



ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

*Збірник матеріалів
VII Міжнародної науково-практичної
конференції*

(8-9 грудня 2022 р.)

м. Дрогобич

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Тернопільський Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Університет ім. Яна Кохановського (Польща)
Жешувський університет (Польща)
Католицький університет в Ружомберку (Словацька республіка)

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

*Збірник матеріалів
VII Міжнародної науково-практичної
конференції
(8–9 грудня 2022)*

м. Дрогобич

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 3 від 23 лютого 2023 р.)

Редактори-упорядники:

Зоряна Гнатів – кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Тетяна Медвідь – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Т 33 **Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення :** матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. 407 с.

Рецензенти:

Ірина Бермес – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Людмила Кондрацька – доктор педагогічних наук, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Юрій Чумак – кандидат мистецтвознавства, директор Дрогобицького музичного коледжу імені Василя Барвінського.

Збірник містить матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції «Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення», яка проводилась 8–9 грудня 2022 року факультетом початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Учасниками конференції порушено широке коло теоретичних та практичних питань, що торкаються актуальних проблем музичної культури та освіти в умовах сучасних цивілізаційних викликів. Збірник розрахований на студентів, магістрантів, аспірантів, докторантів, здобувачів, педагогічних і науково-педагогічних працівників закладів вищої освіти, викладачів і вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти.

За достовірність інформації, зміст статей редактори-упорядники відповідальності не несуть. Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакторів.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1. ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

СТАТТІ

CHOVRIY S. VIRTUAL UNIVERSITIES IN THE MODERN EDUCATIONAL SPACE.....	8
FINK K. ROLA KAMERALNEGO MUZYKOWANIA W PROCESIE EDUKACJI MUZYCZNEJ STUDENTÓW.....	14
KUZNETSOVA M. BESONDERHEITEN DES MUSIKUNTERRICHTS AN DEN REGIONALEN SCHULEN IN DEUTSCHLAND.....	22
OKATYEV D. ASPEKTE DES NACHAHMUNGSLERNENS IN DEN METHODEN VON SUZUKI UND YAMAHA.....	28
БОБИК (ПРОЦІВ) Л. МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПЕРСПЕКТИВИ.....	38
КОЗІЙ Т. ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ / ПЕРЕСПІВИ В ЗАРУБІЖНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ РОБОТИ).....	45
МЕДВІДЬ Т. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ КИРИЛА СТЕЦЕНКА (ДО 140-х РОКОВИН ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ).....	59
МУЗИЧКА К., ГНАТІВ З. АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАННА КОЛОДУБ ТА ЮДІФ РОЖАВСЬКА.....	65
РАСТРИГІНА А. АРТ-КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ.....	72

ТЕЗИ

TETRO M. ROLE AND IMPORTANCE OF ART EDUCATION IN PUBLISHING.....	80
АТАМАНЧУК Е. ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРНЕТ-СЕРВІСУ «КАНОТ!» НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	82
БЕНЧ О. ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ УКРАЇНЦІВ: НОВИЙ РІК ТА РІЗДВО СОНЦЯ.....	85
ЧЖАО ЖУЙСЮЕ ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ЯК УМОВА ФОРМУВАННЯ ЇХ ЕСТЕТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ.....	88

СЕКЦІЯ 2. ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА ЧАСІВ ВІЙНИ

СТАТТІ

ГНАТІВ З. ОСВІТНІ ПРОЦЕСИ В УМОВАХ ВІЙНИ.....	92
ДЕРДЗЯК Л. МЕТОД ЧОТИРЬОХ МАЛЕНЬКИХ КРОКІВ У НАВЧАННІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО В УМОВАХ ГІБРИДНОГО СПОСОБУ ЗДОБУВАННЯ ОСВІТИ.....	99

КОВАЛЕВСЬКА О. ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ У ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ УЧНІВ: ВИМОГИ СЬОГОДЕННЯ.....108

СТЕЦЬ Г., БАРАНЕЦЬКИЙ М. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ.....115

ТЕЗИ

ДОВГАНЬ О., ПЕН БОХАН. КАМЕРНІ ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ МУНІЦИПАЛЬНОГО ГАЛИЦЬКОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ У ПЕРІОД ВІЙНИ121

СЕКЦІЯ 3. ФАХОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ У ЗАКЛАДАХ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ

СТАТТІ

КАШПЕРСЬКИЙ В. ПЕДАГОГІЧНЕ СПІЛКУВАННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВИКЛАДАЧІВ ПО КЛАСУ ТРУБИ В ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ.....125

КИШАКЕВИЧ С. КАВЕР-ВЕРСІЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕСТРАДНОГО ТВОРУ.....135

КОНДРАЦЬКА Л. ПЕРФОРМАТИВНА ДИДАКТИКА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА.....141

ОРОНОВСЬКА Л. МИСТЕЦЬКИЙ СОЦІУМ МАЙБУТНЬОГО ЯК ОСНОВНА ЦІННІСТЬ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ.....149

ПЕРЖИЛО Р. ТВОРЧА РОБОТА З ШКОЛЯРАМИ ЦТДЮ М. ТЕРНОПІЛЬ (НА МАТЕРІАЛІ ФОЛЬКЛОРНО-ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ПЕРЕПІЛОЧКА»).....155

ПОПОВИЧ Є., САЛІЙ В. ВПЛИВ СИСТЕМИ ХАРЧУВАННЯ НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ТА ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ВИКОНАВЦЯ.....162

САЛІЙ Віт., САЛІЙ Вол. РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЯК СТИМУЛ ДО ПОДАЛЬШОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ПОКАЗНИКІВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ.....170

ФІЛОНЕНКО Л. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК ДЛЯ ФОРТЕПІАНО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....181

ЧМЕЛИК Л. АНАЛІЗ ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ.....187

ТЕЗИ

АРКУША А. ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ ДИРИГЕНТІВ В ПРОЦЕСІ МАГІСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ.....193

БІЛОУС О., ЗАЯЧКІВСЬКА З. ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА.....196

ГОЛЮК М., ГУЦАЛ Р. АНАЛІЗ ХОРОВОГО ТВОРУ ЯК СКЛАДОВА РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ.....	199
ГОЦИК С. ХОРОВА ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС.....	202
ГРИНЧУК І., ОВОД Н. РОБОТА НАД ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ СТУДЕНТАМИ ВИЩОЇ ШКОЛИ.....	206
ЖИГАЛЬ З. ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	209
ЖУРАВЛЬОВА Н. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО РОЗУЧУВАННЯ ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ <i>f-moll</i> З ПЕРШОГО ТОМУ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА.....	212
КАЛУШКА Н. ВИРОБНИЧО-ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ ТНПУ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА: ОСОБЛИВОСТІ СПІВПРАЦІ НА БАЗІ ЗОШ №28 М. ТЕРНОПІЛЬ.....	215
КУРСОН В. ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІ ДИСЦИПЛІНИ У ВИКЛИКАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	220
МАЙХРОВИЧ Є. ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ РОБОТИ ІЗ СУЧАСНИМИ ШКОЛЯРАМИ (НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ В ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ГІМНАЗІЇ І–ІІ ст.№ 30).....	223
МЕДВЕДИК Г. АКТУАЛЬНІСТЬ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ШКОЛИ.....	228
ОРОНОВСЬКИЙ А. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ НАВЧАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ МИСТЕЦЬКОГО КОЛЕДЖУ.....	231
САЛІЙ Віт., САЛІЙ Вол. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРУ БАЯННОЇ СОНАТИ.....	234
СЕ СЯОНАНЬ ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ.....	239
СМОЛЯК Т. ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ПИВОВАРОВА У РОБОТІ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	244
СМОЛЯК О., МІСЬКО Г. ПРОВІДНІ ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В 1970–1990-х РОКАХ: РЕПЕРТУАР ТА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ.....	249
СПОЛЬСЬКА О. ПЕДАГОГИ ТА ВИДАТНІ ПІАНІСТИ ТЕРНОПІЛЛЯ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	252
СТЕЛЬМАЩУК З. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	256

СТОРОНСЬКА Н., МАРКУСЬ А. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІАНІСТКИ ЛЮБКИ КОЛЕССИ	261
СУН ЛАН ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У ШКІЛЬНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ.....	264
СУН ЯЖУ РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ.....	270
ТОПОРІВСЬКА Я., ЧЖУ МОЛІН ІНТЕРІОРИЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ У ФОРМУВАННІ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	275
ШВЕЦОВА М., СКРИПЧЕНКО-КАРПІНСЬКА Є. ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ВИКОНАВСЬКОЇ АКТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ.....	278
ШЕРСТІЙ У. РІЗНОЖАНРОВІСТЬ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ І КОНКУРСІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ.....	281

СЕКЦІЯ 4. МИСТЕЦЬКА ОСВІТНЯ ГАЛУЗЬ У РЕАЛІЯХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

СТАТТІ

БЕРМЕС І. УРОК «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» У РЕАЛІЯХ ТА ПЕРСПЕКТИВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ.....	285
ГАВРИЛЯК М., ГНАТІВ З. ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ.....	293
ЛОБАЧ О., КОШМАН І. ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ.....	300
МЕДВІДЬ Т., КУЦИК І. ВПЛИВ МУЗИКИ ЯК МИСТЕЦТВА НА ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ.....	306
НІМИЛОВИЧ О. «ТЕМА З ВАРІАЦІЯМИ» БОГДАНИ ФІЛЬЦ В АСПЕКТІ ЗБАГАЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО ПЕДАГОГІЧНО-КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ.....	312
СТЕЦЬ Г. КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО ПРОЦЕСУ НАВЧАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ.....	319

ТЕЗИ

АНТОНІК Н. ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 5 КЛАСІ ЗА КОНЦЕПЦІЄЮ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ.....	326
АТАМАНЧУК Л. КОНКУРС «УЧИТЕЛЬ-РОКУ» НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ: ВИКЛИКИ ТА РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ.....	330
ГОРБЕНКО С. ГУМАНІЗАЦІЯ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УЧНІВ ЯК СТРАТЕГІЧНА ВИМОГА СУЧАСНОСТІ.....	333

КЛЮЧИНСЬКА М., ГНАТІВ З. СУГЕСТИВНА ТЕХНОЛОГІЯ НА УРОКАХ «МИСТЕЦТВА» У ЗЗСО.....	338
---	------------

СЕКЦІЯ 5. МИСТЕЦЬКА ЕДУКАЦІЯ В ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ СФЕРИ КУЛЬТУРИ ТА ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

СТАТТІ

ГУШОВАТИЙ П., КЛЮКА Р., МЕДВІДЬ Т. ХОРОВА СПАДЩИНА СТЕПАНА СТЕЛЬМАЩУКА.....	342
--	------------

ЛПІСЬКА С. МОТИВАЦІЯ ДО МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ.....	348
--	------------

ЛУЦІВ Л. РОБОТА НАД СКРИПКОВИМ КОНЦЕРТОМ В КОНТЕКСТІ ЙОГО ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ З УЧНЯМИ ДМШ.....	355
--	------------

РИМАР Л. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНЯТ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	367
--	------------

ШИПІТА Я. УКРАЇНСЬКЕ СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ.....	373
---	------------

ШУНЕВИЧ Є. РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ЛЕГЕНДА» В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ.....	377
--	------------

ТЕЗИ

КУШНІР О. ВПЛИВ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ НА РОБОТУ НАД ТИПОВОЮ НАВЧАЛЬНОЮ ПРОГРАМОЮ З ДИСЦИПЛІНИ «МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА».....	382
---	------------

ПАРАЦІЙ Т. ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ «ДЗВОНИ ЛЕМКІВЩИНИ» У М. МОНАСТИРИСЬК: ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЕКСКУРС.....	387
---	------------

ЦАРЕНСЬКА О. ЗАЛУЧЕННЯ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДО УЧАСТІ У КОНКУРСАХ ТА ФЕСТИВАЛЯХ ЯК ЗАСІБ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОЦЕСУ МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ.....	391
---	------------

ЧИКИНДА О. ФОЛЬКЛОРНИЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛІ ЗОЛОТНИКІВЧАНИ» ЯК ПРОДОВЖУВАЧ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ СЕЛА ЗОЛОТНИКИ НА ТЕРЕБОВЛЯНИЩИНІ.....	394
--	------------

ЯЦЕНКО Г. ФУНКЦІЙНЕ ЗНАЧЕННЯ ДУХОВНОЇ ПІСНІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ.....	397
--	------------

ВІДГУКИ ТА ФОТО.....	401
-----------------------------	------------

СЕКЦІЯ 1. ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

СТАТТІ

Sofiya CHOVRİY,
*Candidate of Pedagogical Sciences,
Assistant Professor at the Department of Theory and Methodology
of Primary Education Mukachevo State University*

VIRTUAL UNIVERSITIES IN THE MODERN EDUCATIONAL SPACE

The aspects of virtual universities activity in the European educational space have been examined in the article. It has been found that the virtual university ensures the accessibility and openness of the higher education system based on distance learning. Examples of activities of European educational institutions based on the use of digital technologies have been given. It has been concluded that the information society contributes to the transition to virtual education.

