «Матиці Словацької». За досить короткий час її існування на кошти «Матиці» було опубліковано значну кількість видань словацькою мовою, зокрема хрестоматії, підручники, альманахи тощо, зібрано історичні документи, гравюри, архівні матеріали, що належали діячам словацького національного відродження.

Серед відомих словацьких викладачів гри на фортепіано у другій половині XIX століття, як зазначає у своїй праці Станіслав Замборський [2], варто відзначити М. Годру, автора праці з методики навчання гри на фортепіано «Рекомендації з гри на фортепіано». Вона містила теоретичну і практичну (нотний матеріал творів європейських композиторів) частини. Особливо уважно автор розглядав аплікатуру й особливості роботи над нею.

Словацький композитор Людовіт Ванза 1853 року написав 40 фортепіанних п'єс і взяв їх за основу свого методичного посібника з навчання гри на фортепіано. Ці п'єси відзначаються емоційною виразністю, рельєфністю образів, яскравою жанровістю. Переважання в них жанрового елемента особливо важливе для роботи над розвитком музичного мислення виконавця-піаніста, бо, як зазначає автор, розкриваючи найхарактерніші ознаки жанру, виконавець конкретно й безпосередньо сприймає образний лад твору та окремі елементи музичної мови [2].

Отже, завдяки ретроспективному аналізу діяльності видатних представників фортепіанного мистецтва XIX століття, виявлено, що саме в той час сформувалася теорія всебічного комплексного фортепіанного навчання і виховання, зокрема набув обґрунтування й увійшов у практичний обіг термін «виховання піаніста», визначились основні види роботи піаніста у процесі фортепіанного навчання, зокрема: темпо-ритмічне виховання, робота над інтонацією, звуковим образом, аплікатурою тощо. Провідні митці й фахівці з фортепіанної педагогіки заперечували формалізм у музичному виконавстві, розробляли прогресивні музично-педагогічні системи з метою формування в учнів асоціативного і творчого мислення, емоційно-чуттєвого сприйняття.

У Словаччині не було вищих мистецьких навчальних закладів. Молодим словакам, яким вдалося здобути вищу освіту в Будапешті, Відні, Празі та інших західноєвропейських містах, застосовувати набуті знання доводилося переважно поза межами батьківщини. Через те, як наголошує С. Замборський [1], музичне мистецтво й музична освіта у Словаччині протягом XX століття, як складова частина духовної культури суспільства, характеризується інтенсивними пошуками нових засобів виразності, експериментуваннями, значною кількістю стильових течій.

У цьому контексті, зазначає автор, необхідно зацентувати увагу на постать Мілоша Руппелдта, піаніста, визначного реформатора словацького музичного мистецтва і музичної освіти. Адже завдяки його ідеї створити музичну школу консерваторського типу, яка б забезпечувала високий рівень професійної музичної освіти, 6 листопада 1919 року в м. Братислава було відкрито музичну школу (*Hudobná škola pre Slovensko*), в якій він протягом 1919 – 1936 років викладав гру на фортепіано, а 1922 року очолював цей навчальний заклад. 1923 року директором Братиславської музичної школи став Фрико Кафенда, за сприяння якого 1928 року школі було надано статус Музично-драматичної академії (*Hudobná a dramatická akadémia*), а згодом, 1941 року, статус консерваторії, яка діє як вищий музичний навчальний заклад.

Культурно-мистецьке життя в Словацькій Республіці набуло стрімкого розвитку після Першої світової війни. Цьому сприяло й відродження фортепіанної освіти в мистецьких навчальних закладах. Так, починаючи з 1951 року, в різних містах відкривалися музичні школи, а згодом і консерваторії – в Жиліні, Кошиці, приватні консерваторії в Банській Бистриці, Нітрі тощо.

У цей період словацькі піаністи, спираючись на класичні традиції, створюють оригінальні зразки національного фортепіанного мистецтва. Словацька дослідниця І. Пінкова [3] зазначає, що фундаторами кошицької фортепіанної школи були відомі виконавці-піаністи й музиканти-педагоги Марія Масикова-Гемеркова (M. Masikova-Hemerikova) і Марта Рейтерова (M. Reiterova), які здійснювали активну концертну діяльність, викладали в музичній школі та консерваторії, виховали відомих з часом у Словаччині піаністів та викладачів фортепіано, серед яких зокрема: П. Топерчер (P. Toperczer), С. Замборський (S. Zamborsky), О. Каттаріна (A. Cattarina), В. Келлі (V. Kelly) та інші, які успішно продовжували справу своїх педагогів.

Своєрідним імпульсом до розвитку словацької фортепіанної музики стала відома піаністка І. Арвайрова (I. Arvaurova), яка збагатила її національним змістом, характерною мелодикою, новими жанрами та особливими виконавськими прийомами (плавне кантиленне звучання, витончене туше, складні пасажі з подвійними нотами, стрибки тощо). Творчі досягнення мисткині зумовили подальше стильове збагачення виконавських можливостей національної фортепіанної школи.

Основним поштовхом до організації й розвитку у Словаччині системної фахової музичної освіти, зокрема й фортепіанної, стало відкриття 1949 року Вищої школи виконавських мистецтв у м. Братислава, як уже згадувалось, за активної підтримки Ф. Кафенди) [3]. Її засновники висували високі вимоги до викладання та організації навчального процесу, до його методичного забезпечення відповідними програмами, планами, вимогами щодо рекомендованого репертуару, прагнучи досягти цілісності й музичної освіти, вибудовуючи мистецько-освітній процес за планом навчання, розробленим для консерваторій, закладаючи цим міцні основи інструментального виконавства та методики.

Серед педагогів з фортепіано в цьому навчальному закладі дослідники називають імена професора А. Кафендової, професора фортепіано й камерної музики, органіста С. Намет-Шаморинського та відомого соліста-піаніста й артиста фортепіанного дуету М. Карина, який розробив фортепіанну методику для формування й розвитку інтерпретаційно-виконавського й музично-педагогічного мислення піаніста.

У період формування словацької фортепіанної школи ХХ століття видатною постаттю у сфері фортепіанного виконавства став словацький піаніст і композитор професор Рудольф Макудзінскі (Rudolf Macudzinski). Він часто пише програмну музику, для якої характерна яскрава образність і доступність сприйняття. Композитор використовує інструктивні жанри: прелюдії, етюди, сонатини, варіації. Серед його педагогічних праць – «Гами в навчанні гри на фортепіано» («Studium stupnicana klaviri», cast 1-2, 1952–54), твори для камерно-інструментальних ансамблів, п'єси для фортепіано соло та фортепіанних дуетів, твори з оркестром і фортепіано тощо. У своїй педагогічній діяльності Р. Макудзінскі керувався методичною системою чеського піаніста В. Курца, основу якої становить орієнтація на творчий, ініціативний і розумний підхід кожного музиканта-педагога до процесу фортепіанного навчання.

Е. Лангштейнова [1] наголошує, що більшість представників школи В. Курца як творчі особистості всебічно розкривали, розвивали і доповнювали знання, здобуті від учителя. Здатність йти в ногу з часом виявилася засадничою для методичної системи В. Курца, запорукою її життєздатності завдяки зосередженості на початковому етапі навчання, розвитку й постановці рук, апарату загалом.

Розвиток педагогічних засад школи В. Курца в діяльності Р. Макудзінського підтверджує універсальний характер цієї фортепіанно-педагогічної системи, спрямованої на планомірний всебічний розвиток

музичних здібностей музиканта. Завдяки цьому в школі В. Курца зросли не тільки піаністи, а й численні педагоги, композитори, диригенти, композитори, видатні музичні діячі свого часу. Діяльність школи В. Курца ґрунтувалась на прогресивній для свого часу естетиці музично-виконавського мистецтва, засади якої надали змогу Р. Макудзінському виховати багатьох яскравих піаністів-педагогів і виконавців, зокрема відому І. Чернецьку (І.Černečka), яка, починаючи з 2014 року, очолює кафедру фортепіано у Вищій школі виконавських мистецтв у Братиславі. Варто також наголосити, що І. Чернецька 2002 року запровадила новий навчальний план професійної підготовки піаністів, який і сьогодні дає здобувачам вищої освіти змогу обирати напрям фортепіанної освіти – музично-педагогічний чи концертно-виконавський. У навчальному закладі студенти отримують кваліфікації, які дають їм право викладати в музичних школах, у вищих навчальних закладах мистецтв (консерваторіях) або ж вибудовувати свою кар'єру концертного піаніста, соліста, камерного музиканта, концертмейстера у професійних музичних колективах.

Професор П. Милославський виховав плеяду відомих піаністів Словаччини [3]. 2000 року він очолив новостворений методичний Центр музики і танцю у Вищій школі виконавських мистецтв (Братислава), заснував музичний журнал «Вісник», був головним редактором видання «Темпо», написав багато наукових праць з історії, теорії й методики фортепіанного мистецтва, зокрема такої, як «Дорога до мистецтва гри на фортепіано», в якій розкриває основи фортепіанної дидактики, окремі розділи присвячує звуковим властивостям фортепіано, методиці аналізу музичних творів, основним психологічним чинникам успішного навчання, а також виконавській інтерпретації, яку вважав особливим видом мистецької діяльності. П. Милославський обґрунтував систему сучасної фортепіанної освіти загалом.

У словацькій фортепіанній педагогіці й сьогодні гармонійно поєднуються національні виконавські й музично-педагогічні традиції з основоположними засадами європейських фортепіанних шкіл. Завдяки цьому професійна діяльність словацьких піаністів досягла міжнародного рівня, їх запрошують до участі та проведення майстер-класів, фахового стажування, міжнародних мистецьких фестивалів і конкурсів, спонукаючи талановиту молодь до неперервного фахового вдосконалення.

Список використаної літератури

1. Holas M. Hudební pedagogika. Praha: AMU, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, 2004. 126 s.
2. Michal Palovčík. 100 slovenských skladateľov / ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998. S. 210.
3. Pergler F. Michal Karin (1908 – 1988). Kapitoly z histórie klavírneho umenia a pedagogiky na Slovensku. Hudobný život. 2006. Roč. 38, Č. 5. S. 27–28.

ХОРОВІ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дарина ЧАМАХУД

викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
аспірантка III року навчання кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

Науковий керівник – Путятицька Ольга Вікторівна, доцентка,
професорка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
кандидатка мистецтвознавства

Окреслено періоди та наслідки історико-культурного контексту України першої третини ХХ століття для музичного життя. Виявлено роль, місце і значення хорової та камерно-вокальної музики Я. Яциневича. Визначено поняття «церковщини» у стилістиці композиторів першої третини ХХ століття. За архівними рукописами музичних творів Я. Яциневича, звернення до яких відбулося вперше в українському музикознавстві, виявлено причини заборони композицій до виконання.

Церковно-співацька практика, яка визначала українське хорове мистецтво межі ХІХ–ХХ століть, з початку нового століття стрімко змінювалася завдяки творчості таких композиторів як М. Лисенко, М. Леонтович, О. Кошиць, К. Стеценко, Я. Степовий, Д. Січинський, Я. Калішевський та інших. Кожен із митців, отримавши у дитинстві достойну практику церковного співу, прагнув оновити та осучаснити хорове звучання. Процеси піднесення і розквіту культури першого десятиліття позитивно вплинули на розвиток народних традицій у музичній мові, що поєдналися з пошуком нових засобів виразності та використанням надбань культур інших націй.

У репертуарну, концертну та мистецьки-просвітницьку сфери діяльності згаданих митців увійшла не лише богослужбова музика, але й на новий рівень піднесено авторські хорові та камерно-вокальні твори на слова поетів, оригінальне звучання отримали обробки народних пісень. Не залишився осторонь і Яків Яциневич (1869–1945) – український композитор, диригент, помічник М. Лисенка, церковний регент, фольклорист, громадський діяч, священник, автор понад 300 творів у різних жанрах. Митець не лише суттєво розширив репертуар хорової та камерно-вокальної музики, а й розвинув якість хорової виконавської творчості на професійному рівні.

Музикознавиця І. Шевчук окреслює період першої третини ХХ століття як «друге Відродження», для якого характерні *«довіра до мистецької вченості з опорою на церковний досвід улаштування краси богослужіння, а також до академічного виявлення вченості як у теоретичних установах а традиціоналізм, так і в стильових перевагах саме художньої діяльності, із відкритістю до авангардних позицій, в які митці «втягували» ознаки духовного і творчо-традиціоналістського досвіду»* [6, с. 7]. Стильові засади означеного періоду, прокладені промодерними спрямуваннями М. Лисенка, відповідали символістським запитам часу. До гілки професійного розвитку народнопісенної стилістики О. Кошиця приєднався Я. Яциневич, у творчості якого хорова обробка поруч з іншою хоровою музикою займає одне із провідних місць.

Усі згадані процеси мистецького розвитку супроводжувалися складними політичними умовами, у яких перебувала українська культура перших десятиліття ХХ століття. Революції 1905–1907 рр. та 1917 р., Перша світова війна, боротьба за українську незалежність 1917–1920 рр., утворення нової держави – Союзу Радянських Соціалістичних Республік, – не лише впливали, а й часто визначали спрямування культурних векторів. Державна політика русифікації різко ставала на заваді розвитку української мови, культури, мистецтва, освіти. Як результат, музичні діячі зазнавали різного ставлення влади: жили у важких умовах, помирали в молодому віці від тяжких хвороб (К. Стеценко, Я. Степовий), ставали жертвами політичних репресій (М. Леонтович), змушені залишати межі України (Я. Яциневич).

Українізація з боку державної влади у 20-х рр. ХХ століття частково змінила ситуацію. Партійними та урядовими постановами «Про обов'язкове студіювання у школах місцевої мови, а також історії та географії України» (9 березня 1919 р.), «Про вживання в усіх установах української мови нарівні з великоруською» (21 лютого 1920 р.), «Про запровадження української мови у школах та радянських установах» (серпень 1921 р.) закріплено важливе значення української мови. Нові умови дали можливість для кращого розвитку музичного мистецтва. Традиція світського хорового співу та виконавства активно підживлювалася наявністю самоосвітніх установ (народних шкіл, будинків, університетів), значної кількості музичних та музично-драматичних шкіл, зокрема, С. Блюмендфельда, О. Титаренко, О. О'Коннор-М. Лисенка, М. Тутковського, В. Григоровича-Барського та інших. У них велику перевагу надавали вивченню хорового співу як обов'язкової дисципліни. Розвиток музичної освіти підхопили вищі навчальні заклади, що виявилось у професійному звучанні хорових колективів при них – у Київському університеті святого Володимира, Київському політехнічному інституті, Київському комерційному інституті та інших. Така розгалужена система

музичного життя утворила чудову нішу для розвитку диригентських задатків митців оточення М. Лисенка, серед якого був і Я. Яциневич.