Keywords: *virtual university, European educational space.*

The modern stage of civilizational development is characterized by globalization and the evolution of digital technologies, which is associated with changes in existing social structures and the emergence of new social phenomena. Globalization is characterized by universalization, internationalization, modernization, digitalization, which is marked by the penetration of information and communication technologies into all spheres of social life. Social transformational changes require qualitative changes in all areas of human activity, especially in the field of education.

In connection with the spread and use of the virtual educational environment and in the context of the development of the open educational space, the phenomenon of the virtual university is emerging. A virtual university is a resource that allows solving the maximum number of educational development tasks with minimal investment [2].

Scholars of Comparative Education in the field of internationalization of higher education claim that in the near future there will be a positive trend towards an increase in the number of virtual universities and virtual academic mobility of

students. That is why, in order to successfully integrate Ukraine into the European and world educational space, there is a need to more carefully study the possibilities of implementing the virtual university model.

Theoretical and applied aspects of the development of the digitalization problem are highlighted in the works of scientists: V. Bykov, V. Hlushkov, V. Hrytsenko, O. Spivakovskiy, Yu. Teslia, A. Tymchenko, M. Zghurovskiy et al. The problems of the functioning of virtual universities are presented in the works of O. Hniedkova, M. Koziar, L. Lukianova, M. Rizun, H. Sotska, D. Svyrydenko et al. The problem of mass open online courses in the European and global educational space is highlighted in the works of V. Artemenko, K. Buhaichuk, K. Kuzmin, L. Petrova, E. Shavnin et al. However, the problem of the virtual university, in our opinion, requires in-depth study.

The purpose of the article is to analyze the virtual university phenomenon in order to identify positive practices that can be used within the framework of reforming the higher education system of Ukraine in accordance with European and world trends.

In the course of the study, it was established that the spread of digitalization processes in all spheres of society was the impetus for the emergence of new institutional forms of higher education institutions that offer online educational services. Therefore, participation in massive open online courses (from the English MOOC – Massive Open Online Courses) is a fairly common trend among students from all over the world. The term MOOC was introduced as a result of the teaching of the course «Connectivism and Connective knowledge» (also known as CCK08) in 2008 by the University of Manitoba (Canada) led by George Siemens and Stephen Downes and, who pioneered the use of massive open online courses [4].

The best universities in the world participate in the process of creation and implementation of MOOC: Berkeley, Brown, Harvard, Cambridge, Oxford, Stanford and many others. Distance education initiatives are supported by large corporations and charitable organizations (Google, Microsoft, the Bill & Melinda Gates Foundation, etc.).

The new model of education, which becomes the embodiment of the idea of forming an open society, needs innovative forms of education, oriented to the peculiarities of the digital society. One of these forms is a virtual university, which has the ability to ensure the accessibility and openness of the new system of higher education.

In the publication «Analysis of Virtual Universities Activity on the Example of Polish E-learning Platforms» [1] the experience of virtual universities in Poland is presented. Virtual universities are considered as a new stage in education. The selection has been made, the evaluation process of virtual universities has been described, and their extended classification has been presented. The website of the University of Information Technology and Management in Rzeszów (<https://ua.uitm.edu.eu/mozliwosci/informatyzacja/>) presents the work of the virtual university and its main components: *the virtual dean's office* (access to information about the course of study: schedule, grades of tests and exams, study plan, information about teachers, etc.), it is possible to choose subjects that are implemented as part of flexible education; *virtual accounting* (access to financial information: payment term, scholarship, etc.); *e-mail* (information about grades, important events in the life of the university and organization of training courses, for communication with teachers and other students of the university); *online consultations* (consultations and access to educational materials, for choosing subjects and a thesis supervisor. The thesis can be sent for verification using anti-plagiarism systems. It is possible to take exams online); *electronic library*; *information kiosks* (after entering the system using electronic authentication, various university databases are available, including data from the dean's office and accounting); *distance learning* (one can find training courses using a web browser. It is possible to learn to solve tasks at home, and set the deadline together with the teacher. It is possible to study at once in different specialties and receive relevant certificates); *smartphone* (it is possible to receive information about the progress of studies and evaluations via SMS and interactive voice response (IVR); *free software* (thanks to the university's cooperation with IT companies, it is possible to download

and use various programs for free on one's own digital device: computer, smartphone or tablet for preparing for classes and completing projects or exercises).

In the publication «A free virtual university for all interested has appeared in Germany» (Rubrika, 2019) it is stated that a free virtual university for all interested has been opened in Germany, in which one can learn from German professors without leaving one's home. This project is called the «Virtual University of Bavaria» (Virtuelle Hochschule Bayern) and three dozen institutions of higher education are involved in it, in particular the Ludwig-Maximilians University of Munich, the Technical University of Munich, the University of Regensburg and the universities of Augsburg, Ingolstadt, Kempten, Coburg, etc. This project is open to everyone who wants to improve their German language, improve their knowledge in a certain field or choose a new profession. The activities of this Virtual University of Bavaria are intended for different groups of students: 1) virtual courses in the Classic section are free and can be attended by various students, those participating in the project, and receive credit points; 2) the Smar section contains mixed or hybrid training programs, i.e. the student receives knowledge both independently online and with a teacher; 3) the Open section contains massive open online courses where there are no requirements for applicants, and it is not necessary to be a student to attend them. The materials are freely available to anyone. There are no credit points, but you can get a certificate of studying the training course, which is confirmed by online tests. Course topics range from financial management and online marketing to genetics, microbiology, and orthopedics. You can learn how to keep yourself safe on social networks, how to make your own home smart, how to cope with stress and even DJing [3].

Note that a virtual university is an institution of higher education that offers educational programs and courses that are implemented by means of electronic learning using the Internet [5, p. 7]. Due to the popularization and use of various electronic learning tools (video lectures, video conferences, podcasts, blogs, chats, forums, e-portfolios, webinars, etc.) it has become a trend to apply these technologies

not only in online education. Thus, modern universities and colleges use them in the educational process as a guarantee of innovative development and competitiveness.

Note that a number of identical concepts are used today, in particular: «virtual university», «open university», «eUniversity», «eCampus» and others.

The analysis of scientific literature and the experience of European institutions of higher education provides grounds for a conclusion about the educational advantages of a virtual university, in particular: open access to study at leading universities regardless of the place of residence; the possibility of simultaneous study and professional activity, which ensures career growth; the possibility of optional study of disciplines from educational programs of other universities and original author's courses presented in a virtual environment; providing the student with interactive mentoring support; an individual study plan with the possibility of academic breaks in studies; the possibility of constant updating of educational and methodical materials and forms of education; creation of advanced virtual infrastructure, etc.

Conclusions. Considering the above, it can be concluded that virtual universities reveal fundamentally new possibilities of the modern educational space – solving the problem of equal access to quality education, implementing the process of continuous learning throughout life. Currently, virtual universities complement traditional university education, and in the near future, in response to public demand, there will be a convergence between them. After all, virtual universities have significant potential for modernization of the sphere of higher education in today's information society.

REFERENCES

1. Різун М. Д. Аналіз діяльності віртуальних університетів на прикладі платформ дистанційної освіти в Польщі. *Економічний вісник Дніпровської політехніки*, 2015. № 3 (51), С. 160–168.
2. Свириденко Д., Кивлюк В. Віртуальний університет: освіта як стиль життя. *Освітній дискурс : збірник наукових праць*, 2020. Вип. 28 (11). С. 38–50.

3. У Німеччині з'явився безкоштовний віртуальний університет для всіх охочих. *Рубрика*, 2019. URL : <https://rubryka.com/2019/08/11/u-nimechchyni-z-yavyvsya-bezkoshtovnyj-virtualnyj-universytet-dlya-vsih-ohochoyh/> (дата звернення: 20.11.2022).

4. Liyanagunawardena T. R., Adams A. A., & Williams S. A. MOOCs: a Systematic Study of the Published Literature 2008–2012. *The International Review of Research in Open and Distance Learning*, 2013. 14 (3). pp. 202–227. DOI: <https://doi.org/10.19173/irrodl.v14i3.1455>

5. Richards G. A Guide to Virtual Universities for Policy-Makers. Burnaby, British Columbia : Commonwealth of Learning, 2015. 48 p. URL : https://www.academia.edu/19125010/A_Guide_to_Virtual_Universities_for_Policy_Makers (accessed on 10 November 2022).

ROLA KAMERALNEGO MUZYKOWANIA W PROCESIE EDUKACJI MUZYCZNEJ STUDENTÓW

Celem niniejszego artykułu jest omówienie roli kameralnego muzykowania w procesie kształcenia studentów kierunku uniwersyteckiego, jakim jest Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej. Muzykowanie, czyli czynne uprawianie muzyki dla własnej przyjemności i satysfakcji, jest istotnym elementem wszechstronnego wychowania przez sztukę. Oprócz wartości kształcących podstawowe zdolności muzyczne, wspólne muzykowanie posiada wartości poznawcze, wychowawcze i społeczne. Różnorodny repertuar złożony z utworów muzyki dawnej, współczesnej, rozrywkowej i muzyki innych kultur, poszerza granice przeżycia estetycznego, uczy przełamywania stereotypów percepcyjnych oraz nawiązywania dialogu z tym, co odrębne.

Uczestnictwo w zespołach instrumentalnych przygotowuje studenta pod względem praktycznym i metodycznym do prowadzenia zespołów muzycznych w szkole i placówkach kulturalnych. Wielorakie wartości wpływające ze wspólnego muzykowania w połączeniu z ideą wychowania humanistycznego są pomocne w znalezieniu odpowiednich dróg i metod w pracy zawodowej przyszłych absolwentów.

Słowa kluczowe: *edukacja muzyczna, wspólne muzykowanie, zespół kameralny, repertuar.*

THE ROLE OF PERFORMING CHAMBER MUSIC IN THE PROCESS OF MUSIC EDUCATION OF STUDENTS

The purpose of this paper is to discuss the role of performing chamber music in the process of education students of the university degree of «Artistic education in the scope of music art». Performing music, in other words having contact with music in

the active way for personal pleasure and satisfaction, is an essential element of multifaceted education via art. Apart from values that train primary music abilities, performing music together involves cognitive, educational and social values. Various musical repertoire which consist of early, contemporary, popular and music from other cultures broadens the horizons of aesthetic experience, teaches how to break perceptual stereotypes and create the dialogue with separate things.

Participation in instrumental ensembles in a practical and methodological way prepares the student to conduct different music ensembles at schools or in other cultural institutions. The multiple values resulting from performing music together, in reference to the idea of humanistic education, are helpful in finding the right paths and methods in the professional work of future graduates.

Keywords: *music education, performing music together, chamber ensemble, repertoire.*

Wprowadzenie. Muzykowanie, czyli czynne uprawianie muzyki dla własnej przyjemności i satysfakcji, jest istotnym elementem wszechstronnego wychowania przez sztukę. Muzyka kameralna (wł. *camera* – komnata, pokój) od momentu kiedy pojawiła się w XVII wieku we Włoszech, była przeznaczona do wykonywania w warunkach domowych. Wykonywana początkowo w pałacach przez arystokratów, stała się z czasem popularna także wśród mieszczan [7, s. 3–5]. W XIX wieku również w polskich domach mieszczańskich przy muzyce spędzano wolny czas. Ożywieniu praktyki domowego muzykowania sprzyjała zresztą sytuacja polityczno-ekonomiczna, w jakiej znajdowało się polskie społeczeństwo doby zaborów. Bowiem w warunkach niesprzyjających szerszemu rozwojowi ruchu koncertowego, muzyka w kameralnych składach wokalnych, wokально-instrumentalnych czy instrumentalnych, rozbrzmiewała w ścianach salonów arystokratycznych i mieszczańskich, gdzie skupiało się wówczas życie muzyczne.

Pięknym zwyczajem kultywowanym do dziś zarówno w Polsce, jak i na Ukrainie jest wspólne kołędowanie. Popularną wśród Polaków, Ukraińców i Białorusinów jest chociażby kolęda *W żłobie leży*, oparta na melodii poloneza koronacyjnego Władysława IV Wazy, przypisywana królewskiemu kaznodziei

Piotrowi Skardze (1536–1612) [4; 10, s. 16]. Zresztą dawniej na wsiach i w miastach, gdzie Ukraińcy byli sąsiadami przenikanie się tradycji było powszechne. Ukraińcy znali polskie kolędy, a Polacy – ukraińskie. Należy zaznaczyć, że na pograniczu polsko-ukraińskim tradycja wzajemnego odwiedzania się polskich i ukraińskich sąsiadów w Wigilię obrządku łacińskiego i wschodniego jest nadal żywa, a ukraińskie kolędy śpiewane są w polskich domach.

Muzykowanie kameralne i rozwój artystyczny studentów. Studia w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego na kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* przygotowują do działalności popularyzującej muzykę w instytucjach kultury i mediach, jak również do organizowania i realizacji różnego rodzaju koncertów, imprez kulturalnych oraz projektów artystycznych. Absolwent kierunku posiada też uprawnienia do prowadzenia przedmiotu *muzyka* w szkołach ogólnokształcących, a także uzyskuje kwalifikacje do prowadzenia różnego typu zespołów w amatorskim ruchu muzycznym. Kierunek ma zatem za zadanie wykształcić nauczyciela muzyki – dobrego fachowca, po trosze artysty, który w przyszłości potrafi zainteresować przekazywanymi treściami swoich wychowanków – oraz promować animatorów kultury dla potrzeb środowiska, w jakim im przyjdzie żyć i pracować. W odróżnieniu od akademii muzycznych, kształcących wirtuozów, celem kierunku jest zaopatrzenie absolwentów w określoną sprawność artystyczną, orientację estetyczną i doświadczenia, w których wiedza teoretyczna połączy się z przeżyciem twórczym. Bowiem tylko wszechstronnie wykształcony pasjonat jest w stanie pobudzić kulturę lokalnego środowiska, działając w instytucjach i placówkach kulturalnych czy edukacyjnych. Jego zdolności, takie jak muzykalność, wrażliwość, kreatywność mają decydujący wpływ na kształtowanie i rozwijanie osobowości dzieci i młodzieży oraz ich muzycznych zainteresowań [5, s. 120].

Muzykalność i wrażliwość muzyczna rozwija się dzięki pogłębianiu wiedzy muzycznej poprzez percepcję muzyki, a zwłaszcza poprzez jej uprawianie. Jedną z form aktywności muzycznej studentów jest uczestnictwo w zespołach instrumentalnych. Specyfiką wykonawstwa kameralnego jest granie z nut, a więc sytuacja ta stwarza okazję do rozwijania umiejętności czytania nut *a vista*, połączonej

z aktywnością wyobraźni dźwiękowej [1, s. 166–167]. Oprócz wartości kształcących podstawowe zdolności muzyczne takie jak: pamięć, słuch, wyobraźnia i koncentracja, muzykowanie zawiera wartości poznawcze. Wykonawstwo zostaje bowiem wzbogacone o wiedzę z zakresu historii muzyki, zasad muzyki i prawidłowej interpretacji zgodnej z duchem epoki. Żywy kontakt z muzyką jest polem, na którym wiedza teoretyczna – niezbędna do właściwego rozumienia i przeżywania muzyki, a także do samodzielnego określania jej wartości artystycznych – zostaje wykorzystana w praktyce, a praktyka muzyczna stymuluje do samokształcenia, a więc do poszerzania wiadomości i umiejętności [5, s. 121]. Zwłaszcza wspólne muzykowanie «stwarza dogodną przestrzeń dla procesu przepływu wiedzy» [2, s. 140], bo członkowie zespołu uczą się wzajemnie od siebie, przyswajając sobie ponadto sposoby skutecznej komunikacji i przekazywania wiedzy w interesujący sposób, co w rezultacie działa mobilizująco i pobudza do doskonalenia własnych umiejętności technicznych, muzycznych i interpretacyjnych [3, s. 14].

Oczywiście niezbędne jest, aby uczestnictwo w zespołach kameralnych było powiązane z indywidualnym kształceniem każdego z członków zespołu w zakresie gry na instrumencie. Dlatego niezwykle istotny dla studentów jest kontakt z instrumentem w ramach takich zajęć jak fortepian, instrument dodatkowy lub improwizacja fortepianowa przez cały okres trwania studiów, zarówno licencjackich (studia pierwszego stopnia), jak i uzupełniających magisterskich (studia drugiego stopnia). Brak indywidualnych zajęć gry na instrumencie w procesie kształcenia na ostatnich semestrach studiów może wpłynąć na obniżenie poziomu umiejętności, co negatywnie może odbić się na stylu prowadzonych przez nich zajęć podczas praktyk pedagogicznych i przedmiotowo-metodycznych, a nawet na początku ich drogi zawodowej.

Muzykowanie zespołowe w odróżnieniu od indywidualnego odgrywa istotną rolę w procesie zdobywania i poszerzania kompetencji społecznych, a więc szczególnego rodzaju umiejętności, które są istotne w procesie budowania i podtrzymywania relacji społecznych [3, s. 10]. Wspólne muzykowanie jest swego rodzaju rozmową, okazją do wymiany myśli. Uczy zatem porozumiewania się z

drugim człowiekiem, co jest sztuką i to wcale niełatwą. Składnikami rozmowy, a zarazem skutecznej komunikacji są: nasze poglądy, poglądy strony przeciwnej, czynne słuchanie, uczucia, oraz odpowiedni dobór słów (a w przypadku muzykowania – dźwięków).

Granie w zespołach kameralnych, w których wszystkie głosy traktowane są równorzędnie, wymaga od jednostki nastawienia na współpracę, na liczenie się ze zdaniem innych osób. Ten rodzaj wykonawstwa wymaga zrozumienia swojej roli w zespole, szukania kompromisów, nierzadko kosztem rezygnacji z własnych ambicji na rzecz powodzenia celów obranych przez grupę [2, s. 99]. W sztuce porozumiewania się dużą rolę odgrywa umiejętność słuchania, prawdopodobnie najważniejszy element komunikacji międzyludzkiej, który wpływa na jakość wszystkich naszych relacji z innymi ludźmi. Czynnikiem ten jest niezwykle ważny w kameralistyce. Od umiejętności aktywnego słuchania – siebie i partnerów (tzw. słuchania «wertykalnego») – oraz kontrolowania procesu wykonawczego, zależy osiągnięcie spójnej koncepcji i jej wykonanie. Podczas kameralnego muzykowania rozwijana jest wrażliwość na wspólną jakość dźwięku i barwę oraz umiejętność uzyskania w grze zespołowej pełnej integracji wszystkich elementów muzycznych. Zatem muzykowanie kameralne wyrabia poczucie odpowiedzialności za wspólne przygotowanie i wykonanie dzieła muzycznego [3, s. 10].

Umiejętności komunikacji interpersonalnej, rozwijane i doskonalone za pomocą muzykowania zespołowego, przekładają się również na życie pozamuzyczne, a zwłaszcza na sferę zawodową. Wspólne muzykowanie uczy otwartości na innych ludzi, na zawieranie nowych znajomości, rozwija kreatywność, umiejętność pracy w grupie [2, s. 138–139, 141; 6, s. 157]. Ponadto jest inspirującym doświadczeniem, które emanuje na pozostałe płaszczyzny życia, rozbudzając chęć podejmowania nowych działań i tworzenia czegoś nowego.

Ważną kwestię stanowi właściwy dobór repertuaru z jakim student zetknie się nie tylko podczas pracy w zespole, ale też w czasie całego okresu studiów. W mojej opinii edukacja muzyczna powinna kształtować otwartą postawę na różne gatunki muzyki. Obcowanie z muzyką różnorodną: dawną, współczesną, muzyką innych

kultur czy muzyką rozrywkową, jest inspirującym doznaniem, procesem otwierania się na inność, nauką nawiązywania dialogu z tym, co odrębne. Każdy z odmiennych stylów i gatunków muzyki rozwija inny zakres wrażliwości estetycznej. Poszerzając granice przeżycia estetycznego, człowiek zmuszony jest do przełamywania stereotypów percepcyjnych zarówno muzyczno-dźwiękowych, jak i intelektualno-poznawczych. Doświadczenia z muzyką współczesną wymagają poznawczego wysiłku i intelektu, uczą odkrywania dźwiękowego sensu, a muzyka innych narodów uświadamia istnienie odrębności kulturowych i jednocześnie odkrywa wartości naszej rodzimej kultury. Na temat idei wychowania międzykulturowego, w tym wielokulturowej edukacji muzycznej, pisała Maria Przychodzińska, polska pedagog, współtwórczyni polskiej koncepcji wychowania muzycznego [9, s. 149–151].

Różnorodność doświadczeń kulturowych zapewnia też muzyka rozrywkowa, w tym jazz, który otwiera ponadto pole do improwizacji [8, s. 100]. Poza tym muzyka rozrywkowa umożliwia rozwój indywidualnych zainteresowań studenta i motywuje do tworzenia własnych projektów artystycznych. Ważne jest, aby odczytywanie wartości muzyki rozrywkowej, popularnej, odbywało się przez pryzmat zdobytej wiedzy i umiejętności na bazie muzyki klasycznej, która obejmuje muzykę wszystkich epok w układzie historycznym i stanowi dorobek światowej kultury muzycznej. Rozwijanie wiedzy i umiejętności w zakresie muzyki rozrywkowej podczas studiów może przynieść wymierne efekty w przyszłej pracy zawodowej absolwenta z młodzieżą. Odnosi się to zarówno do kwestii twórczego wykorzystania różnorodnych metod i form w pracy z młodzieżą, jak i umiejętności krytycznego spojrzenia i odniesienia się do muzyki preferowanej przez młodzież, która obecna jest we współczesnych mediach. Wiedza i zdobyte podczas studiów doświadczenia pozwolą na konstruktywne ukierunkowanie młodzieńczej ekspresji i kierowanie jej upodobań w kierunku muzyki wartościowej.

Podsumowanie. Uczestnictwo w zespołach instrumentalnych, wspólne muzykowanie niesie ze sobą wiele cennych doświadczeń pomocnych w przyszłej pracy zawodowej absolwentów kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*. Wspólne muzykowanie dostarcza studentom niezwykłych wrażeń i

doświadczeń artystycznych. Uczy tworzenia wspólnej koncepcji interpretacyjnej opracowywanych utworów oraz rozwiązywania problemów technicznych wynikających z doboru repertuaru i z różnych składów instrumentalnych. Przyczynia się do rozwijania muzycznych zainteresowań i pasji. Przede wszystkim przygotowuje studenta pod względem praktycznym i metodycznym do prowadzenia zespołów muzycznych w szkole bądź w placówkach kulturalnych. Różnorodność repertuarowa w powiązaniu z otwartością na kultury muzyczne innych narodów i ideą wychowania humanistycznego będzie pomocna w przyszłej pracy zawodowej absolwentów, a zwłaszcza w jej punkcie wyjściowym, w którym najważniejszym celem jest wzbudzenie zainteresowania wychowanków sprawami muzycznymi. Szerokie horyzonty myślowe, wielorakie doświadczenia muzyczne ułatwią znalezienie odpowiednich dróg i metod w nawiązaniu kontaktu z młodzieżą, w procesie kształtowania jej gustów muzycznych, postawy wobec sztuki i kultury, a także wzajemnie wobec siebie.

Wracając na zakończenie do kwestii tradycji polsko-ukraińskiego kolędowania warto przypomnieć, że ukraiński przekład polskiej kolędy *Przybieżeli do Betlejem* ukazał się po raz pierwszy w zbiorze bazylianów opublikowanym w Żółkwi w 1925 roku, a od lat 80. XX wieku tekst tej kolędy zamieszczany jest w większości ukraińskich śpiewników bożonarodzeniowych. W ostatnich latach tekst tej kolędy, na co zwraca uwagę Olha Charczyszyn, nabrał szczególnego znaczenia [4]. W sytuacji wojny w Ukrainie i niepokoju o jej losy, a także losy Europy i świata, fragment tekstu zawierający prośbę o pokój brzmi wyjątkowo dobitnie:

Chwała na wysokości
Chwała na wysokości,
A pokój na ziemi!

BIBLIOGRAFIA

1. Adamczyk Agata. *Gra zespołowa oraz czytanie nut a'vista w procesie kształcenia studentów* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 3: *Zarys współczesnych kierunków*

badan nad wartościami w muzyce, red. Jadwiga Uchyła-Zroski, Katowice 2010, s. 162–169.

2. Białkowski Andrzej. Migut Mateusz, Socha Ziemowit, Warzykowska Katarzyna M., *Muzykowanie w Polsce. Badanie podstawowych form aktywności muzycznych Polaków*, Warszawa 2014.

3. Bożek-Wota Grażyna. *Rozważania o muzyce kameralnej w aspekcie dydaktycznym* [w:] *Muzyka kameralna – wartości artystyczne, dydaktyczne i społeczne*, red. Monika Karwaszewska, Gdańsk 2019, s. 8–16.