Прізвище композитора сміливо згадували у публікаціях того часу. Так, у статті, присвяченій огляду десятирічного розвитку української музичної культури, у журналі «Червоний шлях» від №11 за 1 листопада 1927 р. зазначалося: *«Крім зазначених композиторів слід згадати всіх тих, що своєю творчістю допомагають розвитку музичного побуту й культивують його в товщі нашого повсякденного життя. Наша сучасність налічує цілу низку композиторських імен: Богуславський <...>; Попадич <...>; Верховинець <...>; Радзівівський, Яциневич, Батюк, Гайдай, Крижанівський, Верьова, Дзбанівський ось який актив сучасної української музичної культури, репрезентованої середньою її генерацією»* [2, с. 225]. У дещо пізнішій статті про українські музичні організації у газеті «Металеві дні» №2 від 1 червня 1930 р. творчість Я. Яциневича було згадано у контексті митців, які плідно працюють впродовж останніх десяти років: *«Заходами робітничо-селянського уряду України та партійно-громадських організацій, до роботи в українській музичній культурі притягнуто багато музичних сил, як і взагалі розгорнуто роботу творення української музичної культури. Зараз працюють композитори: М. Вериківський, П. Козицький, В. Костенко, К. Богуславський, Г. Драменко, О. Овчаренко, М. Зельцер, Б. Новосацький (Харків), Л. Ревуцький, М. Радзівівський, Б. Лятошинський, В. Золотарьов, С. Футорянський, І. Демуцький, М. Гайдай, О. Дзбанівський, Шевчук, Студзинський, Ф. Надененко (Київ), В. Верховинень, Попадіч, Верьова, Ступницький (Полтава), О. Читко, В. Шаравський, Я. Яциневич (Одеса) та І. Лесенко (Прилуки) та ще багато інших товаришів»* [4, с. 67]

З кінця 1920-х рр. хоровий спів став продуманим інструментом політичного впливу на суспільство. Прагнення залучити чим більшу кількість населення до хорової творчості не лише задовільнило потреби народного співу, але й вплинуло на утворення розриву з минулими надбаннями. Як результат, відбулося поступове заперечення акапельного співу як такого, що своїм звучанням нагадує церковну музику. Натомість перевагу надавали хоровим та камерно-вокальним творам із супроводом. У репертуарному списку хорових колективів залишилися ті композиції М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, у який відсутні впливи релігійної музики. А. Лащенко зауважує, що серед композицій були хори з такими жанровими проявами як монологи, марші, «єднання й утвердження», роздуми, з ліричними, драматичними забарвленнями, гумористичного, жанрово-танцювального, лірико-філософського характеру, а також хорові цикли [3, с. 36–37].

Невдовзі ситуація ще більше загострилася. Особливо складним періодом в історії розвитку української музики стали 1930-і рр. Адже хорова виконавська творчість повинна була спрямовуватися на підтримку політичних кампаній, серед яких індустріалізація, колективізація, боротьба з релігією. Процес виконання кожного твору з репертуару хорових колективів необхідно було узгоджувати із владою. Якщо у 1920-х рр. композитори могли іще відносно вільно публікувати нотні матеріали своїх творів, то тепер ця процедура стала надзвичайно складною, проходила жорстку цензуру та зазвичай мала негативне рішення комісії. Тобто пісенно-хорове життя вимушено стало цілковито ідеологічно залежним, популяризувало масовий спів та жанр пісні, знецінювало вокальну і технічну професійність та нівелювало традиційну майстерність. У доробку композиторів з'явилися твори, забарвлені патріотичними та прославними мотивами, з оспівуванням «червоних прапорів», «партії» та «колективізації».

Разом з тим, композитори та виконавці знаходили можливості для створення та виконання якісного хорового репертуару. А. Лашенко зазначає, що у концертних програмах, поруч з обов'язковими творами, звучали народні пісні, лірико-пейзажні композиції, піснеспіви на історичну та героїчну тематику, які були далекими від ідеологічних доктрин того часу [3, с. 41]. У розвитку хорової спадщини з'явився новий жанр – хорова мініатюра, який дав поштовх для професійного зростання акапельного хорового виконавства.

Категоричну заборону на виконання мали духовні композиції, а також твори, у яких відзначали вплив «церковщини». Як відзначає М. Ржевська, процес боротьби з «церковщиною» розпочався ще з 1931 р., коли почали відзначати вплив «ідеологічно чужого» у мистецтві [5, с. 280]. Під «церковщиною» розуміли не просто релігійну музику, а ту, яка характеризується наявністю певного стилістичного комплексу. З посиланням на газету «Музика мас», дослідниця відносить до таких особливостей – чотириголосний хоральний склад, консонантну гармонічну побудову, одноманітну плавну метричність, затримки руху на заключних каденціях, різкі контрасти між гучним *forte* та ніжним *piano*, зловживання використанням септакордів та зупинки на них, ігнорування тембральними особливостями голосу виконавців, ритмічну стабільність, стриманий темп, невиразні акцентування в «обиходних» наспівах, що пов'язано з відсутністю римування богослужбових текстів, використання нескладних музичних форм [5, с. 285]. З метою подальшого уникнення подібних впливів на музику композиторів, автори кампанії «церковщини» пропонували власні рішення. Серед таких пропозицій, яскраво висвітлених у статтях газети «Музика мас», побутовала наполеглива думка змінити процес викладання гармонії у навчальних закладах,

забравши з курсу чотириголосні гармонічні вправи, заборонити композиторам писати у чотириголосній фактурі, переглянути виконавський репертуар української та світової музики, а також здійснити процес очищення серед диригентів та інших музикантів [5, с. 287].

До такого «очищення» спадщини поруч з іншими творами композиторів 1920-х рр. потрапив хоровий твір *a cappella* Я. Яциневича. Йдеться про композицію «Знемоглись», за яку митець отримав першу премію на конкурсі у Харкові. Разом з грошовою винагородою, автор отримав можливість опублікувати твір у 1925 р. [9]. У процесі кампанії «церковщини» цю композицію було віднесено до групи творів, яку вимагали забрати з друку та заборонити до виконання. Пояснення цьому – тлумачення поєднання стилевих особливостей композиції як таких, які *«перестають бути лише елементами, – утворюють той «ладаний» комплекс елементів, що вже є стилем, що перетворює музичні твори в твори церковницькі»* [5, с. 286].

Проте йдеться не лише про певні стилістичні особливості у музичній мові творів композиторів. Під поняття «церковщина» підпала творчість тих митців, які у минулому писали музику на богослужбові тексти. Яскравим прикладом такого упередженого ставлення є ситуація з цілісним доробком Я. Яциневича. Твори композитора на світську тематику підпали під критику. Свідчення цьому – згадка про хорову жартівливу композицію *a cappella* 1915-х рр. «Сусідка» у статті «Загальні зауваження про стан самодіяльного музичного мистецтва» з газети «Радянський театр» №5 від 1 грудня 1931 р.: *«Найпоширеніші серед хорів учасників олімпіади є твори Леонтовича (“Льодолом”, “Літні тони”, “Мала мати одну дочку”, “За городом качки”, тощо), Лисенка (“А вже весна”, “Другий вінок веснянок”, “Оживуть степи, озера”, Стеценка (“Сон”), Козицького (“Дивний флот”, “Пісня колективу”, “Пісні від праці”), Вериківського (“В час пожеж”, “Прапор Червоний”, “Червоні заграви”, “1905 рік”, “Ой, сусідко”), Верьовки (“Італійська революційна”), Ревуцького (“Війна війні”, “Веснянки”, “Тукайте їх”), Тіца (“Пісня індустріалізації”), Костенка (“Наша пісня”), Ступницького (“Ленінський заповіт”, “Ой, садовимо яблучко”), Борисова (“Комуна”), Яциневича (“Сусідка”). Як видно з цього стислого переліку, поруч із цінними музичними творами спостерігаємо і твори ідеологічно невитримані, або й просто шкідливі (от як твори Ступницького та Яциневича, що хоріють на церковщину)»* [2, с. 19].

Подібна ситуація склалася і з нотними рукописами творів Я. Яциневича. Штампи 1928–1929 рр. на архівних документах численних композицій митця свідчать про дозвіл до виконання, проте вже у 1930 р. – про заборону. Зокрема, йдеться про хорові твори *a cappella*, у яких абсолютно відсутні риси церковної

стилістики – весняна замальовка «А вже красне сонечко» [7, арк. 1] та драматична пісня «В нас міць» [8, арк. 1зв.].

Таким чином, складні політичні обставини та кампанія «церковщини» суттєво змінили вектор розвитку української музики означеного періоду. Незважаючи на встановлення диктату над композиторською творчістю у 1930-і рр., у перші десятиліття ХХ століття хорова та камерно-вокальна творчість українських композиторів та виконавців розвинулася, розширилася та змінилася у напрямку професіоналізації хорового мистецтва, поєднання національного і світового досвіду, збагачення музичної мови композицій та зміни стилю композиторського письма.

Список використаної літератури та джерел

1. Десять років української музичної культури. *Червоний шлях*. №11 від 01.11.1927. С. 225.
2. Загальні зауваження про стан самодіяльного музичного мистецтва. *Радянський театр*. №5 від 01.12.1931. С. 19.
3. Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 200 с.
4. Музичні організації на Україні. *Металеві дні*. №2 від 01.06.1930. С. 67.
5. Ржевська М. На зламі часів: Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
6. Шевчук І. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних шукань національної культури першої половини ХХ століття: автореф. дисерт. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 16 с.
7. Яциневич Я. А вже красне сонечко: Ноти для мішан. хору без супр. на слова О. Олесь. ІР НБУВ. Ф. 50. Спр. 1451. Арк. 1–2.
8. Яциневич Я. В нас міць: Ноти для мішан. хору без супр. на слова В. Атаманюка. ІР НБУВ. Ф. 50. Спр. 1452. Арк. 1.
9. Яциневич Я. Знемоглись: Ноти для мішан. хору без супр. на слова О. Коваленка. Харків: Державне видавництво України, 1925. 6 с.

ГАРМОНІЯ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТА ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ – ЗАПОРУКА ВИСОКОГО РІВНЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Оксана ШАХРАЙ

старший викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Олена ПОЛЩУК

викладач циклової комісії викладачів фортепіано
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

У роботі досліджено проблему поліпшення професійної підготовки здобувачів освітніх послуг спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) шляхом інтеграції спеціальної і психолого-педагогічної підготовки. На основі ретельного аналізу наукових досліджень обґрунтовано важливість розвитку саме педагогічних умінь та навичок для успішної професійної діяльності вчителя музичного мистецтва.

Сучасна освіта характеризується інноваційними процесами, відтак потребує якісного вдосконалення системи професійної підготовки фахівців у закладах вищої освіти. Означене вимагає від викладачів оновлення змістового компоненту навчальної діяльності, постійного самовдосконалення, самоосвіти, підвищення рівня фахової культури, освоєння нових методів і прийомів навчально-виховної діяльності.

Ми абсолютно підтримуємо позицію І. П. Дроздової у тому, що «підготовка та перепідготовка педагогічних кадрів у нинішніх умовах має забезпечувати оптимальні передумови для самореалізації особистості, розкриття усіх закладених у ній потенційних задатків, сил, здібностей, здатності до творчості, прийняття нестандартних та оперативних рішень» [1, с.131]

З огляду на інтеграцію вітчизняної освіти в загальнолюдське європейське співтовариство важливим завданням в середовищі закладу вищої освіти є підготувати майбутнього вчителя музичного мистецтва як конкурентоспроможного спеціаліста, здатного проектувати і реалізовувати власне професійне зростання із врахуванням специфіки педагогічної професії, освітянських інновацій, тенденцій розвитку ринку праці та міжнародних і національних освітніх систем, досвіду педагогічної діяльності». [2, с.51]

Виклики суспільства й освіти спрямовують надавача освітніх послуг на постійний пошук шляхів удосконалення навчально-виховного процесу, передбачають наступність між допрофільним і профільним етапами навчання.

Освіті потрібен учитель, який працює у форматі творчих шукань, що ґрунтуються на здобутках традиційної методики та включають елементи інноватики.

У контексті нашого дослідження зазначимо, що успішна підготовка вчителя музичного мистецтва можлива за умов пропедевтичної роботи, передусім. Надавач освітніх послуг має добре визначити рівень музичної підготовки здобувача-початківця, особливості його музичних даних і здібностей, слуху, пам'яті, нахилів та інтересів, рівень володіння музичним інструментом і, що важливо, бажання навчатися мистецтву музики.

Доведено, що для успіху професійної діяльності та формуванні професійних якостей учителя музичного мистецтва важливим є дотримання певних закономірностей. Важлива закономірність домінантності: спеціальні здібності підпорядковувати педагогічним при достатньо високому рівні останніх. У випадку недостатнього розвитку педагогічних здібностей, коли «спеціальні здібності стають індиферентними, не включаються до структури педагогічної діяльності, а інколи можуть провокувати формування антипедагогічної спрямованості, і тоді людина або оволодіває педагогічною професією на дуже низькому рівні, або взагалі залишає її.

Відомо, що на практиці ми можемо зустріти високомайстерного співака, вправного і талановитого музиканта-інструменталіста, однак далеко не кожен з них може професійно навчити учня співу чи грі на інструменті.

Аналіз наукових досліджень і практика роботи в педагогічному коледжі підтверджують, що для успіху професійної діяльності вчителя музичного мистецтва важливим є розвиток його педагогічних умінь та навичок:

- конструктивних (проектування особистості учня, відбір і композиція навчально-виховного матеріалу з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей школярів);
- організаторських (включення учня у різні види діяльності, активізуючи вплив кожної особистості);
- комунікативних (налагодження правильних стосунків з дітьми та їх перебудування у відповідності з розвитком учня),
а також тісно пов'язаних з ними:
- загальних (особливості розуму: пам'яті, мови, уяви);
- спеціальних (артистичні, музичні, літературні, технічні та ін..) якостей.

Безумовно, професійно-педагогічна підготовка здобувачів освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) відзначається специфікою, яка зумовлена тим, що абітурієнти, котрі вступають на цю спеціальність, мають різний рівень музичної підготовки.

Наголошуємо, суттєвим є гармонійна єдність спеціальної і психолого-педагогічної підготовки майбутнього вчителя музики.

Дослідники проблеми професійної підготовки вчителя музики Г. М. Падалка, М. А. Печенюк довели, що взаємозв'язок спеціальної та педагогічної підготовки сприяє успішній професійній підготовці вчителя музичного мистецтва, який досконало володіє як музичною підготовкою, навичками і вміннями гри на інструменті, так і високим рівнем педагогічної майстерності.