4. Charczyszyn Olha. *Kolędy – wspólna tradycja polsko-ukraińska* (2017), <https://culture.pl/pl/artykul/koledy-wspolna-tradycja-polsko-ukrainska> (04.12.2022).

5. Fink Kinga. *Muzykowanie a edukacja muzyczna*, «Moderato. Przegląd Muzyczny Uniwersytetu Rzeszowskiego» 2010, nr 1, s. 119–123.

6. Jabłońska Barbara. *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014.

7. Marczak Katarzyna. *Współ-granie. Od komnaty do jam session*, «Skala» 2013, nr 3: *Kameralna*, s. 3–5.

8. *Muzyka popularna w teorii i praktyce polskiej edukacji muzycznej* [w:] Andrzej Białkowski, Mirosław Grusiewicz, Marcin Michalak, Dorota Szwarzman (wybór tekstów), *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje*, Warszawa 2010, s. 69–102.

9. Przychodzińska Maria. *Edukacja muzyczna dziś. Idee – pytania – niepokoje* [w:] Andrzej Białkowski, Mirosław Grusiewicz, Marcin Michalak, Dorota Szwarzman (wybór tekstów), *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje*, Warszawa 2010, s. 141–154.

10. Skoczek Tadeusz. *Z kolędą przez stulecia* [w:] Tadeusz Skoczek, Jolanta Załączny, Janusz Gmitruk, *Z kolędą przez stulecia*, Warszawa 2017, s. 11 –30.

BESONDERHEITEN DES MUSIKUNTERRICHTS AN DEN REGIONALEN SCHULEN IN DEUTSCHLAND

Das Schulsystem in Deutschland ist heute ein weit ausdifferenzierter Komplex unterschiedlicher Schulformen, die eine optimale Entfaltung der Fähigkeiten von Schülerinnen und Schülern mit unterschiedlichem Bildungsbedarf zum Ziel haben. Der Musikunterricht in Deutschland hat somit eigene Ausprägungen und unterscheidet sich in Inhalt und Schwierigkeitsgrad je nach Schulform voneinander.

Schlüsselwörter: *deutsches Schulsystem, Regionale Schule, Rahmenplan, schulinterner Lehrplan, Integration, Inklusion, Musikunterricht.*

Die Bundesrepublik Deutschland ist in sechzehn Bundesländer gegliedert. Anders als in der Ukraine, in der die Organisation des Schulsystems zentral im Bildungsministerium bestimmt und verwaltet wird, fällt die Kultushoheit in Deutschland aufgrund des föderalen und in der Verfassung verankerten Staatsaufbaus in den Zuständigkeitsbereich der jeweiligen Bundesländer [1]. Dies bedeutet, dass jedes Landesparlament seine eigenen Bildungsgesetze verabschieden darf und auf deren Grundlage den Bildungsauftrag umsetzen kann. Der Föderalismus räumt damit den Bundesländern eine ungeheure Autonomie ein, kann aber in der praktischen Umsetzung einige Schwierigkeiten mit sich bringen. So wird es zunehmend schwerer, die nötige Transparenz der Komplexität des Schulsystems zu bewahren und alle sechzehn Schulsysteme auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Wie in jedem anderen Land gibt es in Deutschland auch die Trennung zwischen staatlichen und privaten Schulen [1; 2]. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Privatschulen eine unbeschränkte Autonomie genießen und völlig unabhängig sind. Privatschulen müssen ihre Bildungskonzepte an die staatlichen Vorgaben anlehnen, vor allem aufgrund der Vergleichbarkeit der Abschlüsse.

Wie in vielen anderen Ländern beginnen die Kinder ihre Schulbildung im Alter von 6-7 Jahren in der Grundschule bzw. Primarstufe. Sie besuchen eine Grundschule

bis zur 4. Klasse und haben anschließend die Möglichkeit eine der weiterführenden Schulen zu besuchen. Nach der Grundschule werden die Kinder ihren Fähigkeiten entsprechend selektiert: Gymnasium, Realschule, Regionale Schule, Hauptschule, Förderschule [1]. Der Grundgedanke dieser Aufteilung ist die Kinder optimal zu fördern und damit Unter- oder Überforderungen zu vermeiden. Einige Bundesländer kritisieren diese recht frühe Aufteilung der Kinder nach der 4. Jahrgangsstufe und weisen auf die Fehleranfälligkeit dieser frühen Vorauswahl hin. Aus diesem Grunde gibt es in einigen Bundesländern – z. B. in Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg und Sachsen – eine sogenannte Orientierungsstufe, die es ermöglicht, die Kinder bis zum 6. Schuljahr zusammen zu beschulen. Erst danach erfolgt die übliche Aufteilung [1]. Außerdem ist die Grundschule bzw. Orientierungsstufe verpflichtet, den Kindern eine Laufbahnempfehlung zu geben, die dann als Wegweiser für die Wahl der weiterführenden Schule fungiert.

Nach der oben erwähnten Aufteilung haben die Kinder je nach Bundesland die Möglichkeit ihren Bildungsweg an Gymnasien, Realschulen, Regionalschulen, Hauptschulen, Gesamtschulen oder Förderschulen fortzusetzen. Der Besuch des Gymnasiums (5. bis 12. Jahrgangsstufe) ermöglicht den Kindern das Abitur zu erwerben, um die allgemeine Hochschulreife zu erlangen. Der Realschulabschluss (5. bis 10. Jahrgangsstufe) ermöglicht den Kindern den Erwerb der mittleren Reife und ebnet einen direkten Weg zur Ausbildung. Mit dem Hauptschulabschluss (Berufsreife) ist es ebenfalls möglich, eine Ausbildung anzufangen, allerdings reicht dieser Abschluss nicht für jeden Berufswunsch. Regionale Schulen als ehemalige polytechnische Oberschulen in den neuen Bundesländern sind Zusammenführungen von Real- und Hauptschulen und ermöglichen dementsprechend den Erwerb der mittleren Reife sowie Berufsreife. Die Gesamtschule stellt eine gemischte Schulform dar, und zwar Haupt-, Realschule und Gymnasium. Die letzte Schulform ist die Förderschule, ehemals Sonderschule, die die Kinder mit Lernschwächen und sonstigen Auffälligkeiten auffängt und die ebenfalls einen adäquaten Schulabschluss ermöglicht [1]. Grundsätzlich ist es durchaus möglich zwischen den Schulformen zu

wechseln, soweit die nötigen Voraussetzungen dafür erfüllt sind. In der Praxis ist dies aber mit einem enormen Aufwand verbunden und wird nicht allzu oft praktiziert.

Aus dem oben Erwähnten wird deutlich, dass jede Schulform in Deutschland ihre eigenen Aufgaben hat und auf die Schülerinnen und Schüler mit bestimmten Fähigkeiten abzielt. So verleiht die Regionale Schule Real- und Hauptschulabschlüsse an die Kinder. Dies bedeutet, dass das oberste Ziel dieser Schulform die Vorbereitung der Schülerinnen und Schüler auf die Ausbildung und auf einen möglichen Zuerwerb des Abiturs in der gymnasialen Oberstufe ist. Dieses Ziel erklärt ebenfalls die Zusammensetzung des Lehrplans: breit und allgemeinbildend. Zu den Hauptfächern an der Regionalen Schule gehören Deutsch, Mathematik und Englisch. Die Liste der weiteren Pflichtfächer ist ebenfalls lang: Geographie, Biologie, Physik, Chemie, Sport, Musik, Kunst, Informatik, Arbeit/Wirtschaft/Technik, Geschichte, Religion/ Philosophie, Sozialkunde sowie eine 2. Fremdsprache (Spanisch/ Russisch/ Französisch) [3; 4].

Das Fach Musik gehört demnach zu den Pflichtfächern an den Regionalen Schulen und wird in allen Jahrgangsstufen einstündig und in den 6. Klassen zweistündig unterrichtet. Der entsprechende Lehrplan bzw. Rahmenplan wird vom Ministerium für Bildung und Wissenschaft des jeweiligen Bundeslandes fertiggestellt. Oft sind die Rahmenpläne in einer zusammengesetzten Form zu finden, und zwar für die Jahrgangsstufen 5 und 6, 7 und 8 sowie 9 und 10. In dem Rahmenplan werden für den Musikunterricht verbindliche Themen mit den dazugehörigen Lernbeispielen aufgeführt, z. B. beim Thema «Tasteninstrumente» hat die Lehrkraft die Möglichkeit ein passendes Beispielstück auszusuchen oder zu variieren [3; 4]. Außerdem beinhaltet der Rahmenplan die für die Bearbeitung des jeweiligen Themas empfohlene Stundenanzahl und eine ausführliche Beschreibung der durch den Unterricht zu erwerbenden Kompetenzen.

Zu Beginn jeden Schuljahres erstellt die Musiklehrkraft ihren eigenen Lehrplan, den sogenannten «schulinternen Lehrplan». Üblicherweise ist er nach Monaten organisiert und beinhaltet die Informationen über die Lerninhalte des Unterrichts sowie die Formen und Kriterien der anschließenden Lernerfolgskontrolle.

So steht es der Lehrkraft offen, die Themen im Plan zu verschieben, wenn dies aus pädagogischer Sicht nützlich sein könnte. Der Rahmenplan für Musik basiert auf drei zusammenhängenden Säulen: Musik und ihre Bausteine, Musik und ihre Erscheinungsformen und Musik und Gesellschaft [3, s. 19]. Die Zusammensetzung dieser drei Teilbereiche ermöglicht die breite und vielseitige musikalische Entwicklung der Schülerinnen und Schüler.

Auch wenn der Bildungsanspruch der Regionalen Schule etwas geringer ausfällt als der an Gymnasien, stellt er die Musiklehrkraft nichtsdestotrotz vor erheblichen Herausforderungen. Zum einen weisen Schüler ein völlig unterschiedliches Niveau an Vorkenntnissen auf und unterscheiden sich in den bereits vorhandenen musikalischen Fähigkeiten. Dies kann mehrere Ursachen haben: geringe Lernmotivation des Schülers oder der Lehrermangel in Deutschland [5]. Vor allem ist das Fach Musik von einem chronischen Lehrermangel betroffen. So kann es durchaus sein, dass Schülerinnen und Schülern – je nach Bundesland, Landesteil und Schulform – seit Jahren kein Musikunterricht mehr erteilt wurde und sie dementsprechend einfach nicht mehr in der Lage sind die Programmanforderungen zu erfüllen. In einer so heterogenen Lerngruppe liegt es in der Verantwortung der Lehrkraft, das Lernmaterial differenziert vorzugeben, um damit die vorhandenen Unterschiede möglichst auszugleichen.

Zum anderen stellt heutzutage eine große Herausforderung im Unterrichtsalltag die multikulturelle bzw. multisprachliche Zusammensetzung der Klassen dar. Eine moderne deutsche Schule ist ohne Integration nicht mehr hinwegzudenken. Als Lehrkraft ist dieser Umstand immer zu beachten und ähnlich wie bei den Lernunterschieden möglichst ausgleichend und vereinend zu behandeln. Nicht zu unterschätzen ist ebenfalls die Inklusionsumsetzung. Klassen mit einem hohen Inklusionsanteil sind häufig vorzufinden. An den Regionalen Schulen finden sich Kinder mit verschiedensten Lernförderschwächen und sonderpädagogischen Förderbedarf: Autismus, esE, ADHS, geistige Entwicklung, LRS, Dyskalkulie usw. Die Lehrkraft hat die Lerninhalte den Schülerinnen und Schülern entwicklungsgerecht und individuell anzupassen.

Abschließend sollte noch die eigene Lernmotivation der Schülerinnen und Schüler erwähnt werden. Immer mehr Musiklehrkräfte beklagen sich über mangelnde Lernmotivation der Schülerinnen und Schüler, die in einigen Fällen erschreckenderweise auch von den Eltern und Erziehungsberechtigten nicht als Problem angesehen wird [5]. Die Lehrkraft hat also auch hier den ständigen Auftrag, die Schülerinnen und Schüler zu motivieren und für das Fach aufs Neue zu begeistern.

Schlussfolgerungen. Das deutsche Schulsystem erweist sich als breitdifferenziert und vielfältig, dessen Grundidee die optimale Förderung aller Kinder ist. Je nach Fähigkeiten werden die Kinder im Anschluss an die Grundschule bzw. Orientierungsstufe auf die weiterführenden Schulen aufgeteilt: Gymnasium, Realschule, Regionale Schule, Hauptschule, Gesamtschule und Förderschule. Jede Schulform hat einen klaren Bildungsauftrag. So bekommen die Kinder nach dem erfolgreichen Besuch der Regionalen Schule einen Real- bzw. Hauptschulabschluss, mit dem sie berechtigt sind, eine Ausbildung anzufangen. Entsprechend ist das Lehrprogramm der Regionalen Schule aufgebaut. An das Fach Musik stellt die Regionale Schule vielfältige Anforderungen, und zwar im Bereich des Musikwissens an Musiktheorie und Musikgeschichte, im Bereich des Musikmachens an Gesang und Spielen auf den Instrumenten sowie im Bereich Musik und Gesellschaft. Die Umsetzung des anvertrauten Lehrauftrags stellt die Musiklehrkraft vor vielfältigen Herausforderungen, u. a. Inklusion, Integration, und mangelnde Lernmotivation. Dies alles macht den Lehrauftrag der Lehrkraft für das Fach Musik an einer Regionalen Schule zu einer extrem komplexen und pädagogisch aufwändigen Aufgabe.

VERWENDETE LITERATUR

1. Cortina K., Baumert J., Leschinsky A., Mayer K. U. Das Bildungswesen in der Bundesrepublik Deutschland. Strukturen und Entwicklungen im Überblick. Reinbek b. Hamburg : Rowolth. 2003. 906 S.

2. Helbig M., Nikolai R. Die Unvergleichbaren. Der Wandel der Schulsysteme in den deutschen Bundesländern seit 1949. Bad Heilbrunn : Klinkhardt. 2015. 380 S.

3. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur Mecklenburg-Vorpommern Rahmenplan für das Fach Musik Orientierungsstufe. Schwerin: Institut für Qualitätsentwicklung (IQ M-V). 2022. 31 S. URL: https://www.bildung-mv.de/export/sites/bildungsserver/downloads/unterricht/rahmenplaene_allgemeinbildende_schulen/Musik/RP_MUS_OS.pdf (05.01.2023).

4. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur Mecklenburg-Vorpommern Rahmenplan für das Fach Musik Sekundarstufe I. Schwerin : Institut für Qualitätsentwicklung (IQ M-V). 2021. 40 S. URL: https://www.bildung-mv.de/export/sites/bildungsserver/downloads/unterricht/rahmenplaene_allgemeinbildende_schulen/Musik/Anlage_6_RP_MUS_MR_7-10_final1.pdf (05.01.2023).

5. Schulz H. M. Pädagogendämmerung oder die sieben Irrtümer in der Pädagogik. 2. Auflage. Hamburg : tredition. 2014. 180 S.

ASPEKTE DES NACHAHMUNGSLERNENS IN DEN METHODEN VON SUZUKI UND YAMAHA

In der aktuellen Forschung existieren unterschiedliche Meinungen darüber, wie musikalische Fähigkeiten erworben werden sollten. Bisher konnte in der Erziehungswissenschaft und Pädagogik keine Einigung hinsichtlich der Gestaltung eines idealen Musikunterrichts erzielt werden. In dieser Artikel wird den Fragen nachgegangen, welche Konzepte der musikalischen Erziehung besondere Aufmerksamkeit verdienen und wie sie ihre Verwendung im Unterricht finden können.

Schlüsselwörter: *den methoden von Suzuki und Yamaha, Musikunterrichts, Konzepte der musikalischen.*

In der aktuellen Forschung existieren unterschiedliche Meinungen darüber, wie musikalische Fähigkeiten erworben werden sollten. Bisher konnte in der Erziehungswissenschaft und Pädagogik keine Einigung hinsichtlich der Gestaltung eines idealen Musikunterrichts erzielt werden. Es besteht Bedarf an einer universalen Methode, die die bisher in der Musikwissenschaft erworbenen Erkenntnisse so strukturiert, dass ein modernes Konzept des Musikunterrichts entsteht. Die vorliegende soll zunächst ein dafür notwendiges Fundament vorbereiten. In dieser Arbeit wird den Fragen nachgegangen, welche Konzepte der musikalischen Erziehung besondere Aufmerksamkeit verdienen und wie sie ihre Verwendung im Unterricht finden können. In diesem Sinne setze ich mich in der vorliegenden Arbeit mit unterschiedlichen Aspekten des Nachahmungslernens auseinander. Aufgrund der weit verbreiteten und erfolgreichen Anwendung dieser Form von Instrumentallernen in den Yamaha – und Suzuki – Methoden werde ich diesen Ansatz aus der Perspektive der beiden Konzepte untersuchen. Das Ziel der Arbeit besteht darin, festzustellen, ob das Nachahmungslernen im Instrumentalunterricht eine effektive Verwendung finden kann. Zu diesem Zweck werden die Meinungen von Musikexperten zu den wichtigsten, den Lernerfolg beeinflussenden Faktoren, die

beim Erwerb der instrumentalen Fertigkeiten berücksichtigt werden müssen, gegenübergestellt. Des Weiteren wird der Prozess des Nachahmungslernens genau betrachtet, um herauszufinden, welche Faktoren erfolgsfördernd sind. In der folgenden Arbeit werde ich untersuchen, ob für das instrumentale Nachahmungslernen die folgenden Aussagen zutreffen:

- Welches Alter ist am besten für den Beginn der musikalischen Erziehung geeignet?
- Kann man üben ohne die Hilfe durch den Lehrer? Welche Rolle spielt der Lehrer in dem Lernprozess?
- Ist Instrumentallernen effektiver durch die Übung nach Noten oder durch Nachahmungslernen?
- Welche Vorteile oder Nachteile hat Nachahmungslernen?
- Kann man Instrumentallernen mit Sprachenlernen vergleichen? Wie weit lässt sich die Methode des Sprachenlernens für das Instrumentallernen anwenden?
- Wie erfolgreich funktioniert Nachahmungslernen im Gruppenunterricht?

Um die vorgeschlagenen Aussagen zu beweisen, werden im ersten Kapitel dieser Arbeit die bisher bekannten Methoden des Musikunterrichts bei der musikalischen Früherziehung und deren geschichtliche Entwicklung analysiert. Im zweiten Kapitel werden einige Faktoren des Modells des instrumentalen Übens von Biggs & Moore vorgestellt. Darüber hinaus wird der aktuelle Forschungsstand der Musikwissenschaften, bezogen auf diese Faktoren, herausgearbeitet.

Das dritte Kapitel wird der Auseinandersetzung mit der Methode des Nachahmungslernens gewidmet. Erst werden hierfür die theoretischen Hintergründe der Begriffen Nachahmung und Imitieren in Betracht gezogen. Weiter werden die optimalen Voraussetzungen für die Nachahmung herausgearbeitet. Darüber hinaus wird die Nachahmung im Instrumentalbereich genauer betrachtet. Das Nachahmungslernen wird dafür aus der Sicht von zwei japanischen Instrumentalschulen von Shinichi Suzuki und Yamaha vorgestellt und die einzelnen Aspekte des Nachahmungslernens werden untersucht.

Einführung in die Geschichte der musikalischen Früher-ziehung. Das Thema der musikalischen Erziehung im Kindesalter wird in der Literatur erstmals im 3. – 4. Jahrhundert v. Chr. von Platon in seinem philosophischen Werk über den Staat Politeia erwähnt [7]. In diesem Werk schrieb er der Musik eine wichtige Rolle bei der Erziehung zu. Wenige Jahre später gibt Platon in anderen Altersschriften ausführliche Beschreibungen darüber, wie wichtig die Musik bei der Erziehung von Kindern ist und welche Bedeutung sie für die Entwicklung der Persönlichkeit hat.

Im 17. Jahrhundert begründete der tschechische Pädagoge und Bischof der Unität von der religiösen Gemeinschaft Böhmischer Brüder Johann Amos Comenius eine Erziehungslehre. Als Vertreter der religiös-naturphilosophischen Bewegung betrachtete er die Welt als eine Schule, die ein Mensch von Geburt an bis in den Tod durchläuft. Seine Einblicke in die frühe musikalische Erziehung von Kindern wurden zum Konzeptbestandteil des frühen Instrumentalunterrichts.

Am Ende des 18. Jahrhunderts legte der Schweizer Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi mit seinem Werk *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt* ein Fundament für die Musikpädagogik, das bis heute eine Bedeutung hat. Auch er betrachtete die frühe musikalische Erziehung als einen sehr wichtigen Schritt in der Elementarbildung des Kindes [6]. In seinem Konzept der frühen musikalischen Bildung befasste er sich mit Hörlehre, Stimmbildung und Instrumentalunterricht.

Außer der Pädagogik der Aufklärung, in der Rousseau und Pestalozzi eine wichtige Rolle spielte, erreichten die zwei Reformpädagoginnen Ellen Key und Maria Montessori deutliche Fortschritte in Richtung der Kinder- und Entwicklungspsychologie. Auf ihren Erkenntnissen basieren weitere Teile der vorschulischen Musikerziehung.

Leo Kestenberg versuchte in seiner Denkschrift *Musikerziehung und Musikpflege* den Musikunterricht neu zu fassen, indem er Ziele und Inhalte von der frühen musikalischen Erziehung bis zur Zeit des Musikstudiums für jede Altersgruppe sowie jede Ausbildungsrichtung entsprechend systematisiert hat [2].

Im Jahre 1928 verfasste der im preußischen Kultusministerium tätige Referent für musikalische Angelegenheiten Kestenberg ein neues Gesetz, das als Grundstein

des modernen Musikunterrichts gilt. Der Erlass regelte die Ausbildung von Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen im Hinblick auf die musikalische Früherziehung [5, s. 91]. Im darauf folgenden Jahr fand in Berlin die erste Tagung zum Thema Musikpflege im Kindergarten statt. Man versuchte, die beiden parallel laufenden Arten der Musikerziehung, die im 19. Jahrhundert noch einzeln interpretiert wurden, zu verbinden.

Im Kindergarten oder in der Musikschule, im Einzel- oder Gruppenunterricht, strebte man immer mehr die universale Erziehungsarbeit an, die sich darauf konzentrierte, gemeinsame Grundlagen auszubilden. Die gemeinsamen Ziele der musikalischen Erziehung und Bildung sind: «Entwicklung der schöpferischen Kräfte im Kinde, Gemütsbildung, Erleben und Ganzheitlichkeit» [5, s. 92]. Die Entwicklung dieser Fähigkeiten ist bis heute aktuell geblieben, ihre Benennung hat sich allerdings seit Mitte der 60iger Jahre auf Kreativität, auditive Wahrnehmungserziehung, Kommunikation, Sozialisation und Motivation verändert.

Der Beginn der musikalischen Erziehung. Heutzutage betrachtet man das Kindesalter nicht mehr als eine Vorstufe zum erwachsenen Leben, sondern als ein «vollwertiges und eigenständiges Stadium des Menschseins» [5, s. 88]. Dadurch wird der Anfang des Lernprozesses bei Kindern sehr früh in Anspruch genommen. Zoltan Kodaly hat 1951 bei einer UNESCO-Konferenz hervorgehoben, dass die musikalische Erziehung eines Kindes bereits neun Monate vor der Geburt beginnen sollte. Seiner Meinung nach beginnt eine solche Erziehung nie zu früh [3, s. 73].

Musikalische Erziehung im Vorschulalter unterteilt sich in zwei Bereiche: der erste in Form von musikalischen Erfahrungen wie Nachahmungen sowie lautliche Äußerungen von Kindern, und der zweite als die ersten musikalisch-pädagogischen Ansätze von Eltern, Fachunterricht in Kindergruppen oder im Instrumentalunterricht.

In den letzten Jahren verbreitete sich die musikalische Früherziehung in Musikschulen für Kinder im Vorschulalter rasant. Eltern, Lehrer und Wissenschaftler beschäftigen sich sehr intensiv mit den Fragen der Erziehung sowie der Lern – und Lehrmöglichkeiten im Vorschulalter. Sie befassten sich unter anderem mit Fragen,

wie man zum Beispiel die Begabung von Kindern im frühen Alter am effektivsten fördern kann, wie sich am besten die Intelligenz, Kreativität und soziales Verhalten entwickeln lässt.

Vertreter der frühen Musikerziehung sind der Meinung, dass Musik so früh wie möglich erlernt werden sollte, wenn das so geschieht, lernt ein Kind die Musik erfolgreicher und bekommt mehr Spaß beim Üben [5, s. 89]. Sie sind auch von der positiven Auswirkung der frühen musikalischen Erziehung auf die allgemeine Bildung eines Menschen überzeugt. Es gibt noch viele offene Fragen im Bereich der frühen musikalischen Erziehung. Das sind solche wie beispielsweise die Frage, wann genau mit der Ausbildung begonnen und was dem Kind im frühen Alter beigebracht werden sollte, ob es bestimmte musikalische Muster sein sollten oder vielleicht gewisse Einstellungen und Sensibilisierungen.