Зазначимо, що у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з освітнього компоненту «Основний музичний інструмент» (фортепіано) виокремлені вище позиції є також важливими. Викладач фортепіано повинен враховувати зміни поглядів і даних, пов'язаних з еволюцією у відношенні до виконавських вимог, технічного розвитку, інтерпретацій музики, зі змінами щодо завдань та функцій виконавського мистецтва.

У підготовці здобувачів освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) з інструментальної підготовки (фортепіано) суттєвим є акцент на формуванні умінь володіти сукупністю технічно-виконавських та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі його особистісних якостей. Значною є при цьому інтеграція слухових, ігрових, емоційно-інтелектуальних властивостей естетичного потенціалу; розуміння специфіки і суті музичного мистецтва, вміння аналізувати музичні твори, володіння навичками художньо-музичного відчуття, технічною вправністю.

Конститутивною передумовою в процесі активної пізнавальної діяльності є інтерес, за допомогою якого здобувачі освіти набувають музичні знання, вміння, навички. Як відомо, стійкий пізнавальний інтерес формується при поєднанні дій, емоцій і раціональності навчання.

Пробудити і підтримати прагнення здобувачів освіти до вільного володіння інструментом і грамотного прочитання і трактування твору – таке важливе завдання педагога. Адже це буде запорукою пошуків інтенсифікації та урізноманітнення змісту, форм та прийомів використання інновацій.

Визначальними при цьому є опора на професійні вміння, педагогічну майстерність викладача, який зобов'язаний підтримувати позитивну мотивацію досягнення як задоволення внутрішньої потреби особистості у професійному розвитку, демонструвати позитивний досвід професійних успіхів.

Ми переконані, що оптимальний результат у роботі педагога досягається лише тоді, коли його професійна компетентність є також гармонійною інтеграцією, яка включає і педагогічну майстерність, і загальну культуру, і високі кваліфікаційні знання, вміння, високий рівень методичної підготовки та

грамотності, психолого-педагогічну готовність, етичну компетентність. Адже такий педагог, який інтегрує в собі моральні цінності, ціннісні орієнтації, переконання, почуття, якості особисті (відповідальність, гідність, тактовність, емпатійність, врівноваженість, комунікативність), високий рівень ерудиції, може забезпечити цілісне навчання.

Таким чином, на основі вивчення теоретичних джерел і практики підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва ми доходимо висновку, що найбільш оптимальним і ефективним шляхом поліпшення процесу професійної підготовки фахівця музичних дисциплін є інтеграція спеціальної і психолого-педагогічної підготовки.

Перспективу подальших досліджень ми вбачаємо у конкретному аналізі специфічних для вчителя музичного мистецтва знань, умінь та компонентів психолого-педагогічної підготовки.

Список використаної літератури

1. Дроздова Г. П. Методика викладання, педагогіка та психологія вищої освіти. *Навчальний посібник*. Харків, 2008. 142с.
2. Гринько В. О. Психологічні заходи розвитку професійної мобільності викладача вищої школи: Дис. канд. психол. наук. / Гринько Вікторія Олександрівна. Київ, 2012. 207с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька. *Навчальний посібник*. Тернопіль: Видавництво Навчальна книга. 2005. 360с.



ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІТ-ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОЗАКЛАСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗЗСО

Гресь Олександра,

студентка 4 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) ОПС фаховий молодший бакалавр відділення музичного мистецтва та фізичної культури Луцького педагогічного фахового коледжу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Наукова керівниця – Ірина Регуліч, кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу

Окреслено особливості використання ІТ-технологій на уроках музичного мистецтва та у позакласній діяльності як ефективного інструменту для співтворчості учнівської молоді. Дослідження цієї теми спрямоване на аналіз інтерактивних додатків, комп'ютерних програм та пошук шляхів їхнього впровадження в освітній процес закладів загальної середньої освіти.

Величезний вплив на усі сфери людського життя мають інформаційні технології, без яких уже не можливо уявити наше сьогодення. Використання ІТ-технологій стало необхідністю для теперішніх закладів освіти, а вдосконалення методології та нових форм подачі інформації, що відповідають новітнім освітнім потребам і вимогам, – пріоритетними завданнями для сучасного вчителя музичного мистецтва.

Р. Гуревич та М. Кадемія стверджують, що розвиток сфери ІТ, їх використання в усіх галузях економіки дало поштовх до стрімкого розвитку всього людства. Нині немає такого закладу освіти, в якому не використовують ПК, ІКТ та Інтернет. Педагоги все частіше використовують нові технічні досягнення в освітній діяльності [6, с. 6].

Проте попри розмаїття комп'ютерних програм, додатків та сервісів питання вдосконалення освітнього процесу на уроці музичного мистецтва та в гуртковій роботі постає дедалі частіше. Тому пошук ефективних шляхів впровадження ІТ-технологій в освітній музично-творчий процес як на уроках музичного мистецтва, так і в позакласній діяльності є особливо актуальний.

Важливим для вчителя музичного мистецтва є побудова траєкторії впровадження, з урахуванням педагогічних принципів, що підтримують інтерактивність, креативність та сприяють залученню учнів до творчого процесу. Аналіз результатів та оцінка ефективності використання ІТ показали, що потрібно враховувати не лише успішність і якість навчальних досягнень учнів, а й емоційну складову їхніх потреб, відмінність реакцій кожного із них,

залежність рівня підготовки, індивідуальні особливості сприйняття та попередній досвід використання.

Відповідно до специфіки музичного мистецтва та вимог сучасного освітнього процесу пропонуємо наступні шляхи впровадження ІТ-технологій на уроках і в позакласній діяльності.

Найперше це є *вибір ІТ-засобів*, доступних широкому загалу, наприклад:

- відеоуроки з YouTube або онлайн-платформ MusicTheory.net або Teoria.com, що сприяють вивченню теоретичних аспектів музики у вигляді коротких інформативних відео та інтерактивних завдань;
- аудіо редактори Audacity, Soundtrap допоможуть виготовити аудіофрагменти музичних творів для аудіального аналізу або виконати інші завдання із обробкою звуку;
- програми GarageBand або FL Studio будуть принагідними для створення власних музичних композицій, експериментів зі звуками.

Безкоштовним додатком у Google Play є освітня інтегрована мультимедійна платформа – Electric Piano Digital Music. Вона дозволяє вчителю долучити кожного учасника освітнього процесу до навчання співу, теорії музики, гри на цифровому музичному інструменті, зокрема фортепіано та надасть доступ до інтерактивної музичної дошки [26, с. 26].

По-друге, дієвим *методом мотивації* учнів до безпосередньої активної участі є залучення учнів до співтворчості. Тут помічним буде організація музичних конкурсів, віртуальних виступів або інших творчих проектів завдяки платформам – Soundtrap або BandLab. Вони стимулюють учнів до створення власних музичних творів, співпраці та конкуренції з іншими учнями. Цікавим буде залучення механізмів гейміфікації, що надихатимуть учнів на досягнення навчальних цілей через виконання музичних завдань та отримання віртуальних нагород (Classcraft). Інтерактивні платформи, такі як «Quizziz» або «Kahoot», дозволяють організувати музичні вікторини та тести, які задіють учнів до активної участі, дозволять в ігровій формі перевірити знання.

ІТ-технології сприяють *персоналізації навчання та розвитку креативності*. Їхнє застосування дає можливість учасника освітнього процесу самостійно опрацьовувати обрані музичні теми за допомогою YouTube, Coursera або Udemu, виконувати індивідуальні завдання через Google Classroom, використовувати спеціалізовані програми для дослідження звучання різних музичних інструментів – Linux Multimedia Studio або Ableton Live [5].

Використання фонограм на початковому етапі навчання музики допомагає учням активно вивчати та розвивати власні навички та уміння музики. Вона відтворює тембри різних музичних інструментів, що збагачує музичну фактуру. Це позитивно впливає на знайомство учнів із специфікою

звучання того чи іншого інструменту, розвиває творче мислення, музичне чуття, тембральний слух, розширює їхнє уявлення про звукові можливості, стимулює творчість. В позакласній роботі в закладах загальної середньої чи мистецької освіти початкового рівня такий підхід дозволяє залучити учнів до музичної діяльності, стати їм активними учасниками музичного колективу, адаптуватися до різних умов виконання.

Отже, сучасна освітня діяльність неможлива без використання сфери ІТ, адже в процесі навчання музичного мистецтва в ЗЗСО це дозволяє вчителеві ефективно використовувати різноманітний контент, розвивати музичні здібності та потенціал учнів, формувати музично-теоретичні та історичні знання, а також дозволяють їм відчувати себе активними учасниками співтворчості. Вдалий вибір програмного забезпечення сприяє розвитку музичної креативності вчителя та відкриває нові можливості для творчого експерименту і самовираження. А специфіка сучасних ІТ-технологій відкриває нові можливості в організації освітнього процесу та позитивну динаміку у розвитку музичних здібностей в учнів ЗЗСО, допомагає у становленні ефективної комунікації між вчителем й учнем, умінням останніх запам'ятовувати, інтерпретувати та відтворювати отриману інформацію.

Список використаної літератури

1. Гуревич Р. С., Кадемія М. Ю. Проектна діяльність в підготовці майбутніх педагогів. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методи навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* : зб. наук. пр. Київ – Вінниця: ТОВ «Планер», 2013. 503 с. (6)
2. Дубасенюк О. А., Вознюк О. В. Сучасні тенденції впровадження інформаційних технологій у процес підготовки майбутніх педагогів: досвід та перспективи. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* : збірник наукових праць. Вінниця. 2022 (65). С. 20-30.
3. Іванюра А. Творчість та технології як одне ціле. URL : <https://ivaniura.org.ua/soft/linux/bezkoshtovnyj-notnyj-redaktor-chy-ye-vybir> (дата звернення: 11.03.2024). (5)
4. Цифровізація процесу формування фахових компетентностей: методичні рекомендації для здобувачів третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти до організації самостійної навчальної і науково-дослідної роботи / укл.: Доценко С., Собченко Т., Ворожбіт-Горбатюк В. та ін. Харків, 2022. 33 с.

ТВОРЧА СПАДЩИНА КОБЗАРЯ В ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ

Олена Климчук,

студентка 31мм групи спеціальності 025 Музичне мистецтво
факультету музичного мистецтва та фізичної культури Комунального закладу
вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

**Наукова керівниця – Коляда Юлія Анатоліївна, викладач хорового
диригування факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва**

До поезій Кобзаря зверталися такі композитори-класики: Микола Лисенко – перший інтерпретатор поезії Шевченка, чия збірка «Музика до Кобзаря» нараховує майже 100 різножанрових творів, Кирило Стеценко, Яків Степовий. Станіслав Людкевич, який був удостоєний Державної премії за кантати «Кавказ» та «Заповіт», Микола Аркас, Костянтин Данькевич, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Василь Барвінський, Михайло Вериківський, Юлій Мейтус, Левко Ревуцький, Георгій Майборода, Борис Лятошинський, Ігор Шамо. З іменем Шевченка пов'язаний розвиток музичної культури Галичини – творчість композиторів Михайла Вербицького, Анатолія Вахнянина, Остапа Нижанківського, Дениса Січинського, Григорія Топольницького та Філарета Колесси.

Микола Лисенко знаходить відклик у своїй душі на поезію Шевченка, та створює 87 музичних творів, серед яких хори «Іван Підкова», «Іван Гус», кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая»; «Якби мені черевички», «Нащо мені чорні брови», «Минають дні», «Мені однаково», «Садок вишневий», «Закувала зозуленька», «Ой чого ти почорніло» та багато інших. Усі вони об'єднані у цикл що має назву «Музика до Кобзаря» [2].

Кирило Стеценко є автором пісні «Ой літа орел», кантат «Плавай, плавай лебедонько», «Шевченкові». Ним оспівані поеми «Гайдамаки» та «Рано вранці новобранці» [2].

Станіслав Людкевич перейнявся творчістю Кобзаря ще під час навчання в гімназії, настільки, що отримав Державну премію ім. Тараса Шевченка за кантати «Кавказ» та «Заповіт» [2].

Яків Степовий у циклі пісень і романсів «Барвінки» опублікував твори на слова Т. Шевченка, які торкаються соціальних гострих тем: **романси** «Із-за гаю сонце сходить», «Три шляхи» та **пісню** «Утоптала стежечку». З любов'ю до дітей композитор пише пісні для дошкільного віку. Вони умістилися в три збірники, а на слова поета збірник має назву «Кобзар» [3].

Костянтин Данькевич дав музичне життя балету «Лілея» та опері «Назар Стодоля» [2].

Анатолій Кос-Анатольський писав переважно хори і романси. Серед них на слова Т. Шевченка хор «Доле моя, доле», романс «Ой тумане, тумане», «Учітеся, брати мої» [2].

В творчості Миколи Аркаса найвидатніша опера за поемою Тараса Шевченка має назву «Катерина».

Євген Козак писав обробки українських народних пісень на слова Шевченка «Думи мої» і «Якби мені черевики» [1].

Василь Барвінський створив «Урочисту кантату» й кантату «Заповіт» на слова Тараса Шевченка.

Михайло Вериківський відомий український композитор написав оперу «Сотник» та «Наймичка».

Безперечним мелодичним талантом у втіленні поезії Шевченка відзначився Остап Нижанківський, який пише солоспів «Минули літа молодії».

До драми «Назар Стодоля» створена музика композитором Анатолієм Вахнянином.

Юлій Мейтус у співавторстві з композиторами Всеволодом Рибальченком і Михайлом Тіцом написав оперу на чотири дії «Гайдамаки», вокальний цикл для низького голосу й симфонічного оркестру «Кобзареві» у восьми частинах [4].

Левко Ревуцький створює кантату-поему «Хустина» для фортепіано з оркестром, та три хори на слова Кобзаря: «У перетику ходила», «На ріках круг Вавилона», «Ой чого ти почорніло».

Георгій Майборода створив оперу «Тарас Шевченко».

Денис Січинський – галицький композитор написав на вірші Тараса Шевченка твір «Один у другого питає».

Галицький композитор Сидір Воробкевич написав хори на слова Т. Шевченка: «Огні горять», «Ой чого ти почорніло», «Думи мої» [4].

Борисом Лятошинським написаний твір для хору з оркестром «Заповіт», хори «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить».

Ігор Шамо на слова Кобзаря створив цикл романсів, та присвятив їх до сотої річниці дня народження автора. Сюди увійшли: «Така моя доля», «У перетику ходила», «Якби мені черевички», «Зацвіла в долині», «Закувала зозуленька» та інші [2]

Аркадій Філіпенко пише вокально-симфонічну поему «Дума про безсмертного Кобзаря» а популярною серед молоді стає пісня «Зацвіла в долині» [2]

Поезія Тараса Шевченка здатна сформувати особистість здобувача освіти через вивчення музичних творів композиторів-класиків, адже вона володіє силою, яка проникає у внутрішній світ людини, висвітлює соціальні болючі теми та загальнолюдські відносини, формує патріотичні почуття.