Konzepte der musikalischen Früherziehung. Viele Musikwissenschaftler und –pädagogen entwickelten seit 1900 verschiedene Konzepte, welche für die musikalische Erziehung bis heute eine große Rolle spielen. Der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze war lebenslang auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten. Er erarbeitete ein Konzept, das auf der rhythmisch-musikalischen Erziehung basierte und sich vom Kindergartenalter an bis zum Musikstudium sowie im außerschulischen Bereich ausweitete. Jaques-Dalcroze arbeitete für das Konzept seit 1897, indem er Vorträge hielt und zahlreiche Berichte darüber schrieb. Es gilt bis heute als eines der wichtigsten Grundlagen für die frühe musikalische Erziehung.

1932 veröffentlichte Thea Dispeker eine Schriftenreihe, in der sich vierzehn renommierte Autoren über die Erziehung im Kindesalter aus Sicht verschiedener musikalischer Fachgebiete äußerten. Unter den Autoren waren Fritz Jöde und Hildegart Tauscher. Mit der Schriftenreihe wollten die Autoren mehrere Bereiche der musikalischen Früherziehung nach damaligem Wissensstand abdecken [5, s. 93].

In den 1940er Jahren entwickelte Zoltan Kodaly in Ungarn sein Unterrichtswerk für die Volksschulen. In seinem Konzept wollte er bereits

dreijährigen Kindern die «musikalische Muttersprache seines Landes» beibringen und sie stufenweise weiter entwickeln [3, s. 97].

Dafür erarbeitete er eine vierzehnteilige Chorschule. Diese enthielt 50 einstimmige Kinderreime und pentatonische Muster, 333 elementare Übungen relativer Solmisation und 107 zweistimmige Übungen. Der Schwerpunkt seiner Chorschule war eine tägliche Singstunde, die in das Lernprogramm von 99 ungarischen Schulen eingeführt wurde.

In Deutschland entstand zwischen 1950 und 1954 ein «fünfbändiges» Schulwerk zur musikalischen Erziehung unter den Namen Musik für Kinder. Das Schulwerk basierte auf der musikalischen Praxis mit Kindern mit den Schwerpunkten Musik im Kinderlied und Tanz. Es ging in dem Schulwerk nicht nur darum, Bewegung und Sprache miteinander zu verbinden, sondern darum, den Zuhörer gleichzeitig als Mitspieler zu integrieren. Erst dann wird die Musik nach dem Konzept von Carl Orff sowohl körperlich als auch geistig erlebbar und somit für das Kind ganzheitlich [5, s. 93].

Orff entwickelte zusammen mit dem Klavierbauer Karl Mändler das Instrumentarium, welches für die Musikpädagogik in den 50er Jahren eine wichtige Rolle spielte. Das Lehrwerk war für die musikalische Arbeit mit drei- bis sechsjährigen Kindern vorgesehen.

In den 70er Jahren entwickelte Mauricio Kagel ein musikalisches Früherziehungskonzept, das eher als ein offenes Experiment bezeichnet werden kann. Mit seinem Lehrwerk Klangerzeuger für Vorschulerziehung präsentierte er eine Reihe von selbst erfundenen Geräuschinstrumenten: Hörspielhäuschen, Blaswagen, Flipperkasten, Hebelgeige, Flüstertüte u.a. Sein Instrumentarium war für Vorschulkinder, Jugendliche sowie für behinderte Kinder geeignet. Ziel seines Konzepts war eine vormusikalische Vorbereitung von Kindern durch ein selbstentwickeltes Instrumentarium, welches eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Kreativität, der Interessenentfaltung sowie der Motivation einer Mitarbeit im folgenden Instrumentalunterricht darstellt.

Seit Ende der 60er Jahre entstanden in der Bundesrepublik Deutschland die Yamaha Musikschulen, die aus der Zusammenarbeit von Ärzten, Erziehungswissenschaftlern, Musikern und Pädagogen resultierten. Der Schwerpunkt des Yamaha-Konzepts liegt in der Entwicklung des Gehörs von Kindern, das durch Nachahmung und durch «learning by doing» geschult werden soll. Die Kinder werden zwei Jahre lang sechzig Minuten wöchentlich im Gruppenunterricht mit elektronischen Tasteninstrumenten unter Aufsicht der Eltern unterrichtet. Als Unterrichtsmittel dienen in der Yamaha-Schule Rhythmusinstrumente, eine Notentafel mit Magnetnoten, Lehrbücher und Farbstifte. Die Lehrkräfte der Yamaha-Schule werden in mehrtägigen Seminaren ausgebildet. Vor dem Beginn der Ausbildung mussten sie einen Test bestehen und anschließend Fortbildungen absolvieren. Die Arbeit der Lehrkräfte wird regelmäßig durch Unterrichtsbesuche kontrolliert und bei Bedarf verbessert. In Deutschland zählt Yamaha zu den führenden Musikschulen der Neuentwicklungen im Bildungsbereich.

1968 startete an 25 Musikschulen die Ausbildung nach dem Früherziehungskonzept des Verbandes deutscher Musikschulen. Das Konzept ähnelte dem Konzept der Yamaha-Schule. 1974 gab der Verband eine neu überarbeitete Fassung seines Konzepts heraus, das für alle deutschen Musikschulen verbindlich geworden ist. Die Dauer der frühmusikalischen Ausbildung beträgt zwei Jahre. Kinder lernen in diesem Zeitraum in den folgenden Fächern: Instrumentalspiel, Singen, Hörerziehung und Musiklehre, in der die Notenschrift sowie die elementaren musikalischen Kenntnisse erworben werden können. Der Unterricht enthält folgende Inhalte und Methoden: Bewegungsübungen, Zeichnen sowie graphisches Notieren, Improvisation und Übungen für die Entwicklung der Sprache. Ein weiteres Konzept der musikalischen Früherziehung, nämlich «Musik und Tanz für Kinder», folgte [1].

Es basierte hauptsächlich auf Bewegungserziehung und Tanz. Die Kinder wurden durch Spielen, Probieren oder Experimentieren zur Tanzbewegung und schließlich zum Tanz hingezogen. Das Ziel dieses Konzepts war die Entwicklung der Musikalität, die hauptsächlich durch Bewegung und Tanz erreicht wird. In das Konzept bezog man auch andere Fächer ein, die einen Beitrag zur musikalischen

Erziehung leisteten. Im Laufe der zweijährigen Ausbildung wurden auch Singen, Sprechen, Instrumentalspiel, Musikhören und Instrumentenkunde erlernt. Dieses Konzept wurde am häufigsten bei Musikschulen und Konservatorien für die musikalische Früherziehung verwendet [3, s. 28].

Bei der Betrachtung verschiedener Konzepte zur frühmusikalischen Erziehung dürfen Klangexperimente sowie das Farbnotensystem nicht unerwähnt bleiben. 1966 experimentierte Margrit Küntzel-Hansen mit verschiedenen Klängen zur Hörerziehung von Kindern. Das Ziel der Klangexperimente war die Einführung in die Klangwelt der modernen Musik [4].

Gertrud Fischer entwickelte ein Farbnotensystem, damit Kinder im frühen Alter Noten schneller erlernen können. Nach dieser Methode können Kinder bereits ab drei Jahren mit bunten Noten zum Musizieren gebracht werden [8].

Es existieren auch Konzepte von Egon Saßmannshaus, Shinichi Suzuki, der YamahaSchule und Peter Heilbut, nach denen man den Instrumentalunterricht für Kinder mit Spaß, Lust und Freude gestalten kann. Im Folgenden werde ich mich detaillierter mit den Konzepten Shinichi Suzukis und Yamaha-Schule beschäftigen.

Instrumentaler Unterricht in der allgemeinbildenden Schule. Das Instrumentalspiel fand seinen Platz im Musikunterricht der allgemeinbildenden Schule erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bis dahin war Musikunterricht ausschließlich auf Gesang reduziert. Mehrere bekannte Musikpädagogen dieser Zeit, wie Emile Jaques-Dalcroze, Leo Kestenberg, Georg Kerschensteiner, Peter Petersen und Rudolf Steiner, stellten Überlegungen zum Thema des instrumentalen Unterrichts als Musikunterrichtsgegenstand in der allgemeinbildenden Schule an [3, s. 29].

Ab 1920 wurde das instrumentale Spiel im Ensemble anfänglich nur in Gymnasien und später auch an anderen Schulen eingeführt, z.B. an Grundschulen und auch in Kindergärten. Die Integrierung der instrumentalen Praxis wurde in den Schulen durch verschiedene Formen berücksichtigt. Hier wären beispielsweise Schulorchester, Flötenensembles und ungefähr seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Rock-, Jazz und Popbands zu nennen. Diese arbeitsorientierte instrumentale Praxis wird den Schülern als zusätzliches Unterrichtsangebot

vorgeschlagen, die häufig in Form von Arbeitsgemeinschaften durchgeführt wird. Es gibt instrumentalen Unterricht in Gruppen von bis zu 40 Schülern, die in der Regel zum musikalischen Instrumentalunterricht der Musikschule gehören. Beispiele dafür sind die Geigengruppen von Shinichi Suzuki oder verschiedene Musikschulorchester. In den Gesamtschulen verwendet man ähnliche Methoden des instrumentalen Gruppenunterrichts. In den 40er Jahren unterrichtete der Musiklehrer Rudolf Schoch an einer allgemeinen Schule in der Schweiz das Gruppenspiel auf den Blockflöten. In Deutschland praktizieren heutzutage über tausend Schulen nach dem Yamaha-pädagogischen Konzept die Klassenspiele mit elektronischen Tasteninstrumenten beziehungsweise mit Keyboards. Der Werdegang eines professionellen Instrumentalisten beginnt in der Regel mit dem individuellen, intensiven Erlernen eines Instruments im Instrumentalunterricht. Das instrumentale Spiel in dem schulischen Musikunterricht ist nicht ausreichend für die vollständige Aneignung von Spielfertigkeiten, aber es kann zur Motivation führen, ein Instrument erlernen zu wollen. Es ist ein guter Einstieg und eine informative Grundausbildung für Anfänger. Bei dem Instrumentalunterricht in der Schule werden einfachste Spiel- und musikalische Gestaltungstechniken erlernt. Das Ziel des Erlernens eines Instruments im Klassenunterricht ist «Funktionen wie Hören, Denken und Körperbewegung in Einklang zu bringen» [3, s. 32].

Schlussfolgerungen. Dadurch wird mit dem Instrumentalunterricht in der Schule die Entwicklung der Hörerziehung sowie das Kennenlernen neuer Instrumente beabsichtigt. Es gibt keine führende Methode für das Instrumentalspiel im Musikunterricht in allgemeinbildenden Schulen. Bei der Auswahl der richtigen Methode sollte man nach Mazurowicz auf folgende drei Aspekte achten:

1. Die Methode sollte auf die einzelnen Bedürfnisse eines Kindes ausgerichtet sein oder dem Lernniveau einer instrumentalen Gruppe angepasst werden. Das heißt, dass der musikalische Stoff und die einzelnen Entwicklungsstufen eines Kindes berücksichtigt werden müssen. Wegen des Stimmbruchs in der Pubertät muss beispielsweise eine stärkere Gewichtung auf dem Instrumentalspiel und weniger auf dem Gesang liegen.

2. In der Methode soll es einen bestimmten Ablauf der Lernschritte geben und zwar: «Instruktion-Übung-Anwendung». Die Instruktion besteht aus folgenden drei Ausgangspunkten: Reiz des musikalischen Klanges, die ersten Lernerfolge und das Merken des Gelernten. Übung ist ein weiterer Prozess des «Lernens des Gelernten», «Habituation und Konservierung der erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten (...)».

3. Bei der Anwendung wird das Gelernte erneut aus dem Gedächtnis gerufen und weiter zum neuen produktiven Lernen geleitet. Das dritte Kriterium ist eine ausreichende Menge von Musikinstrumenten, denn wenn es nicht genügend Instrumente für den Unterricht gibt, kann man über keinen einwandfreien Lernprozess sprechen.

VERWENDETE LITERATUR

1. Haselbach, B. (Hrsg.): Musik und Tanz für Kinder. Unterrichtswerk zur Früherziehung, Kinderhefte 1-4, Mainz, 1984-1986.
2. Kestenberg, L.: Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig, 1921.
3. Kodaly, Z.: Mein Weg zur Musik. Fünf Gespräche mit Lutz. Zürich, 1966. S.70-99.
4. Künzel-Hansen, M.: Musik im Elementarbereich und mit behinderten Kindern. Ein persönlicher Rückblick. Üben & Musizieren, 3.Jg. Nr.1, 1966-1986.
5. Mazurowicz, U. (Hrsg.): Gegenstände des Musiklernens und Methoden des Musiklehrens. Musikpädagogische Impulse. B.7. Fernwald : Musikverlag Burkhard Muth, 2005, S. 27-33. 89-100.
6. Pestalozzi, J.: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt und Ausgewählte Schriften zur Methode. Besorgt von Fritz Pfeffer, Paderborn, 1978.
7. Platon: Klassiker Auslegen, Politeia. In: Höffe, O. (Hrsg.): Berlin: Akademie Verlag, 2005.
8. Fischer, G.: Mein erstes Notenbüchlein, Teil 1-2, Bubenreuth 1955, S. 27-33.

Лілія БОБИК (ПРОЦІВ),
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПЕРСПЕКТИВИ

У статті розглядаються окремі аспекти змісту й організації середньої та вищої музичної освіти в Україні у контексті євроінтеграційних процесів. Вказуються моделі музичної освіти за ступенем інтеграції загальної та професійної музичної освіти у світовому соціокультурному просторі, коротко характеризуються її сучасні тенденції в Україні, реалізація компетентнісної моделі в галузі середньої та вищої музичної освіти.

Ключові слова: *музична освіта, євроінтеграція, модель освіти, компетентнісна освіта, музично-педагогічна освіта, зміст музичної освіти.*

Задекларований Україною шлях до євроінтеграції в освіті означає створення єдиного європейського простору через зближення та інтеграцію національних освітніх систем. Варто відзначити, що в Європі, у світі загалом, значно зростає статус мистецьких дисциплін у системі шкільної освіти. Мистецтву надається роль важливого нормувального чинника, який не тільки сприяє естетичному вихованню, але й має забезпечити духовне і фізичне здоров'я нації, її економічне зростання.

Для реалізації цієї мети необхідно здійснити низку заходів, серед яких – професіоналізація загальної мистецької освіти шляхом її зближення з культурно-мистецькими інституціями, залучення до роботи в загальноосвітній школі відомих діячів культури та мистецтва, інтеграція професійної та загальної мистецької освіти, зближення науки та мистецтва, втілення у шкільну практику здобутків педагогічної думки, що має стати основою для формулювання нової науково-мистецької парадигми.

Відповідальність за розв'язання нових завдань лягає на вчителів мистецтва, нові вимоги ставляться до підготовки професійних педагогічних

кадрів у галузі мистецької освіти. Професійна підготовка вчителів мистецтва, зокрема музики, у кожній європейській країні здійснюється в руслі тієї системи освіти, яка сформувалася упродовж історичного розвитку і базується на національних наукових та мистецьких традиціях. За ступенем інтеграції загальної та професійної музичної освіти у світовому соціокультурному просторі можна виділити три основні моделі підготовки фахівців:

- партикулярна (неофіційна, приватна), яка здійснюється в країнах Старої Європи (Швейцарія, Італія, Франція та ін.). Навчання музики відбувається поза загальноосвітньою школою, а підготовка вчителів музики взагалі не здійснюється;

- інтегративна (універсальна) система, у якій музична освіта є компонентом загальної, а згодом професійної освіти різних профілів (від дитячого садка – до ЗВО). Вона характерна для Англії, США, більшості країн Північної Європи – ФРН, Нідерландів та ін. Саме ця модель найбільш яскраво демонструє розділення функцій Закладів вищої освіти у процесі підготовки фахівців: музикантів-виконавців та вчених-музикознавців. Перші здобувають освіту в консерваторіях та музичних академіях, другі – в університетах;

- автономна модель, що передбачає відокремлення загальної та спеціальної музичної освіти, сьогодні домінує в країнах постсоціалістичного табору. Функціонує вона сьогодні і в Україні.

Виділяється також освітня модель мішаного типу, з яскравою тенденцією наближення до інтегративної. Вона передбачає досягнення необхідних художньо-естетичних компетенцій: в межах загальної мистецької освіти з одного боку, з іншого – забезпечує високий рівень виконавської та теоретичної підготовки музикантів-професіоналів [3].

У дорадянський період в Україні підготовка фахових музикантів відбувалася за традиційною європейською інтегративною (універсальною) моделлю. Митці-виконавці (інструменталісти, вокалісти, диригенти) здобували професійну освіту в консерваторіях та музичних академіях. Музикологічна підготовка здійснювалась на відповідних факультетах університетів.

Залишена у спадок від радянської освітньої системи автономна модель підготовки музикантів-фахівців при значних здобутках вітчизняної виконавської та музично-теоретичної школи в процесі орієнтації на західноєвропейську модель освіти все ж потребує певної адаптації. З одного боку, високий рівень виконавської підготовки, затребуваність вітчизняних музикантів за кордоном, а також значний наплив іноземних студентів в Україну засвідчують ефективність та привабливість вітчизняної системи професійної музичної освіти. З іншого – необхідно удосконалювати змістові основи музичної освіти в Україні, з опорою на досягнення національної музичної культури та освіти, наближати вітчизняну модель вищої музичної освіти до західноєвропейської.

Зокрема, це стосується змісту професійної підготовки музикантів. Так, приміром, в Європі музикознавці (музикологи) здобувають освіту в університетах, в Україні ж виконавська діяльність та мистецтвознавство співіснують в одному ЗВО що дає нашій вищій школі певні переваги порівняно з європейською практикою, адже поєднання освітньої та наукових шкіл в межах одного закладу є однією з вимог сучасної вищої освіти.

У більш вигідних умовах у процесі реалізації євроінтеграційних завдань перебуває мистецька педагогічна освіта, у змісті якої збалансовані художньо-виконавська, методична та теоретико-методологічна підготовка, хоча і тут закладені певні суперечності. Так, за усталеними в Західній Європі традиціями програма підготовки бакалаврів має яскраво виражене практичне спрямування, оскільки повинна забезпечити випускнику західного університету можливість реалізації професійної діяльності прикладного характеру. Натомість дисципліни теоретико-методологічного спрямування вивчаються в процесі здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр». Вітчизняна система професійної освіти, яка була зорієнтована на підготовку спеціалістів, передбачає дещо іншу стратегію. Зміст перших років навчання спрямований на здобуття теоретичних знань, які на старших курсах знаходять практичну

реалізацію. Отже, наступним кроком до євроінтеграції в освіті має бути узгодження змісту професійної підготовки фахівців відповідних освітніх галузей та напрямів.

У сучасній вітчизняній педагогічній науці зміст освіти тлумачиться з урахуванням її основних функцій і визначається, як «система наукових знань про природу, суспільство, людське мислення практичних вмінь і навичок та способів діяльності, досвіду творчої діяльності, світоглядних, моральних, естетичних ідей та відповідної поведінки, якими повинен оволодіти учень у процесі навчання» [2, с. 137].

Зміст мистецької освіти передбачає сукупність художньо-пізнавального, практичного й емоційно-ціннісного досвіду особистості, який набувається в процесі опанування мистецтва. Таким чином, предметний зміст мистецької освіти складають: методологічний, навчально-пізнавальний, діяльнісно-творчий та професійно-ціннісний компоненти.

В умовах компетентнісної моделі освіти в процесі навчання зміщується акцент із процесу здобуття професійних знань, вмінь та навичок на особистісний розвиток суб'єкта навчально-виховного процесу. Саме досягненню цього результату підпорядковуються усі змістові та процесуальні компоненти освіти. Оволодіння предметним змістом освіти за цих умов набуває нового смислу – не як мети, а як засобу професійного й особистісного становлення людини. Головним є не обсяг знань, важливішим стало те, якою стане людина, музикант-фахівець, учитель у процесі здобуття музичної освіти. Головним в опануванні мистецтва є залучення особистості до художніх цінностей, допомогти опанувати їх зміст, спрямувати її в русло самотворення.

Компетентнісний підхід став тим об'єднувальним чинником, який гармонізує зміст вітчизняної професійної мистецької підготовки фахівців в умовах євроінтеграції, адже європейські освітні інституції визначили основним завданням освіти орієнтацію змісту навчальних програм на здобуття ключових компетентностей та створення ефективних технологій для їх впровадження.

Відповідно до запитів суспільства, потреб сучасної школи значно зростають вимоги до майбутніх педагогів музичного мистецтва. Окрім професійних знань, умінь, навичок, досвіду педагогічної діяльності (основних компонентів інформативно-когнітивної моделі освіти), компетентнісна модель передбачає власне розуміння, особистісне бачення педагогами шляхів розв'язання нагальних завдань школи, проєктування і творення інноваційних педагогічних технологій. Урегулювання найбільш гострих суперечностей освіти, в тому числі і реалізацію компетентнісної моделі освіти, часто вбачають у вдосконаленні, модернізації процесуальних, технологічних аспектів навчально-виховного процесу, проте удосконаленню підлягає і зміст освіти, його ціннісно-смысловий компонент. Зміст освіти повинен містити особистісно значущі цінності та смисли, а освітній процес за цих умов – мати характер смислопошукової діяльності [4].

Стратегічними цілями професійної мистецької, зокрема музичної освіти, в умовах європейської інтеграції поряд із наближенням до системи організації освіти в європейських ЗВО є:

- збереження особливостей вітчизняного структурного компонента, забезпечення неперервності професійної підготовки музикантів-фахівців в Україні (ДМШ – музичний або мистецький коледж – ЗВО (консерваторія, музична академія); ДМШ – музично-педагогічний, гуманітарний, мистецький коледж – педагогічний університет);
- збереження та розвиток національних творчих, педагогічних і наукових шкіл в Україні;
- задоволення внутрішніх потреб країни у педагогічних та мистецьких кадрах.

Крім того, в галузі загальної мистецької освіти назріла об'єктивна потреба підвищення статусу мистецьких дисциплін, які до цього часу перебували „на маргінесі» загальноосвітньої практики. Необхідно зрозуміти, що тільки людина, котра здатна сприймати і розуміти мистецтво, творити

власне життя за законами Істини, Добра і Краси, може бути повноцінним членом європейського співтовариства, громадянином, патріотом своєї держави, готовим до прогресивних змін у власному житті та житті своєї країни.

Ще однією яскравою тенденцією є інтеграція науки та мистецтва, науки та освіти. Ці процеси сприятимуть професіоналізації та підвищенню статусу мистецьких дисциплін у змісті загальної освіти. У системі вищої мистецької освіти ці види інтеграції сприятимуть ефективності професійної підготовки фахівців, активізації розвитку вітчизняних наукових та творчих шкіл, залученню до наукової та творчої діяльності здібної молоді.

У національній системі професійної мистецької освіти в контексті євроінтеграційних процесів спостерігаються дві тенденції: до об'єднання, уніфікації структурно-змістових компонентів (відцентрова сила); а також – до збереження національної ідентичності, іманентних якостей національної культури та освіти, які сформувалися упродовж тривалого історичного розвитку (доцентрова сила). І тут надзвичайно важливим є баланс сил, урівноваженість тенденцій, щоб, з одного боку, нас не винесло за межі історично та ментально сформованого національного культурного поля, а з іншого – не бути ізольованим від прогресивного розвитку європейської інтелектуальної та духовної історії, частиною якої Україна завжди була і залишається.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волинець Л. Актуалізація загальної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції. *Шлях освіти*. 2006. № 3. С. 18–22.
2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ, 1997. 376 с.
3. Ніколаї Г. Модернізація музично-педагогічної освіти в контексті європейської інтеграції. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: теоретичні та методичні засади розвитку*: Тези міжнародної наукової конференції. Київ–Суми : Сумський ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. С. 20–22.

4. Проців Л. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики в контексті завдань сучасної мистецької освіти. *Професійні компетенції та компетентності вчителя* : Матеріали регіонального науково-практичного семінару. Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені В. Гнатюка, 2006. С. 113–114.

5. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

Тамара КОЗІЙ,
концертмейст. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ / ПЕРЕСПІВИ В ЗАРУБІЖНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ РОБОТИ)

Стаття присвячена питанням перекладів текстів вокальних творів зарубіжних авторів українською мовою в музичній практиці. Розглянуто методи самостійного створення переспіву українською мовою. Показано, що україномовні переклади широко застосовуються у виконавській практиці і навчальному процесі. Водночас відзначено, що проблема недостатньої кількості вокальної літератури в українському перекладі повинна розв'язуватися невпинно і цілеспрямовано.

Ключові слова: вокальна музика, сольний спів, український переклад, переспів, мистецька освіта, середня освіта.