Список використаної літератури

1. Вацьо М. В. Поезія Т.Г.Шевченка в музичних творах українських та зарубіжних композиторів. URL:

- https://library.vspu.net/jspui/bitstream/123456789/3265/1/Vatso_M_009.pdf
(дата звернення 03.05.2024)
2. Поезія Шевченка у творчості українських композиторів. URL: <https://naurok.com.ua/poeziya-shevchenka-u-tvorchosti-ukra-nskih-kompozitoriv-338178.html> (дата звернення 03.05.2024)
 3. Яків Степовий. Творчість, просякнута духом історії. URL: <https://art.lib.kherson.ua/yakiv-stepoviy-tvorchist-prosyaknuta-duhom-istorii-ukrainskogo-narodu.htm> (дата звернення 03.05.2024)
 4. Як композитор Юлій Мейтус відтворював вірші Шевченка у музиці. URL: https://gre4ka.info/suspilstvo/shevchenkiana-yuriya-mejtusa-yak-kropyvnyczyj-kompozytor-vidtvoryuvav-virshi-kobzarya-u-muzyczi/#google_vignette (дата звернення 03.05.2024)

ПОЕЗІЯ ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Ірина Лемешко,

студентка 31мм групи спеціальності 025 Музичне мистецтво
факультету музичного мистецтва та фізичної культури Комунального закладу
вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

**Наукова керівниця – Коляда Юлія Анатоліївна, викладач хорового
диригування факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва**

До творчості Тараса Шевченка звертаються багато українських сучасних митців: композитори та виконавці, адже його слово актуальне і в наш час. Серед них: Жанна Колодуб, Віктор Тиможинський, Олена Карпенко, Ірина Волкова. Твори на його вірші виконують дуети, ансамблі та хори «Луцького педагогічного коледжу», відомі виконавці – Оксана Муха, гурт «Піккардійська терція», харківський гурт «Бандурбэнд», група «Тартак», рок-гурт «Кому Вниз» та інші.

Духовним скарбом українського народу стала поезія Кобзаря, що написана серцем, душею, слізьми. Його слово наповнене біллю про Дніпро, багатостраждальну Україну-матір, мрії про порвані кайдани та нову, вільну сім'ю.

Оспівана свобода, незламність людського духу, прагнення волі, заклик до дії він відобразив у поетичних творах: віршах, баладах, поемах. Тарас Григорович Шевченко – поет, художник, революціонер-демократ, який своєю творчістю закликає до патріотичних почуттів.

Через свої картини він передавав пригноблення народу для привернення уваги суспільства, малюючи такі картини як: дівчина-кріпачка, діти, циганка та інші.

Написавши збірку «Кобзар», Шевченко подорожує по Україні вивчаючи культурні та історичні пам'ятки, записуючи народні пісні, приказки та малюючи краєвиди рідної Батьківщини [2].

Не зважаючи на утиски в своєму житті, поет продовжував свою діяльність зробивши свою художню спадщину багатою та різноманітною на глибоко філософські роздуми, ліричні поеми, вірші що з кожним днем надихає композиторів створювати музичні композиції різних жанрів та форм, відтворюючи зміст поезії, динаміку розвитку, досягнувши єдності слова і музики, що поглиблює та доповнює образи твору [5].

Інтерпретація поезії Шевченка в музиці триває і до наших днів, та спонукає до творчості багатьох композиторів у різних країнах: Америки, Канади, Франції, перетворюючи слова поета в пісні, опери, балети, симфонічні поеми та ораторії [6]. Завдяки ліриці, яка повністю проіннята музикою, композитори кожного покоління отримують та натхнення для творчості [8].

Повз полум'яну творчість Шевченка не міг пройти жоден український композитор. До поезій Шевченка звертаються і наші сучасники: композитор з Тернопільщини Віктор Камінський, Владислав Заремба, Богдана Фроляк, Валентин Сільвестров, Ігор Пелих, Артем Пивоваров, Павло Табаков, Сергій Бабкін, Григорій Міняйло, Віктор Тиможинський, Жанна Колодуб, Олена Карпенко, Ірина Волкова.

Твір «Зоре моя вечірняя» в аранжуванні канадського композитора Григорія Міняйло, що поклав слова на мелодію Людвіга Ван Бетховена «Місячна соната» виконує львівська співачка Оксана Муха [4].

Український акапельний гурт «Пікардійська Терція» виконує пісню «Ой по горі роман цвіте» на музику Ігоря Пелиха, в аранжуванні Андрія Капралія [7].

У 2001 році гурт «Скрябін» взяв участь у проекті «Кобзар. Нові акценти». У диск увійшло 14 пісень на слова Шевченка, виконані відомими українськими виконавцями.

Харківський гурт «Бандурбенд» грає у стилі роко-хопо-фанко-фолк з елементами регі та етніки, випустили пісню на вірш «Думи мої, думи мої».

Пісня «Косар» групи «Тартак» на слова Т. Шевченка, звучить у стилі рок, увійшла в альбом «Вічність» 2015 року.

Український готичний рок-гурт «Кому Вниз» має альбом під назвою «4: Шевченко», основою для створення якого стали відомі вірші Кобзаря. Гурт уже мав п'ять творів на слова Тараса Шевченка: «Микита Швачка», «До

Основ'яненка», «Розрита могила», «Не нарікаю я на Бога» та «Суботів», що став найбільш відомим твором команди.

Львівський рок-гурт «Мертвий півень» надав рок-звучання ліричній поезії. Вірш «Садок вишневий», знайомий кожному ще зі школи, отримав дещо грайливу форму та міг би стати саундтреком для сучасних вечорниць.

Український гурт «Kozak System», який виник у 2012 році, у дебютному альбомі «Шабля» також використав поезію Т. Шевченка. До альбому ввійшла пісня під назвою «Гайдамацька» на слова Кобзаря [3].

Сучасна композиторка Богдана Михайлівна Фільц звертаючись до творчості Кобзаря, написала багато хороших творів для дитячого та жіночого хору із супроводом фортепіано: «Зацвіла в долині», «Вітре буйний», «Сирітка», «Наша дума, наша пісня».

Диригент Павло Муравський з Державною заслуженою хоровою капелю «Трембіта» виконував хорові твори на слова Тараса Шевченка, такі як: «Над Дніпровою сагою» муз. Віталія Кирейка, «Барвінок цвів» на музику Жанни Колодуб.

У Луцькому педагогічному коледжі мішаний хор «Музичні гобелени» Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради та жіноча хорова капела «Глорія» виконують твори на слова Тараса Шевченка.

Мішаний хор «Музичні гобелени» виконує твори:

- «Ой чого ти почорніло» муз. Левка Ревуцького [1];
- «Реве та стогне Дніпр широкий» муз. Д. Крижанівського.

Жіночий хор «Глорія»:

- «Маленькій Мар'яні» муз. Віктора Тиможинського;
- «Чорний крук» муз. К. Данькевича.

Твори письменника лунають зі сцени у виконанні здобувачів освіти, як сольоно так і у малих формах – дуетах, ансамблях:

- чоловічий вокальний ансамбль під керівництвом Віктора Мрочка виконує «Борітеся, поборете» з поеми «Кавказ» на музику Павла Табакова;
- твір «Русалка» на музику Олени Карпенко виконує ансамбль «Каприз» керівник Аліна Степанюк;
- Ланова Ніка виконує твір «Якби мені черевички». Музика народна, аранжування для бандури Людмили Луцишиної.

Слово Кобзаря безсмертне, живе і дієве, тому філософські роздуми, ліричні поеми, вірші з кожним днем надихають композиторів створювати музичні композиції різних жанрів та форм, відтворюючи зміст поезії, динаміку розвитку, досягнувши єдності слова і музики, що поглиблює та доповнює образи твору.

Завдяки ліриці, яка повністю пройнята сумом, але не зневірою, композитори кожного покоління знаходять для своїх творів нові риси мудрості, отримуючи все більшої зацікавленості та натхнення для творчості. Тарас Григорович Шевченко вважається одним з наймузикальніших та найспіваніших поетів світу.

Вокально-хорові твори українських сучасних композиторів на слова поета різні за жанром та стилем, художньо-образним змістом. Вони використовуються здобувачами освіти у процесі навчання та концертних виступах. Виконання цих творів вдосконалює технічні можливості студентів, сприяють розвитку творчого мислення, підсилюють патріотичні почуття.

Твори на слова літературного генія у виконанні сучасних артистів дає змогу слухачам перейняти любов до Батьківщини, доводячи велич сили слова письменника.

Список використаної літератури

1. Академічна хорова капела «Музичні гобелени», муз. Л.Ревуцького «Ой чого ти почорніло» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LIWntWiKlYQ> (дата звернення 17.04.2024)
2. Біографія Тараса Шевченка (ukrlib.com.ua) URL: <http://shevchenko.ukrlib.com.ua/#startova> (дата звернення 10.04.2024)
3. Головецька Н. Мистецький захід «Поезія Шевченка у творчості українських композиторів минулого та сучасного». URL: <https://naurok.com.ua/poeziya-shevchenka-u-tvorchosti-ukra-nskih-kompozitoriv-338178.html> (дата звернення 26.04.2024)
4. Оксана Муха «Зоре моя вечірняя» URL: <https://www.youtube.com/watch?si=9dGw9FyYtVWEoUio&v=FYZB87NzJ2w&feature=youtu.be> (дата звернення 18.04.2024)
5. Поезія Тараса Шевченка у вокальній творчості українських композицій
6. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/260014/256375> (дата звернення 18.04.2024)
7. Поезія Т.Г.Шевченка в музичних творах українських та зарубіжних композиторів. URL: https://library.vspu.net/jspui/bitstream/123456789/3265/1/Vatso_M_009.pdf (дата звернення 18.04.2024)
8. Пікардійська терція «Ой по горі роман цвіте» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pgcXn9Ok9pc> (дата звернення 20.04.2024)
9. Які вірші Тараса Шевченка ожили у сучасних піснях українських музикантів URL: <https://life.novyny.live/iaki-virshi-tarasa-shevchenka-ozhili-u-suchasnikh-pisniakh-ukrayinskikh-muzikantiv-top-15-156259.html> (дата звернення 21.04.2024)

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Валентин Луценко,

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Камянець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Науковий керівник – старший викладач кафедри музичного мистецтва М. В. Кузів

У статті автор аналізує педагогічні умови формування художньо-образного мислення молодших школярів на уроках музичного мистецтва; доводить, що одним із чинників впливу мистецтва музики на особистість є створення умов для самостійного відкриття кожним учнем цінності музичних творів. Автором сформульовано, також, перелік завдань для учителя музичного мистецтва в процесі формуванні художньо-образного мислення учнів початкових класів.

У сучасній педагогічній літературі накопичений певний обсяг знань з питань з'ясування шляхів, форм та методів формування художньо-образного мислення школярів. Цій проблемі присвятили свої праці В. Борисов, О. Дем'янчук, З. Захарчук, Н. Карапузова, Я. Кодлюк, А. Мартинова, Н. Скрипченко, А. Супрун та інші вчені.

Теоретичний аналіз наукової літератури та педагогічної публіцистики з проблеми розвитку художньо-образного мислення молодших школярів, аналіз сучасних концепцій і підходів до зазначеної проблеми, ознайомлення з передовими методиками кращих педагогів, дослідження народної педагогіки доводять, що існує кілька факторів, від яких залежить рівень розвитку художньо-образного мислення учнів і на які може впливати педагог.

Успішне формування художньо-образного мислення у молодших школярів залежить від ряду умов.

Перша умова – чіткість поставленої навчальної мети, усвідомлення того, чого потрібно домогтися внаслідок навчальної діяльності в цілому і на окремих її етапах.

Так, наприклад, молодші школярі на уроці музичного мистецтва часто захоплюються самим процесом співу і не мають навичок образного, осмисленого сприймання музики.

З самого початку дітей слід привчати свідомо контролювати свій спів. Пісня звучатиме тільки тоді, коли будуть узгоджені між собою темп, ритм і динамічні відтінки, тобто буде досягнутий ансамбль. Так як дітям молодшого шкільного віку нелегко дається пунктирний ритм, то доцільно під час розучування пісень пропонувати відтворити його олівцем або проплескати в долоні, виконати пісню в різних темпах, зі зміною ритмічного рисунка.

Друга умова успішного формування художньо-образного мислення школярів – чітке усвідомлення способу спільних дій вчителя і учнів.

У цьому випадку чітке планування навчальної діяльності дає можливість краще усвідомити завдання, дидактичні методи досягнення поставленої мети, результати праці, послідовність діяльності, її процесів, допомагає виділити окремі вузлові моменти в роботі.

Так, наприклад, розглядаючи музичну грамоту як складову частину уроку музичного мистецтва, елементи теорії музики слід включати у край обережно і лише після того, як у дітей пробуджений інтерес до музики, сформовані початкові навички сприймання і виконання музики, накопичений певний слуховий досвід. Вивчення нотної грамоти має підпорядковуватися орієнтації вчителя на поступове систематичне виховання навичок слухових уявлень учнів, музично-ритмічного чуття, співу по нотах. При цьому слід зазначити, що вивчення нотної грамоти не є самоціллю. Воно органічно включається в урок під час розучування пісень та слухання музики.

Так як значна частина уроку музичного мистецтва проходить переважно в колективній діяльності (колективний спів, колективне музикування, слухання музики і обговорення музичних творів, ритмічні вправи тощо), то оцінювати на уроці слід, насамперед, результати колективних форм занять («клас – хор», «клас – концертний зал»), а також індивідуальні якості і результати кожного учня.

Образи музики цінні не конкретно-предметним явленням образу, як у живопису, їм властива гармонія, що організовує звуки в художній образ. Вона розкриває закономірне у людських почуттях. Саме специфічні особливості музики, такі, як варіативність образів, висока абстрактність мови, евристичні орієнтири є сприятливими для розвитку художньо-образно мислення, уяви, фантазії.

За допомогою художньої мови поезії також створюються яскраві словесні художні образи. Завдяки смисловій глибині слова людина, яка сприймає поезію, залежно від рівня розвитку уяви, створює власну картину, доповнюючи її новими ознаками переживання краси. Прозова література зосереджується навколо думки, в ній слово набуває образного змісту.

Завдання музичного мистецтва у формуванні художньо-образного мислення в учнів початкових класів можна сформулювати так:

1. Систематично розвивати естетичні сприйняття, почуття та уявлення учнів. Твори мистецтва, краса природи, прекрасне у навколишньому житті викликають естетично забарвлене сприйняття, естетичні переживання – емоційну чутливість, радість, хвилювання, особливу зацікавленість.

2. Залучати школярів до діяльності в галузі мистецтва, виховувати в них особистісну потребу і звичку посилено вносити елементи прекрасного в побут, природу, людські стосунки.

3. Закладати основи естетичного смаку, підводити їх до оцінки найдоступніших явищ життя й творів мистецтва.

4. Розвивати художньо-творчі здібності дітей. Їхня діяльність, пов'язана з мистецтвом, завжди повинна бути невимушеною, насиченою радісними пориваннями, творчою уявою, ініціативою. Чим естетично більше розвинута дитина, чим міцніші її художні вміння й навички, тим повніше та цікавіше протікає її творча художньо-естетична діяльність.

На уроках музичного мистецтва слід відпрацьовувати ті операції і форми мислення, від яких залежить усвідомлене музичне сприйняття. Це аналіз музичного твору (загальна характеристика музики, аналіз засобів виразності), порівняння одного твору з іншим тощо.

Одним із чинників впливу мистецтва музики на особистість є створення умов для самостійного відкриття кожним учнем цінності музичних творів. У зв'язку з цим актуальним є формування в учнів навичок художньо-образного сприймання музичного матеріалу, в якому можна виділити основні етапи:

- первинне розрізнювання (невиразне, несвідоме, тобто перцептивне сприйняття музичних звучань);
- детальне бачення(аналіз художньо-сміслового значення музичної мови, її розуміння);
- цілісне усвідомлення(естетична оцінка емоційно-образного змісту музики, розуміння художнього образу в музичному мистецтві, інтерпретація музики).

На першому етапі вчитель розвиває у школярів уміння, які дозволяють їм виділяти окремі музичні інтонації, слідкувати за їх розвитком, об'єднувати в єдину цілісність.

Другий етап пов'язаний з переходом від перцепції музичних звуків до освоєння їх виразно-сміслового значення. Цей етап характеризує усвідомлений потяг учнів до більш точного розуміння об'єктивного музичного змісту.

На третьому етапі музичного сприймання особливого значення набуває художньо-образного мислення учнів, їх умінь особистісного освоєння музичної образності та емоційної ідентифікації, творчої пошукової активності.

О. Дем'янчук зазначає: «Художньо-творча діяльність – дуже складна категорія. Вона є активним джерелом музично-естетичного виховання особистості. Саме діяльність розкриває широкі можливості духовного збагачення учнівської молоді, пізнання нею навколишнього світу за допомогою музичних образів і втілених у них естетичних цінностей» [1, с.32].

Аналіз наукових публікацій з теми нашого дослідження дозволяє зробити висновок, що підхід до питання формування художньо-образного мислення школярів в процесі їх музичної діяльності в різних авторів не завжди однаковий.

Одним із чинників впливу мистецтва музики на особистість є створення умов для самостійного відкриття кожним учнем цінності музичних творів. Розкриттю, формуванню та реалізації особистісних якостей учнів сприяє сучасний урок музичного мистецтва. Завдання вчителя на такому уроці – у процесі спілкування з музикою забезпечити створення умов для формування художньо-естетичних інтересів школярів, розвитку їх уяви, фантазії, художньо-образного мислення, здатності розуміти і глибоко переживати музику.

Найбільш важливі, на наш погляд, особливості сучасного уроку музичного мистецтва можна коротко сформулювати так:

- це урок демократичний, який проводиться не для учнів, а з учнями, організований і педагогічно керований з урахуванням їх потреб і запитів;
- на такому уроці створюється атмосфера доброзичливості, яка ґрунтується на повазі до учнів, знанні їх інтересів та індивідуальних здібностей і можливостей;
- формується високий рівень мотивації навчальної діяльності учнів;
- спеціальна увага приділяється розвитку в учнів самостійної пізнавальної діяльності, творчого ставлення до особистої інтерпретації музичного матеріалу, опанування художнього змісту музичних образів.

Сучасний урок музичного мистецтва розглядається як цілісний творчий процес, що забезпечує рівноправну, повноцінну навчальну діяльність у системі «вчитель-учень» і сприяє розкриттю, формуванню та реалізації особистісних якостей учнів.

Завдання вчителя на такому уроці – у процесі спілкування з музикою забезпечити створення умов для формування художньо-естетичних інтересів школярів, розвитку їх уяви, фантазії, художньо-образного мислення, здатності розуміти і глибоко переживати музику.

Особистісна орієнтація початкової освіти потребує сьогодні змін у технологіях, формах і методах навчання. Зростає питома вага технологій, які сприяють формуванню творчої активності, самостійному пошуку і аналізу навчальної інформації. На уроках музичного мистецтва це: технології саморозвитку, розвивального навчання, проектні технології, особистісно орієнтовані методики, технології організації групової навчальної діяльності школярів, педагогічні технології «Створення ситуації успіху» тощо, які набирають широкого поширення в практиці загальноосвітніх шкіл.

У цих умовах завдання вчителя полягає не в тому, щоб завантажити учнів певною сумою знань, а мотивувати їх пізнавальну діяльність, пробудити потребу в знаннях, в оволодінні вміннями і навичками творчої праці. Цьому покликані сприяти різноманітні творчі завдання, конкурси, презентації, аукціони ідей, захисти оригінальних проектів тощо.

Для розвитку художньо-образного мислення засобами музики важливо використовувати різні методи навчання, наприклад методи театралізації, «звільнення творчих сил», проектів. Театралізація включає гру, розвивається, удосконалюються навички почуття ритму, дає можливість перевтілитися згідно образу змісту музичного твору і розкриває величезні горизонти для творчого самовираження в образі [2, с.5]. Дитина створює свій образ в музиці, імпровізуючи мелодії голосом, або граючи на музичному інструменті, використовуючи метод «звільнення творчих сил» [4, с.33]. Розвитку творчих навичок дітей, умінь конструювати отримані знання самостійно в музичний образ, сприяє проектна діяльність, орієнтована на творчу самореалізацію особистості і розвиток художньо-образного мислення.

Розвиток художньо-образного мислення дітей передбачає цільовий педагогічний вплив, зміст якого – розвивати здібності бачити і сприймати різні об'єкти з подальшим перетворенням і втіленням їх у художньому образі, в творі як матеріальному його вираженні, що забезпечується, наприклад, освоєнням музичної мови, формуванням умінь і навичок роботи з музичним твором.

Узагальнюючи вищесказане, можна визначити художньо-образне мислення особистості молодшого школяра як пізнавально-творчий процес сприйняття образів мистецтва і моделювання власних нових художніх образів на основі ціннісного ставлення до мистецтва. Процес художньо-образного мислення є акумулюванням уяви, фантазії, йому властива асоціативність, його результатом є створення художніх образів, які відрізняються оригінальністю, нестандартністю і варіативністю.

Список використаної літератури

1. Дем'янчук О. Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи. Київ, 1997. С. 32.
2. Дем'янчук О. Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів. Навч.-метод. Посібник. Київ: ІЗМН, 1997. С. 5
3. Державний стандарт початкової освіти від 21.02.2018 р. № 87 URL : <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/pro-zatverdzhennya-derzhavnogo-standartu-pochatkovoyi-osviti>
4. Жорняк Б. Є. Виховання мистецтвом музики. *Збірник науково-методичних праць викладачів Луцького педагогічного коледжу*. Вип. 8. Луцьк, 2015. С. 31-39.

5. Типова освітня програма для закладів загальної середньої освіти (1-4 клас), від 22.02.2018 р. URL :<https://osvita.ua/school/program/program-1-4/60407/>

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЗАУРОЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ

Яна Михайлова,

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Камянець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

***Науковий керівник** – старший викладач кафедри музичного
мистецтва М. В. Кузів*

У статті автор розкриває особливості організації позаурочної музичної діяльності учнів старших класів. У статті розмежовано поняття «позаурочна», «позанавчальна», «позашкільна» робота. Автор доводить, що особливостями такої роботи має бути добровільність участі в ній підлітків, диференціація діяльності вихованців за інтересами. У статті проаналізовані масові, групові та індивідуальні форми роботи.

В наш час, особлива увага приділяється оновленій системі музичного виховання Нової української школи, яка покликана навчити учнів орієнтуватися в культурному середовищі сьогодення, емоційно відгукуватися на високохудожні твори національного і світового мистецтва. Основою має стати музична культура учнів, яка актуалізує їх естетичні, мистецтвознавчі та культурологічні знання. Важливим це питання постає саме у підлітковий період, коли дитячий світогляд поступово змінюється на дорослий, формується структура цінностей та пріоритетів, закладаються орієнтири, які в подальшому будуть керувати вчинками людини впродовж усього життя.

Як свідчать дані, важлива роль у вихованні учнів, розширенні й поглибленні їх знань, розвитку кругозору належить спеціально організованій роботі у позанавчальний час. Щоб визначити категоріальний зміст позаурочної роботи, спочатку необхідно з'ясувати її місце в освітньому процесі закладу загальної середньої освіти.

Позанавчальна робота, стверджує Б. Кобзар, – «...це цілеспрямована навчально-виховна робота зі школярами, що її організують і здійснюють вчителі, вихователі в різних школах в позаурочний час» [5, с. 29].

В. Красновський визначає «позаурочну діяльність як систему організованих і цілеспрямованих занять, які проводяться в позаурочний час для

розширення й поглиблення знань, умінь і навичок, розвитку самостійності, індивідуальних здібностей і нахилів учнів, а також задоволення їхніх інтересів і забезпечення корисного відпочинку» [6, с. 7].

Можна погодитись з думкою Б. Кобзаря, що: «позаурочну й позанавчальну роботу слід розглядати як найбільш широкі й синонімічні поняття, що охоплюють усі види і форми освітньої роботи з учнями поза уроками і за межами навчального часу. Позаурочна діяльність, стверджує вчений-педагог, зазвичай складається з позакласної і позашкільної роботи» [5, с. 16].

В Українському педагогічному словнику зазначено, що терміном «позашкільна робота» позначається виховна робота, яка здійснюється спеціальними позашкільними установами. «Це – державні й громадські організації та інструктивно-методичні установи з позашкільної роботи з дітьми й підлітками. Серед них розрізняють позашкільні заклади загального типу (палаці, будинки школярів, дитячі парки, дитячі сектори профспілкових клубів і палаців культури) і спеціалізовані (дитячі бібліотеки, театри, спортивні школи, станції юних натуралістів, техніків, туристів, дитячі залізниці, морські й річкові пароплавства, лісництва тощо)» [3, с. 10].

Вивченням проблеми навчання і виховання учнів у процесі позакласної діяльності досліджували у своїх працях багато видатних учених-педагогів минулого і сучасності, серед яких: В. Кузь, А. Макаренко, С. Русова, М. Стельмахович, В. Сухомлинський, К. Ушинський, С. Шацький, М. Фіцула, П. Підкасистий, М. Євтух та ін..

Здійснивши аналіз літературно-педагогічних джерел цих та інших авторів бачимо, що на початку минулого століття стихійно почали появлятися керівники виховної роботи, а пізніше з'явилася посада класного керівника. Це зумовлено тим, як зазначала С. Русова, що: «позаурочна робота в школі потрібна для культурного поступу країни, бо вона є одним із засобів виховання всебічно розвиненої особи-індивідуальності» [5, с. 30].

Використовуючи термін «позакласна робота», необхідно мати на увазі цілеспрямовану діяльність суб'єкта навчання і виховання, тобто шкільного педагога. І якщо мова йде про діяльність школяра як суб'єкта освітньої роботи школи, доцільніше буде використання термін «позакласна діяльність».

На думку В. Красновського, позаурочна робота – «це діяльність, яка відбувається в школі, поза класом, але під безпосереднім педагогічним піклуванням класного керівника або інших педагогів, вона складається з таких форм, що їх організовують не в рамках класу, а в межах інших об'єднань учнів, у тому числі в гуртках, у яких працюють учні різних класів» [6, с. 14].

Отже, під позаурочною музичною діяльністю в школі ми розуміємо цілеспрямовану музичну діяльність зі школярами, що її організовують і

здійснюють учителі музичного мистецтва в закладі загальної середньої освіти після уроків.

Найсуттєвішими особливостями такої роботи були добровільність участі в ній дітей і підлітків, диференціація діяльності вихованців за інтересами та розширення сфери спілкування в позаурочному колективі.

Використовуючи позаурочну форму організації освітньої роботи, В. Сухомлинський писав, що виховна робота вимагає від педагога дуже багато зусиль, «це робота серця і нервів, це буквально щоденна і щогодинна витрата величезних душевних сил» [8, с. 150].

У зв'язку із цим актуальною стала розробка концепції позаурочної музичної діяльності закладу загальної середньої освіти, до розробки якої долучені такі науковці як: А. Бондаренко, Л. Хлебнікова, К. Чорна, у змісті документу сформульовано вимогу до позаурочної роботи в школі.

У цій концепції акцентовано увагу на провідних завданнях позаурочної роботи: закріплення і поглиблення знань, набутих у процесі навчання; розширення мистецького кругозору учнів, формування в них наукового світогляду й інтересів до, мистецтва, виявлення і розвиток індивідуальних творчих здібностей і нахилів; організація дозвілля школярів, культурного відпочинку.

Проаналізована концепція має відкритий характер, в ній визначено основні стратегічні напрями вдосконалення позаурочної роботи підростаючого покоління. В документі наголошено, що моделі й шляхи реалізації провідних ідей цієї концепції можуть бути різними залежно від регіональних і національних умов, особливостей педагогічного процесу.

Реалізуючи зазначені концептуальні засади розвитку позаурочної роботи в школі, в Україні дедалі більше розширюється коло педагогічних досліджень із проблем підготовки педагогічних кадрів щодо її проведення. Планування та організації.

Отож, позаурочна робота будується на загальних принципах виховання, серед яких:

«...- Довільний характер участі – сприяє тому, що учні можуть обирати профіль занять за інтересами. Педагоги за таких умов повинні ретельно продумувати зміст занять, використовуючи нові, ще не відомі учням факти, форми і методи, які б посилювали їх інтерес.

- Суспільна спрямованість діяльності учнів. Цей принцип вимагає, щоб зміст роботи гуртків та інших форм діяльності відповідав потребам розбудови української держави, відображав досягнення сучасної культури і мистецтва.

- Розвиток ініціативи і самодіяльність учнів. У позаурочній діяльності слід урахувати бажання школярів, їх пропозиції, щоб кожен із них виконував цікаву для себе роботу.

- Розвиток винахідливості, дитячої художньої творчості. Під час занять перед учнями слід ставити завдання пошукового характеру: створення нових ідей, приділення особливої уваги творчому підходу до справи тощо.

- Зв'язок із навчальною роботою. Позаурочна робота повинна бути логічним продовженням освітньої роботи, яка здійснюється на уроках.

- Використання цікавих форм роботи, емоційність» [1, с. 12].

Форми організації позаурочної музичної діяльності поділяють на масові, групові, індивідуальні.

Масові форми роботи. До них відносять конференції, тематичні вечори, вечори запитань і відповідей, зустрічі з видатними людьми, огляди, конкурси, фестивалі тощо.

Групові форми роботи. До цих форм належать гуртки за інтересами, екскурсії у театр, філармонію тощо.

Індивідуальні форми роботи. Потреба індивідуального підходу зумовлена тим, що будь-який вплив на учня переломлюється через її індивідуальні особливості, через «внутрішні умови». Необхідною умовою успішної індивідуальної роботи є вивчення індивідуальних особливостей школярів. Щоб впливати на особистість, треба її знати. Передусім важливо встановити довірливі, доброзичливі стосунки між педагогами й вихованцями. Зробити це часом нелегко, оскільки учні, які найбільше потребують індивідуальної роботи, нерідко підозріло ставляться до педагогів. Велике значення при цьому має авторитет вчителя, знання ним вихованців, вміння швидко зорієнтуватися у ситуації, передбачити наслідки своїх дій.

В. Водяна пише: «підлітковий вік є найбільш складним етапом у становленні дитячої особистості, це період, коли підліток починає себе усвідомлювати як особистість та індивідуальність. У підлітковому віці відбувається активне залучення дітей до мистецтва. Духовно-моральна потреба в самоусвідомленні, осмисленні свого місця серед інших людей є провідною потребою. Саме в підлітковому віці створюється неповторне ставлення до світу, духовних цінностей, мистецтва. Психологічні особливості цього віку мають яскраво виражену емоційно-естетичну спрямованість. У музично-естетичному вихованні школярів підліткового віку взаємодіють різні види мистецтва, вони комплексно впливають на дітей. Проте найбільше впливає на суб'єктивний світ особистості школяра музичне мистецтво, яке сприяє появі різноманітних переживань та надає учням можливість для самовиявлення» [2, с. 62].

Заняття музикою приводять у дію всю систему емоційного, конкретно-образного мислення підлітків і мають велике значення в психічному становленні особистості. Але підкреслимо, що музична робота з підлітками в школі складає певні труднощі.

У системі вітчизняної освіти й виховання існує кілька форм залучення дітей до музичної діяльності.

У позаурочній роботі – це система роботи вокально-хорових студій, які сприяють подальшому зростанню творчої художньої діяльності підлітків. Зазначимо, що найбільші потенційні можливості закладені в єдності навчальної та інших форм творчої діяльності.

У теорії естетичного виховання утверджене положення про значущість організованого педагогічного впливу на естетичне виховання школярів, педагоги проводять цілеспрямовану роботу із залучення підлітків до музичної діяльності.

Важко переоцінити роботу дитячих шкільних хорів, адже спів – це, безумовно, найефективніший та доступний засіб залучення дітей до музики. Школярі, які співають у хорі, активно беруть участь у процесі створення музичного образу, а спів у колективі вчить їх відповідальності не тільки за свою партію, а й за весь хор. У хоровому колективі підлітки найчастіше не помічають моментів, коли саме вони стають об'єктами педагогічної уваги й такий комфортний психологічний стан сприяє виявленню зовнішніх показників музичного переживання.

Безперечно, успіх роботи вчителя музичного мистецтва у вирішенні завдань загального музичного навчання й виховання залежить від того, наскільки глибоко педагог усвідомлює виховне значення музичного мистецтва, володіє прийомами й методами творчого розвитку школярів, знає особливості розвитку дитячих голосів, музичного слуху, уміє підтримувати в школярів інтерес до музичного мистецтва.

Таким чином, вважаємо, що основним завданням позаурочної музичної діяльності є закріплення, збагачення та поглиблення знань, набутих у процесі навчання, поширення виховного впливу на учнів у різних напрямках виховання засобами музичного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Байбара Т. Урок-екскурсія. Методика його організації і проведення. *Початкова школа*. 1998. №11. С. 11–13.
2. Водяна В. О. Духовне становлення особистості підлітка як педагогічна умова розвитку його творчої активності (в контексті реалізації культурно-мистецьких програм). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету*. Серія: Педагогіка. Тернопіль, 2007. №10. С. 61-64.

3. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. Київ, 1997. 375с.
4. Зигало Є. Фактори успішної організації діяльності шкільного хорового колективу. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів II Всеукр. наук.-практ. конф. здобув. вищої освіти та молодих учених / ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, І. М. Власенко, О. О. Петренко. Кривий Ріг: ФО-П Маринченко С. В., 2021. С. 215–217.
5. Кобзар Б. С. Позаурочна виховна робота в школі та групах продовженого дня Київ : Рад. школа, 1988. 309 с.
6. Красновський В. М. Як залучити школяра до шкільного життя? *Практична психологія та соціальна робота*. 1999. № 3. С. 14–16.
7. Петрикова О. П., Румянцева С. В. Значення вокальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у процесі фахової діяльності у вищій школі. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 73, Т. 2. С. 143–146
8. Сухомлинський В. О. Як виховати справжню людину. Вибрані твори в 5-ти т. Київ : Рад. школа, 1976. Т. 2. С. 149–416.

ФІЛАРЕТ КОЛЕССА - НАТХНЕННИК УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Богдан Октисюк

студент 4 курсу спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
ОПС фаховий молодший бакалавр відділення музичного мистецтва та фізичної
культури КЗВО «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

***Наукова керівниця** – М. О. Науменко, викладач хорового диригування
циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки*

У статті розглянуто розвиток та становлення непересічної особистості – Філарета Михайловича Колесси, який популяризував та вивів українську фольклористику на світовий рівень.

Один з найвидатніших українських науковців ХХ століття, чия діяльність значно збагатила українську культуру та науку є Філарет Михайлович Колесса. Його внесок неоціненний у вивченні та популяризації української народної культури. Праці композитора стали цінним джерелом для дослідників української фольклористики, етнографії та музикознавства. Він присвятив своє життя розвитку та збереженню національного народного мистецтва, думки та музики. Філарет Колесса став основоположником українського етнографічного

музикознавства, зробивши вагомий внесок у вивчення української народної пісні, танцю, та музичного інструментарію. Зібрав і записав понад десять тисяч народних пісень, більше трьох тисяч дум, та сотні легенд, казок та інших фольклорних творів. Опублікував понад шістдесят наукових праць присвячених українській народній музиці, літературі та етнографії.

Філарет Михайлович брав активну участь у громадському житті, був членом наукового товариства імені Т. Шевченка, ВУАН та інших наукових організацій.

17 липня 1871 на Галичині, в селі Татарське (нині Піщане), у сім'ї священника народився майбутній науковець. Його родина була досить знаною та поважною на Галичині, а також талановитою та обдарованою, схильною як до науки, так і в творчості. Двоюридним дідом Філарета був відомий український священник, один із фундаторів галицької композиторської школи – Іван Лаврівський, автор багатьох пісень і музики до театральних вистав. А оперний співак світової слави Модест Менцинський – двоюридним братом. Відомими людьми стали і два брати Філарета – Іван Михайлович, будучи військовим лікарем, упорядкував збірник українських народних пісень і мелодій села Ходовичі, а Олександр Михайлович лишив помітний слід у мовознавстві та літературознавстві. Музикантами стали і діти Філарета, син Микола та донька Дарина, а племінниця Любка Колесса – знаменитою піаністкою [2].

Першу любов до пісні Філарету прищепила мати. З його слів, ще змалку хлопчину захоплював самобутній фольклор у рідному мальовничому селі Ходовичі [5]. В семирічному віці, в його сім'ї трапилось велике горе, під час пологів помирає ненька. П'ятеро дітей залишились на руках у його батька. Проте, незважаючи на невеликі статки сільського священника, усі діти були грамотними та писемними.

Колесса здобув дуже ґрунтовну освіту, закінчив Стрийську чоловічу гімназію, саме тут вперше проявився його інтерес до народної пісні. Згодом ще рік вивчав різні науки у Відні: в університеті пройшов курс гармонії у відомого композитора Антона Брункарна, вивчав теологію у духовній семінарії. Крім цього, диригував хором при греко-католицькій церкві Святої Варвари, також за найменшої нагоди, відвідував оперний театр та концерти.

У 1892 році Філарет вступив на філософський факультет Львівського університету, тут він стає одним з учасників активної української молоді. Духовними та ідейними натхненниками були: Іван Франко, Микола Лисенко та Леся Українка. Закінчивши Львівський університет, він викладає більше 30 років у гімназіях Стрия, Самбора, Львова, поєднуючи педагогічну працю з наукою.

Ще під час навчання в гімназії, захоплюється збиранням та дослідженням фольклору, публікуючи свої записи в часописі «Народ». На той час він знайомиться з роботами Миколи Лисенка і в 1896 році наважується надіслати йому свої обробки українських пісень, щедрівок. Отримавши схвальну оцінку, ще більше утверджується в необхідності композиторської діяльності.

У 1898 році вийшла монографія «Людові вірування на Підгір'ї в селі Ходовичах Стрийського повіту», передмову до якої написав Іван Франко. Ця робота засвідчила появу в українській етнографії цікавої, оригінальної особистості, неперевершеного етнографа. Того самого року вийшла двотомна збірка обробок обжинкових пісень, яку автор присвятив Миколі Лисенку.

Поступово композиторський інтерес до фольклору переріс у суто науковий. Від 1902 року, як музичний етнограф, здійснив низку фольклорних експедицій на окраїнні українські землі (Бойківщину, Лемківщину, Закарпаття, Полісся). Виступаючи як транскриптор, редактор та укладач, поклав на папір кількасот народних вокальних та інструментальних мелодій [2].

Ця наукова зацікавленість вилилась у першу фундаментальну працю «Огляд українсько-руської поезії», яка була вперше надрукована та опублікована товариством «Просвіта» в 1905 році. Книга мала на меті зацікавити широкий загал народно-пісенною культурою, поглибити розуміння її вартості та значення для національного становлення [4].

В ній автор систематизував і проаналізував величезний пласт фольклорних текстів.

«Огляд українсько-руської поезії» розпочинає низку цінних праць, у яких Ф. Колесса втілює власну оригінальну концепцію жанрової систематизації українського фольклору [4].

Сам Філарет у передмові так описав свою працю: «Ми хочемо у цій книжечці розповісти дещо про наші народні пісні, про те, що у них є гарного і вартного, чим вони такі важливі не лише для того, хто їх співає, не лише для неграмотного сільського люду, але й для освічених людей, для цілого народу. Пора нам тепер звернути пильну увагу на наші народні пісні, пора зрозуміти й оцінити їх вартість і значення у народному житті, щоб з легким серцем не випускати з рук цього добра народного та не міняти своїх гарних пісень на чужі-погані» [1].

Сам автор поділив книгу на чотири змістові розділи. У першій частині, він розповідає про українську народну пісню як важливу частину української культурної спадщини, яка відображає духовне життя, історію, традиції та побут народу, та зазначив, що народні пісні є живим виразом національної ідентичності, які мають глибоке значення для розуміння українського народу.

У другій частині, Колесса провів поділ народних пісень та їх зв'язок з життям народу, аналізує жанри та форми поезії родинного життя, такі як колискові, весільні, родинні, любовні пісні, а також балади, легенди, притчі, загадки, приказки та інші. Також досліджує поезію соціального життя, таку як історичні, героїчні, козацькі, релігійні, обрядові, сатиричні, гумористичні пісні, а також думи, байки, вертепи та інші.

У третій частині розглянуто красу поетичного вислову в народних піснях, про її таємну чаруючу силу, яка не лише своїм змістом впливає на світогляд та розум людини, але й своєю гарною формою, висловом та співучістю окриляє [1].

Науковець зазначає, що народні поетичні вислови є втіленням національного духу та естетичних ідеалів українського народу, які відображають багатство уяви та емоційний світ українців, є важливим елементом культурної ідентичності. У кожній з трьох частин, Колесса наводить приклади народних творів, пояснює їх зміст, форму, мелодію, стиль, мову, символіку, функції та значення.

В четвертій частині, науковець проаналізував вплив народної поезії на розвиток письменності, оскільки вона є джерелом натхнення та основою для багатьох літературних творів. Філарет Михайлович неодноразово підкреслює, що народні пісні та поезія відображають духовність, історичні події, соціальні звичаї та емоційний світ українців, що є невід'ємною частиною літературної традиції.

Філарет зазначив, що народні тексти служать як засіб збереження культурної пам'яті та передачі знань між поколіннями, що сприяє розвитку літературної поезії. Також зазначив, що народна творчість впливає на формування мови, стилістики та естетичних канонів у літературі.

У висновку автор довів, що українська поезія має багату та давню історію, розвиток якої був тісно пов'язаний з історичними та культурними процесами, що відбувалися в Україні. «Вона є сильним сполучником всіх українців, які розділені штучними політичними кордонами двох імперій. Та ніякі кордони не можуть розірвати єдності великого українського народу, бо його об'єднує історична традиція, тисячолітня культура та її вицвіт: багата мова і велична народна поезія. Дякуючи живучості рідного слова і багатству народної поезії, не згинув наш народ і терпляче бореться за незалежність нашої України й сьогодні» [1].

Ця праця є важливою віхою у розвитку і розумінні популяризаторських і навчально-дидактичних концепцій Колесси, а також представляє цікаві напрями його багатогранної фольклористичної діяльності. Хоча за словами самого автора – це популярна праця, а значення цієї книги все ж значно ширше [4].

Вона представляє цікаві напрями багатогранної фольклористичної діяльності науковця, в яких він сумлінно працював упродовж усього творчого шляху, залишивши нащадкам доробок непересічної вартості [3]. Книга відіграла ключову роль у створенні науково-популярної, навчальної-довідкової літератури з українського фольклору і фольклористики, що було актуальним для західноєвропейської гуманітарної науки на зламі XIX–XX століття.

Цікаво, що завдяки таким людям як Філарет Михайлович, в процесі інституалізації народознавчих дисциплін, українська фольклористика рухалась в авангарді наукового поступу, незважаючи на свій «недержавний, неофіційний статус» [3].

Філарет Колесса був справжнім фанатом своєї справи, його діяльність є неоціненною для української фольклористики, а роботи продовжують бути важливим джерелом для дослідників, які вивчають українську культуру, традиції та історію.

Список використаної літератури

1. Колесса Ф. Огляд українсько-руської поезії. Львів, 2009.
2. 1871 – народився Філарет Колесса, український музикознавець, композитор, фольклорист. URL: <https://www.uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/lypen/17/1871-narodyvsya-filaret-kolessa-ukrayinsky-muzykoznavec-kompozytor-folkloryst> (дата звернення: 24.04.2024).
3. Філарет Колесса. Огляд українсько-руської народної поезії. Від упорядників. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=19346> (дата звернення: 24.04.2024).
4. Колесса Філарет Михайлович. URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B0_%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 24.04.2024).
5. Штогрін І. Він записав на фонограф кобзарів і лірників: до 150-річчя Філарета Колесси URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/filaret-kolessa-folkloryst-muzykoznavets/31360696.html> (дата звернення: 24.04.2024).

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ

Анна Пікута

студентка 2 магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук

У статті доведено, що музичний фольклор – один із засобів розвитку особистості дитини. Автор зазначає, що в музично-фольклорному середовищі школярів, мають виступати такі умови: створення засобами українського фольклору повноцінного соціального середовища для природного музично-творчого розвитку школярів; сприяння взаємодії між однолітками та спілкування з дорослими; збалансованість спільної та індивідуальної діяльності дітей шляхом організації різних видів музичної діяльності.

На сучасному етапі розвитку освіти, в час становлення національної свідомості українського народу великої ваги набуває питання освоєння своєї культурної спадщини. Воно може бути вирішене лише через виховання підростаючого покоління в дусі поваги до своєї мови, традиційної культури і її складової – музичного фольклору.

Осмислення проблеми музичного виховання засобами народної музики як однієї з найактуальніших проблем національної освіти в Україні, здійснено в наукових працях вітчизняних (А. Авдієвський, І. Бех, А. Болгарський, В. Верховинець, І. Зязюн, А. Іваницький, А. Кречківський, О. Коваль, О. Кононко, О. Лобова, Л. Масол, С. Науменко, Т. Науменко, Г. Падалка, Е. Печерська, О. Ростовський, О. Рудницька, С. Русова, Т. Танько, Н. Фоломєєва, В. Шацька, А. Шевчук) та зарубіжних (А. Арісменді, Е. Жак-Далькроз, З. Кодай, М. Монтессорі, К. Орф, Ш. Судзуки, Б. Трічков) вчених-педагогів.

Так, музика є невід'ємною складовою народної творчості і відображає духовність, традиції, та історію народу. Вивчення фольклору допомагає краще зрозуміти культурні особливості певного народу, його менталітет, вірування, історію та спосіб життя.

Справді, пісенний спадок українського народу є надзвичайно цінним та має глибокий історичний та культурний зв'язок з життям і долею нації. Українська народна пісня відображає різноманітні аспекти життя українського народу, його традиції, звичаї, а також відображає національну драму та боротьбу за свободу та незалежність.

Важливо, також, враховувати, що українська народна пісня не лише відображає позитивні аспекти життя та характеру українського народу, але й

відкриває його проблеми та недоліки. Вона є своєрідним дзеркалом українського суспільства, що дозволяє розуміти та аналізувати його стан, а також шукати шляхи до подальшого розвитку та самовдосконалення. Таким чином, пропаганда та вивчення української народної пісні має велике значення для збереження культурної спадщини, формування національної свідомості та сприяє підвищенню морального духу нації.

Видатний український композитор Ю. Ступак зазначав: «На перлах багатой народної української творчості, на її думках та піснях повинні перш за все виховувати себе вчителі української школи; збірники цієї народної творчості повинні бути в них під руками, щоб на їхній вічно прекрасній красі будувати виховання дітей... Дайте в українській народній школі якомога більше місця українській народній пісні» [6, с.6].

Досліджуючи проблеми репрезентації фольклору, С. Грица пише: «Друкована література неспроможна відтворити найголовнішого – «виконавської аури», голосових тембрів, агогіки, виконавського нюансування, без чого сам текст пісні, інструментального драматичного твору стає обезкриленим, позбавляється струму душі. Автентика фольклорного зразка означає більшу відповідальність способу мислення середовища, його світоглядним, мовним, ментальним, структурно-семантичним ознакам» [1, с.7].

Відомо, що сучасна людина гостро потребує спілкування. Особливостями спілкування дітей між собою у музично-фольклорному середовищі є те, що у процесі спільної музичної діяльності вони набувають здатності узгоджувати свої дії, проявляється характер взаємодії. Досвід показує, що існують деякі переваги, пов'язані з вихованням дітей у музично-фольклорному середовищі.

По-перше, створене на матеріалі українського музичного фольклору музично-фольклорне середовище дає підґрунтя для активного спілкування та ефективної взаємодії дітей, які відбуваються без навіть окремих проявів зверхності один до одного, недоброзичливості, агресивності тощо.

По-друге, залучення до музично-фольклорного середовища викликає у вихованців позитивні емоції, підвищує рівень пізнавальної активності та якість їх навчальних досягнень, стимулює захопленість дітей музичною діяльністю, що сприяє ранній сформованості у них музичних здібностей.

По-третє, розвиток особистості у музично-фольклорному середовищі є важливим фактором виховання естетичних смаків дітей шкільного віку, здатності до емоційно-позитивного сприймання оточуючого світу, становлення інтересів, прихильності до творчості.

По-четверте, ґрунтуючись на співпраці, взаємній прихильності й симпатії, спілкування і взаємодія дітей у музично-фольклорному середовищі сприяють особистісному зростанню кожної дитини, роблять музичну діяльність

ефективною для музично-естетичного й творчого розвитку вихованців, інтелектуального, а отже і загального гармонійного розвитку кожної особистості.

Найінтенсивнішим періодом в онтогенезі дитини є період предметно-маніпуляційної діяльності, в якому головними є різноманітні предметно-функціональні дії. Навчання, засноване на активному практичному оволодінні матеріалом, а не на пасивному його вивченні, є більш результативним. Саме в музично-фольклорному середовищі, засобами українського музичного фольклору, який майже весь є ігровим, дитина активно вчиться грати предметами й символами, проникаючи в предметно-операційне середовище (прикладом можуть слугувати обрядодії, пов'язані з закликаннями Сонця, Вітру, Дощу, ігри з водою з використанням різного наочного матеріалу, ритмічно-мовно-рухові дії в музичній діяльності, пов'язані з виконанням закличок, примовок, забав тощо).

Музичний фольклор допомагає школяреві швидко запам'ятати і репродукувати композиційну побудову музичного твору. Спочатку – веселих пісеньок-пестушок та колискових пісень. Згодом – різноманітних жартівливих ігор, скоромовок, загадок, лічилок, небилиць, пісень-казок, дитячих ігор-пісень.

Розвиток музичних здібностей впливає на формування емоційної та інтелектуальної сфер, естетичних смаків, духовний світ, становлення інтересів та ранній розумовий розвиток дитини.

Як засіб інтелектуального зростання, український музичний фольклор має дивовижну здібність розвивати творчий підхід та виховувати творчу фантазію малюків. А музично-творчі завдання, які є активним засобом стимулювання музично-творчої діяльності, найбільш повно розкривають творчі можливості школярів, допомагають дітям самореалізуватись у музичній діяльності.

Варто наголосити, що весь дитячий фольклор, по своїй суті, ігровий, тому, коли йдеться про «дитячий музичний фольклор», майже завжди розуміється «дитячий музично-ігровий (або пісенно-ігровий) фольклор». А гра для дитини – це її життя [4, с.11].

Слід пам'ятати і про те, що мораль не дається дитині у спадок, вона виховується. Звісна річ, природні передумови до морального зростання у дітей різні. Тому виховання є загально-творчою основою морально-духовного розвитку, і саме воно задає його суспільну спрямованість. Розвиток особистості, безперечно, має бути вільним, без насильства і примусу, а це може дати українська дитяча народно-музична творчість, особливостями якої є простота, природність, прозорість, доступність і музичність мови, що спонукає дітей до творчих дій, активізує ініціативу та емоційну чутність, розвиває музичні здібності в музично-ігровій діяльності.

Українська нація вважається однією з наймузичніших у світі. А отже процес засвоєння національного музичного фольклору дітьми шкільного віку ґрунтується на наявності у них загально-музичного інстинкту, природних схильностей, що закладені генетично. Синкретичні жанри дитячого музичного фольклору створюють умови для природного формування музичних здібностей у дітей з раннього віку, позитивно впливають на підвищення інтелекту, становлення й творчу самореалізацію особистості.

Музичне виховання, засноване на використанні фольклорних здобутків, має універсальний характер, може ефективно використовуватися в роботі з дітьми різного віку та ступеню розвитку.

Фольклорний матеріал орієнтує школяра на успішність навчання та здоровий спосіб життя. Втім, зрозуміло, що виховний ефект використовуваного музичного фольклору в освітньому процесі досягається завдяки спеціальному добору музично-фольклорного навчального матеріалу, його систематизації й поданню учням через музичні образи.

Пісні для дітей, які виконуються дорослими, мають велике значення у музично-естетичному вихованні та розвитку дитини. Вони створюють особливе музично-фольклорне середовище, що допомагає введенню дитини у світ традиційної культури з самого її народження.

Забавлянки-утішки, колискові, ігри-забави, пісні-казки, небилиці та інші пісні для дітей не лише розважають малюка, але й мають певні педагогічні цінності. Вони сприяють розвитку музичних та мовленнєвих навичок, формуванню музичного смаку, а також сприяють розвитку уяви та творчості.

Крім того, ці пісні передають культурні цінності та традиції, які передаються з покоління в покоління. Вони допомагають дітям зрозуміти світ навколо себе, відчути прив'язаність до рідної культури та традицій.

Музично-фольклорне середовище, створене за допомогою таких пісень, сприяє гармонійному розвитку особистості дитини, її емоційному та інтелектуальному зростанню. Важливою складовою цього процесу є активна участь батьків, педагогів та інших дорослих у виконанні цих пісень та передачі їх традицій дітям.

Отож, форми і методи роботи з народнопісенним матеріалом можуть бути різноманітними. Вчитель має використовувати в своїй роботі найефективніші з них, котрі стимулювали б у дітей інтерес до національної творчості.

Список використаної літератури

1. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Народна творчість та етнографія*. 1989. №5. С. 3 – 9.
2. Державний стандарт початкової освіти № 87-2018-п від 16.08.2019 р. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/87-2018-%D0%BF>.

3. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія : монографія.: Вид. Р. А. Козлов. Кривий Ріг, 2014. 400 с.
4. Осипець Р. Українська народна пісенна культура як засіб формування національної самосвідомості: Українознавство. *Рідна школа*. 1999. №11. С. 11-14.
5. Руда Г.С.Розвиток музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова*. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 29 (39). С. 169–172
6. Ступак Ю. Виховне значення українського фольклору. Київ, 1960. 32 с.

**ВТРАЧЕНИЙ ЦВІТ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА –
МИТЦІ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ:
ВАСИЛЬ ВЕРХОВИНЕЦЬ, ГНАТ ХОТКЕВИЧ
ТА ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ**

Анна Тарасюк,

студентка 31 ММ групи спеціальності 025 Музичне мистецтво
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

**Наукова керівниця – Ярмолук Олена Валеріївна, викладач циклової
комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки**

Мистецтво, зокрема й музичне, завжди було та залишається надважливим елементом культури, одним із символів національної ідентичності, що формує світогляд людини, її свідомість, забезпечує творчу діяльність, сприяє саморозвитку та самовираженню. У темні часи війни, які випали сьогодні на долю кожного українця, саме музичне мистецтво здатне визначити ментальні кордони, ідентифікувати Україну в світовому соціокультурному просторі, допомагає впоратися з емоціями, підіймає моральний дух та є одним із засобів психологічної розради. З огляду на це, головним завданням нашого покоління є відновлення пам'яті власних героїв, відродження та плекання їхньої творчості аби не допустити можливості військової агресії у майбутньому та забезпечити мирне небо власним дітям та онукам.

«Розстріляним відродженням» історики та мистецтвознавці називають період 1920-1930-х років минулого століття, яке характеризувалося тотальним знищенням української інтелігенції, яскравих та самобутніх представників національної культури, літератури, живопису, музики та театру, серед яких були письменники, поети, прозаїки, композитори, актори, виконавці,

музиканти, драматурги, сценаристи та режисери. Широкому загалу найбільш відомі імена Миколи Хвильового, Миколи Куліша, Миколи Зерова, Леся Курбаса, Валер'яна Підмогильного, Олександра Довженка, Євгена Плужника, Юрія Яновського, Михайля Семенка, Григорія Косинки, Максима Рильського, Павла Тичини, Остапа Вишні [5]

Беззаперечний вплив культури та мистецтва на думку суспільства – це одна з провідних ідей політики так званого «червоного терору». За весь період свого існування радянська влада використовувала діяльність літераторів, художників, акторів та музикантів лише для того, аби закріпити власні позиції та навіювати суспільству свідомість «радянської людини» – тієї, котра не має жодних проявів націоналізму, етнічної ідентичності та народної автентичності.

Варто зазначити, що після проведеної більшовицької революції, в 1920-х роках з боку представників владних структур можна було спостерігати часткове послаблення зашморгу: представникам української інтелігенції дозволялося творити, зокрема й українською мовою, вільно відвідувати відкриті всесоюзні зібрання, публікувати результати власної творчості для широкого загалу, їм надавалося кооперативне житло та всі інші блага цивілізації. Ті, в свою чергу, щиро вважали, що революційні зміни, особливо в мистецтві, повинні відбуватися з використанням українського національного елементу, українське мистецтво є частиною світового мистецтва а інтеграція в європейський культурний простір тягне за собою відмову від усього радянського, тобто російського.

Тому, навіть попри те, що більша частина митців підтримувала комуністичні ідеї, а їхні твори були просякнуті «лівими ідеями» (так зване «пролетарське мистецтво»), український комуніст в очах радянської влади дорівнював українському націоналісту, який становив небезпеку, виявився ворогом радянського народу, потребував встановлення за ним цілодобового спостереження, фальсифікацію судової справи та, врешті решт, цілковитого фізичного знищення.

Така доля спіткала й **Василя Верховинця** (справжнє прізвище – **Костів**, 1880 – 1938), талановитого хореографа, композитора, диригента, фольклориста, першого теоретика українського народного танцю. Один із новаторів українського мистецтва, керівник унікального на той час вокально-хореографічного жіночого колективу «Жінхоранс», який виступав у новому оригінальному жанрі театралізованої пісні, що базувався на традиціях пісень-діалогів, ігрових пісень і національних танців, а також підкорив глядачів I Міжнародного фестивалю народного танцю у Лондоні, де здобув перемогу в далекому 1935 році.

Окрім цього, Василь Верховинець був безумовно талановитим педагогом, автором збірки ігор та пісень для дітей «Весняночка», яку видав у 1923 році та фундаментальної праці «Теорія українського народного танцю», у якій детально описуються прийоми та форми роботи занять з танцювального класу. Він зумів розробити власну методику естетичного виховання дошкільників, яка базується на поєднанні гри, музики, танцю та руху, а також зауважував, що до активної мистецької діяльності варто залучати усіх дітей без винятку, не залежно від того, чи є у них природні музичні здібності, такі як слух, пам'ять та уява.

У 1907 році, після переїзду до Києва, разом із Миколою Садовським та Миколою Лисенком є активним учасником становлення національного театру – пробує себе в ролі актора та хореографа, працює над створенням сценічних образів для «Енеїди», «Наталки-Полтавки» та «Майської ночі». Спільно із відомим диригентом Олександром Кошицем пише хори, революційні марші та романси на слова популярних в той час Максима Рильського, Лесі Українки, Івана Франка, Павла Тичини та решти українських поетів.

Гастролюючи Україною досліджує побут, танці, звичаї та традиції українського народу. Етнографічні записи, що були ним зроблені, стали основою для наукових праць «Українське весілля» (1912) та «Українські танці» (1913). З 1922 по 1932 роки Василь Миколайович є професором Полтавського інституту народної освіти, очолює кафедру мистецтвознавства та керує кількома музичними колективами Полтави, Харкова та Києва. Є засновником українського жанру «революційної пісні» та постановником першого українського балету «Пан Каньовський» Михайла Вериківського, який мав шалений успіх 1931 року в Харкові [2].

23 грудня 1937 року Василь Верховинець був заарештований НКВС за участь у контрреволюційній націоналістичній організації. Під час нещадних допитів визнав себе винним в організації антирадянського виступу в Полтаві у 1919 року та керівництві повстанською організацією у 1928-1930 роках, а також шпигунстві на користь Польщі. 10 квітня 1938 року Виїзна сесія Військової колегії Верховного Суду СРСР засудила його до розстрілу – вирок був приведений до виконання у Києві, 11 квітня 1938 року. Лише 1957 р. митець був реабілітований Верховним Судом СРСР за сприяння Спілки композиторів України, проте вже помертвості [3].

Ще однією жертвою сталінських репресій періоду розстріляного відродження був **Гнат Хоткевич** (1877 – 1938) – талановитий митець, справді ренесансна особистість, яка відзначалася широтою інтересів та глибиною мистецьких відкриттів. Віртуозний бандурист, засновник харківської школи

бандури, письменник, мистецтвознавець, етнограф, літературознавець, педагог, вчений-конструктор, театральний та громадсько-політичний діяч.

Навчання здобував у Харківському технологічному інституті, пізніше працював інженером Харківсько-Миколаївської залізниці. Деякі свідчення вказують на те, що саме Гнат Хоткевич є автором розробки проєкту дизельного потягу в 1901 році, що є унікальним явищем досягнення національної технічної галузі, адже американський аналог з'явиться лише за 30 років потому.

1903 року ним було засновано перший робітничий театр на теренах України, який за роки свого існування продемонстрував широкому загалу близько 50 постановок українською мовою. Літературна спадщина Гната Хоткевича (псевдонім «Гнат Галайда») налічує понад 300 авторських творів, серед яких оповідання «Блудний син», «Гуцульські образки», збірка «Гірські акварелі», нарис «Григорій Савич Сковорода», цикл «Творів» у 8 томах, повість «Камінна душа», історична п'єса «О полку Ігоревім», театрологія «Богдан Хмельницький» [4].

Проте, найвагомішу частку його доробку складають науково-методична література, зокрема «Підручник гри бандури», «Короткий курс гри на бандурі», «Музичні інструменти українського народу», «Кобза, торбан і бандура», а також близько 600 музичних творів, зокрема романсів, хорів, для бандури та оркестру. У 1902 році, під час роботи XII Археологічного з'їзду у Харкові, Гнат Хоткевич підготував доповідь про традиції кобзарства в Україні, а для учасників цього заходу організував концерт, що став першим офіційним виступом ансамблю бандуристів [6].

Така українська самобутність не могли пройти осторонь від членів тодішньої влади. Гнат Хоткевич разом із родиною неодноразово потерпали від переслідувань з боку владних структур: його заарештовували, відраховували з навчання, звільняли з місця роботи, забороняли його твори, намагалися вбити. І врешті решт, у 1938 році йому було висунуто звинувачення у контрреволюційній діяльності, а все майно конфісковано. Через тиждень після оголошення вироку, 8 жовтня 1938 року він був розстріляним у рідному Харкові.

Доля провідного українського композитора **Василя Олександровича Барвінського** є яскравим прикладом того, як радянська влада спочатку використовувала наших митців у владних інтересах, а потім знищувала, прирікаючи їх на ув'язнення та забуття. Здобув професійну освіту у Львівській консерваторії, згодом вдосконалював свою майстерність на філософському факультеті Празького університету, паралельно із цим відвідував лекції відомих чеських митців.

1915 року повернувся до Львову, де став директором Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка, був художнім керівником хорового товариства «Боян». Того часу ним були написані кантати на слова Тараса Шевченка, увертюра до опери «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». 1930 року Василь Олександрович упорядкував збірку народних пісень для фортепіано, до якої увійшло 38 композицій, а також декілька збірок колядок, щедрівок та дитячих п'єс.

Композитор активно займався просвітницькою діяльністю, був частим гостем радіо ефірів, брав участь у лекціях-концертах, написав низку наукових статей та рецензій, зокрема «Огляд історії української музики», «Нова доба української музики», а також ті, що присвячені творчості М. Лисенка, В. Косенка, Б. Бартока, М. Равеля, які публікував у львівському часописі «Українська Музика» [1].

Яскравим підтвердженням статусу Василь Барвінського, як одного з найвідоміших українських композиторів, стало відзначення його 25-річного ювілею творчої діяльності в 1938 році. На честь такої події Український вільний університет у Празі надав йому почесне звання доктора.

У 1948 році, через наклеп, композитора разом зі своєю дружиною було заарештовано та засуджено до 10 років ув'язнення, а всі твори було спалено на подвір'ї консерваторії. Повернувшись у 1958 році знесилений композитор мав за мету відтворити власні твори, проте часи заслання далися взнаки – ані сил, ані змоги для цього вже не було. 9 червня 1963 року Василь Барвінський помер, а у 1964 його чесне ім'я було реабілітоване через «відсутність складу злочину».

Довгий період часу про композитора ніде не зазначалося, а творчий доробок (той, що вдалося відновити) не використовувався. Лише з 1990-х років та з настанням довгоочікуваної незалежності України ім'я Василя Барвінського почало повертатися у віху національного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Василь Барвінський: Я вибрав до життя боротьбу і працю. URL: <https://uain.press/blogs/1179569-1179569> (дата звернення 29.04.2024).
2. Василь Верховинець – батько «триколінного» гопака. URL: <https://uain.press/blogs/650458-650458> (дата звернення 02.05.2024).
3. Василь Миколайович Верховинець. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2020/01/27/vasyl-mykolaiovych-verkhovynets-1880-1938/> (дата звернення 01.05.2024).
4. Гнат Хоткевич: життя геніального бандуриста. URL: <https://uain.press/blogs/646242-646242> (дата звернення 03.04.2024).
5. Розстріляне Відродження: представники. URL: <https://dovidka.biz.ua/rozstrilyane-vidrozhennya-predstavnyky/> (дата звернення 01.05.2024).

6. Український інститут національної пам'яті. URL: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/12/1878-u-harkovi-narodyvsya-pysmennyyk-i-teatralnyy-diyach-gnat-hotkevych> (дата звернення 01.05.2024).

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ПРОТЕСТАНТИЗМУ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА СУЧАСНІСТЬ

Анна Фесюк,

студентка 3 ММ групи спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) відділення музичного мистецтва та фізичної культури Луцького педагогічного фахового коледжу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Науковий керівник – Ярмолук Олена Валеріївна, викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки

Духовна спадщина в ієрархічній структурі мистецтва завжди посідала одне з провідних місць – це безумовно доведено вагомістю її значення на становлення, розвиток та формування цілісної особистості, яка має власні переконання, цінності та ідеї. Духовна музика, зокрема й церковний спів, покликаний задля пробудження людини, її одухотворення, піднесення до чогось вищого, неземного, Божественного. Проте, саме напрямок вокально-хорової творчості протестантизму не є досить дослідженим, незважаючи на те, що кількість його прихильників постійно зростає, зокрема й серед молоді та студентства.

Музика – один із наймасовіших та найдоступніших видів мистецтва, що здатне впливати на почуття, думки, емоції та сфери буття людини, формувати її світогляд, сприяти розвитку в неї певних переконань, цінностей та наративів. Одним із ключових завдань будь-якої релігії є задоволення духовних потреб суспільства.

Християнство завжди вирізнялося з поміж інших світових релігій вагомістю значення музичного мистецтва, яке супроводжує перебіг богослужінь. Кількісний, а також якісний склад музичних творів, що відповідають різним жанрам, стилям духовної музики та використовуються є надзвичайно різноманітним. Науковці зазначають, що розвиток класичної європейської музики почався саме зі становлення церкви, адже першими професійними композиторами, музикантами та співаками були монахи та священнослужителі.

Протестантизм (з лат. *Protestanis* – той, хто заперечує, не погоджується) виник в епоху ранніх буржуазних революцій у країнах Західної Європи в XVI столітті, як один із напрямків антифеодального та антикатолицького руху. Причиною його виникнення стали ідеологічні та соціально-економічні суперечності феодалізму. Першочергово цей рух був представлений такими течіями як лютеранство, кальвінізм і англіканство. З історичним та еволюційним розвитком суспільства цей перелік доповнили баптизм, адвентизм, методизм, євангелізм, квакерство, п'ятидесятництво, харизмати, реставраціонізм, тощо.

Головними ознаками протестантизму є:

- створення національної церкви, її доступність для кожного;
- заперечення ролі церкви як посередника між Богом і людьми;
- проведення Богослужінь національною мовою;
- головними складовими Богослужінь є проповідь, колективна молитва і псалмоспіви;
- основою віровчення є Біблія, зокрема Новий Завіт;
- тлумачення віруючими Біблії є довільним, підкреслюється значення особистого вірування, як засобу спасіння душі;
- заперечення культу святих, поклоніння;
- число таїнств зводиться до двох – хрещення і причастя [2].

Духовними жанрами, що в певний історичний період супроводжували Богослужіння, були:

- григоріанський хорал;
- меса;
- літургія;
- знаменний розспів;
- партесний концерт;
- хоровий концерт;
- протестантський хорал;
- монет;
- страсті;
- кантати;
- псалми;
- антеми;
- гімни.

Мистецтво завжди віддзеркалює різноманітні суспільні та культурні процеси, впливу яких вона піддається тим чи іншим чином. Під час протестантських богослужінь ми можемо почути музичні твори найрізноманітніших жанрів – від класичних фрагментів католицької меси або

православної літургії, зокрема протестантські хорали Баха, Генделя, духовні твори Моцарта та інших композиторів, до народних духовних пісень, негритянських спірічуел, музичних творів сучасних стилів та жанрів, наприклад популярна музика або важкий рок.

Основними ознаками музичних творів, які виконуються під час таких богослужінь є:

- відповідність музичного та літературного тексту біблійним принципам;
 - проголошення благодаті як єдиного засобу спасіння і пізнання Бога;
 - центральне місце служіння залишає за собою Христос, як Спаситель та єдиний посередник між Богом і людиною;
 - прославлення Бога як Єдиного, хто гідний прославлення;
- належне виконання музичних творів, яке сповнене вірою виконавців та слухачів [3, с. 210].

Як бачимо, вокально-хорова творчість протестантської церкви представлена надзвичайно різноманітним репертуаром общинного співу: від хоралів одного з фундаторів лютеранської церкви Мартіна Лютера та решти митців XVI – XVII століть до сучасних творів авторів різних країн та національностей.

Музична частина Богослужінь складається з двох основних частин – загального колективного співу громади та хорового виконання. Якщо церква є відносно невеликою, то хоровий склад замінюється вокальним ансамблем, інколи можна зустріти естрадну групу співаків. Цей спів виконується як *a cappella* – без музичного супроводу, так і під акомпанемент музичних інструментів, таких як фортепіано, орган, гітара, акордеон, баян та інші [1, с. 124].

Хоровий спів, який лунає під час Богослужінь у протестантських церквах є більш різноманітним у стилістичному плані, що безпосередньо залежить від культури окремої церкви. Також варто відзначити різноманітність манери виконання – активно використовується академічний та естрадний спів, інколи можна почути народне виконання, що залежить від географічного регіону розташування кожного окремого релігійного об'єднання.

Здебільшого, хорові колективи та їхні очільники не мають завершеної професійної музичної освіти, тому рівень виконання, як правильно, залишається аматорським. Склад таких колективів переважно є мішаним, учасниками якого є люди різного віку, соціального статусу, рівня підготовки і т. д., що потребує від керівника уважного ставлення відповідно до урахувань цих особистісних характеристик.

Серед сучасних колективів, які працюють в даному напрямку слід зазначити:

- хоровий колектив Бузівської церкви ЄХБ (Євангельських Християн-Баптистів), керівник Віталій Кротик, Черкаська область, Україна;
- християнський джаз-хор «Актуальна тенденція», керівник Павло Шабан, місто Львів, Україна;
- хор студентів Української Баптистської Теологічної Семінарії, місто Львів, Україна;
- Chamber Gospel Choir (Сполучені Штати Америки);
- The Brooklyn Tabernacle Choir (Сполучені Штати Америки).

Список використаної літератури

1. Петреску Я. В. Жанри духовної музики протестантських церков. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Випуск 32, книга 1. С. 122-136.
2. Протестантизм в Україні – його основні положення та напрямки. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/relig/21285/> (дата звернення 01.05.2024).
3. Ярош О. А. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції. *Гілея: науковий вісник*. 2016. Вип. 107. С. 209-212.
4. Господи, помилуй – Бузівський хор та Данило Олійник. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mjYirbirXuU> (дата звернення 01.05.2024).
5. Актуальна тенденція – Очі підійму я №47 – Львів 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GT_JbclwKY8 (дата звернення 01.05.2024).
6. Ми є не одні («We Are Not Alone» Pepper Choplin cover) – UBTS Choir Ukraine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk5XVDjOQGE> (дата звернення 02.05.2024).

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА:
сучасний погляд

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ V МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПЛЕНЕРУ
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ

15 травня 2024 року

Організатори та упорядники:
Ірина Регуліч
Богдана Жорняк

Комп'ютерна верстка та коректура Ірини Регуліч

Відповідальність за новизну та достовірність наведених результатів, коректність висловлювань несуть автори. Точка зору модераторів та упорядників не завжди збігається з позицією авторів. Усі матеріали надруковані в авторській редакції.

© КЗВО «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради, 2024