Наше сьогодення продовжує ставити перед освітянами нові і нові завдання. Насамперед вони стосуються утвердження в суспільному просторі (науковому, навчальному, культурному, виконавському) української мови. Ми є свідками великої кількості навчальної вітчизняної та зарубіжної літератури, в якій ще присутня російська мова, зокрема це стосується і нотних видань, репертуарних збірників тощо. Звичайно, це пов'язано, по-перше, з часом видання такого типу музичної літератури, а саме – до 1991 р., до періоду Незалежності України, і, по-друге, місцем видання. Вокальні і хорові твори, оперні клавіри західноєвропейських композиторів друкувалися у музичному видавництві, розташованому у столиці колишнього СРСР, і, відповідно, оригінальні тексти перекладались російською мовою. Таким чином, виконавцеві пропонувався текст мовою оригіналу і переклад – російською. В теперішніх умовах існує ризик вилучення численного навчально-методичного

репертуару на слова європейських літераторів у виконавській практиці власне через відсутність українського тексту.

Питання перекладу зарубіжної вокальної та вокально-хорової літератури висвітлюються у статті А. Бондаренка «Українські вокальні переклади: традиції та перспективи» [3], де акцентується увага на традиції виконання вокальної музики в українських перекладах. Проблемам іншого напрямку присвячена стаття цього ж автора «Використання українських вокальних перекладів у музичній освіті» [1]. Автор публікації наголошує на недостатній кількості хрестоматійної і навчально-методичної літератури українською мовою і реєстрів вокальних перекладів камерно-вокальної, оперної та хорової музики.

Водночас існує не одне оперне лібрето, вокальний цикл чи окремі вокальні твори, які вже(!) перекладені українською і чекають на перевидання. До них належать «Бал-маскарад» Дж. Верді (перекл. Б. Тен), його ж «Ріголетто» і «Аїда», «Орфей» Х. В. Глюка, «Фауст» Ш. Гуно, «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, речитативи до «Севільського цирульника» Дж. Россіні (перекл. Л. Старицька-Черняхівська), вокальні цикли Ф. Шуберта «Зимова подорож» і «Красуня млинка» (перекл. Б. Тен, В. Яковчук, Ю. Отрошенко, Ю. Гершунська, М. Шутак, Д. Ревуцький) [2].

Саме тому активізувалися творчі спроби працівників закладів освіти різних рівнів акредитації на перекладацькій ниві. Оскільки більша частина студентів вивчають тільки одну іноземну мову і не володіють одночасно кількома, то виконання твору українською мовою дає можливість художньо і переконливо передати задум композитора. Власне, перекладами пропонувані тексти не є, це радше переспіви, метою яких є надання можливості виконання вокального твору українською мовою.

Одразу ж зазначимо, що не всі твори з перекладами-переспівами українською мовою вийшли друком, окремі тексти існують в рукописах і використовуються в щоденній викладацькій практиці.

В даній статті запропоновано методичні рекомендації для створення переспіву. Насамперед для роботи були обрані вокальні твори на тексти В. Гюго

та авторів лібрето опер «Фауст» Ш. Гуно – Ж. Барб'є і М. Карреї, «Орфей» Х. В. Глюка у французькій редакції П. Л. Моліна. Вибір був пов'язаний з активним використанням цих творів у навчальній та концертній практиці. Ще одним фактором вибору стала мова оригіналу – французька, яка є досить важкою у прочитанні і вимові. У французькій мові 15 голосних, 4 з яких – назалізовані, тобто вимовляються в ніс, три півголосні і 20 приголосних звуків. В українській мові маємо лише шість голосних (а, е, і, о, у, и), тому деякі з французьких голосних навіть не мають відповідників. Фонетика французької мови значно відрізняється від фонетики мови української. Подекуди видається, що текст англійською чи німецькою прочитати набагато простіше, ніж французькою. Отже, тексти були створені для арії Орфея Х. В. Глюка, балади Маргарити і романсу Зібеля Ш. Гуно і романсу Г. Форє «Метелик і фіалка». Відразу ж зазначимо, що робота відбувалася з російськими перекладами названих творів.

Найважливішим у поезії є віршований розмір, його збереження у перекладі – обов'язкове. Все ж трапляються певні труднощі, пов'язані із збереженням кількості складів у фразі чи реченні, часом у перекладі складів стає більше або менше. В цьому випадку проблема розв'язується з допомогою дроблення або об'єднання тривалостей. Іноді виникає необхідність змінити традиційну форму прикметника на більш поетичну: лісова (фіалка) замість лісова, міцнеє (коріння) замість міцне, «злотії» (дні) замість золоті та ін.. Наприклад, четвертну тривалість можна розділити на дві восьмі, або навпаки, кілька тривалостей об'єднати лігою. Для прикладу наведемо фразу з арії Орфея: «скор/би/мо/ей/» (чотири склади) – «скор/бо/та/мо/я» (п'ять складів). Ритмічний малюнок фрази у чотиридольному розмірі складається з двох тактів, що містять таку послідовність тривалостей: I такт – половинна з крапкою (три долі на перший склад), дві окремі восьмі (другий і третій склади) і II такт – об'єднані лігою дві четвертні (на четвертий склад у російському тексті і на четвертий і п'ятий склади в українському переспіві, де ліга скасовується).

Важливо також врахувати можливість зміни дихання у фразі без порушення її змісту. Безумовно, оригінальна пунктуація слугуватиме орієнтиром у фразуванні, оскільки саме завдяки розділовим знакам мова твору стає виразною, емоційною і переконливою. Обов'язково зберігається сюжетна канва та драматургія поезії, дійові особи, образна сфера. Наприклад, у баладі Маргарита співає про короля, що зберігав цінний кубок у пам'ять про своє кохання, Зібель у романсі запевняє кохану у щирості своїх почуттів, Орфей в арії охоплений відвагою і стражданням. Назва поезії Гюго (Метелик і Фіалка) говорить про двох персонажів, однак, це не діалог двох дійових осіб, а монолог Фіалки, її прохання і мрії про взаємність.

Арія Орфея з опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» (в зб. «Хрестоматія для співу...» [11]). Арія використовується в репертуарі для середнього голосу (мецо-сопрано чи контральто). Є доступною для вивчення і виконання на початковому етапі постановки голосу. Форма арії – проста двочастинна, звуковедення кантиленне.

Переспів Т. Козій:

Не страшні мені
муки пекельні,
скорбота моя
не має імення, не має імення ...
Ці муки і в пеклі незнані,
і груди мені розтинають!

Балада Маргарити з опери Ш. Гуно «Фауст». Твір використовується в репертуарі для високого голосу (сопрано). Балада має двочастинну будову. Характеризується кантиленним звуковеденням [5].

Переспів Т. Козій:

В Фулі жив собі король,
він до власної смерті
зберігав про милу в пам'ять
кубок цінний, дорогий.

Із незлічених клейнодів (двічі)

найдорожчий був йому...

І завжди, як брав він кубок,

з очей його котились сльози...

Коли старість підійшла

і відчув він смерть близьку,

то ослаблою рукою

дорогий свій кубок взяв.

В пам'ять, в пам'ять жінки коханої (двічі)

випив король востаннє,

і, не втримавши свій кубок,

він тихо, тихо в вічність відійшов....

Романс Зібеля з опери Ш. Гуно «Фауст» (у однойменному виданні 1986 р.

[5]). Використовується в репертуарі для середнього голосу, характер звуковедення – кантилена, будова – проста двочастинна форма.

Переспів Т. Козій:

Коли життя твоє було безхмарним,

все посміхалось і мені навкруг,

щастя і радість – вони лиш примара!

Плач, Маргарито, плач, моя мила,

литиме сльози і твій вірний друг.

Ніби дві квітки разом ми зростали,

тісно переплелися в нас серця,

о, я прошу, покинь горе і печалі,

о, Маргарито, о, моя мила,

вірним я буду тобі до кінця!

Вірним буду тобі до кінця!

У збірнику Форе Г. «Романсы» [9] цікавий твір «Метелик і Фіалка» на слова В. Гюго використовується як у навчальному, так і в концертному репертуарі для високого голосу (сопрано). Характер звуковедення – кантилена, орієнтовна важкість – для більш досвідчених виконавців. Будова романсу – проста куплетна форма.

Переспів Т. Козій:

Лісовая фіалка благає:

– Метелик, милий мій!

Ти летиш, в самоті

ти мене покидаєш,

пожалій!

Бо, коли ми удвох,

я цей світ забуваю,

вір мені,

ніби квіти є ми,

мов чудові дві квітки

навесні!

В тебе – крила, а в мене –

міцнее коріння,

квітка я....

Марю, щоб твій політ

був духмяним і ніжним,

як весна,

зачаровуєш ти

всіх польотом натхненним

в небесах,

в самоті я журюсь

і тебе виглядаю

у сльозах!

До світанку гостюєш
і знов відлітаєш,
я в журбі...

Мов перлини росинки
на листячку сяють
уночі!

Щоб мені не зів'януть
від муки дочасно,
поможи!

Крила дай мені, любий,
і будемо разом
назавжди!

Одним з шедеврів американської музики першої половини XX ст., що й донині не втратив своєї популярності і оригінальності, є пісня Джорджа Гершвіна на слова Айри Гершвіна «Коханий мій» (The Man I Love). В основі сюжету – мрії дівчини про коханого і спільне щасливе життя. Твір рекомендується для середнього голосу, звуковедення – кантиленне.

Переспів Т. Козій:

Місяць сяє, спати не дає,
Вірю, мрію – він до мене йде,
Принц прекрасний, ніжний, чарівний –
Коханий мій!
І це відомо всім у світі тім:
Мрії можуть зрадити, а втім
чекаю я кожного дня.
Зустріне він мене, коханий мій,
і захистить мене, коханий мій,
і серце оживе, коли прийде коханий мій!
І посміхнеться він тоді мені,
і підемо разом – рука в руці,

засяють очі в нас
і слів не треба нам в той час.
Понеділок чи неділя буде, – байдуже мені,
мрії сповняться щасливо,
день той стане нашим спільним дивом!
Збудуємо собі маленький дім,
співатимемо вдвох у домі тім,
чекати буду я і він прийде, коханий мій!

У репертуарі Євгенії Шуневич, доцента кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, знаної співачки і педагога, є блискучий вальс Й. Штрауса «Чудовий май» (O schoener Mai). У 2011 р. цей твір звучав на урочистій Академії, присвяченій 10-річчю кафедри народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка. Саме Є. Шуневич здійснила поетичний переспів тексту і вальс отримав «прописку» в українському музичному просторі.

У збірнику вальсів Й. Штрауса [12] є відомий твір «Чудовий май», який використовується у концертному репертуарі для високого голосу (сопрано). Будова твору – проста двочастинна (куплетна) форма. Характер звуковедення – кантилена. Рекомендується студентам з доброю вокальною підготовкою і сценічним досвідом.

Переспів Є. Шуневич:

О, злотії сні,
радість юності моєї,
перші пісні,
хвилювання юних днів
і пташок веселий спів!
Чудовий май,
о, повернись,
і усміхнись,

і щастя дай!
Чудовий май,
ти щастя дай,
о любий май, чудовий май!

О, я хочу знов
повернути радість,
першу любов,
трепет ніжних поривань,
і надій, і сподівань...
Чудовий май...

У 2015 р. у редакційно-видавничому відділі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка вийшли друком навчально-методичні посібники для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» «Вокальні твори зарубіжних композиторів для мецо-сопрано у супроводі фортепіано» [4] та «Зарубіжні вокальні твори для сопрано у супроводі фортепіано» [6], упорядником яких є доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва названого навчального закладу, кандидат педагогічних наук, лауреат літературної премії імені Мирона Утриска, член Всеукраїнського об'єднання «Письменники Бойківщини», автор поетичних збірок Світлана Кишакевич. У збірниках вміщена вокальні твори для різних типів голосів. С. В. Кишакевич самостійно здійснила низку поетичних переспівів українською мовою. До збірників увійшла низка творів, тексти яких надруковано українською мовою та мовами оригіналу (певна частина творів опублікована без оригінальних текстів, оскільки вони не були надруковані у першоджерелах. Серед них – «Лебідь» Е. Гріга і «Так все почалось» Ф. Маркетті). Зокрема, це такі твори, як: Белліні В. «Де світло у вікні, що все сіяло?». Використовується в репертуарі студента-початківця з високим голосом (сопрано, тенор). Характер звуковедення – кантилена, форма арії – проста двочастинна репризна.

Г. Гендель Арія Оттона (Dove sei) з опери «Оттон». Рекомендується до вивчення і виконання студентам з середнім голосом (мецо-сопрано). Композиція арії лаконічна і компактна, мелодія побудована переважно на низхідних інтонаціях, звуковедення кантиленне.

Е. Гріг, сл. Г. Ібсена «Лебідь». Романс написаний для високого голосу (сопрано) у простій тричастинній формі. Крайні розділи мають спокійний, задумливий характер, середня частина – більш схвильований. Рекомендується для концертної практики як зразок вокальної мініатюри.

К. Дебюссі, сл. Т. де Банвіля «Зоряна ніч». Використовується у навчальному і концертному репертуарі для високого голосу (сопрано). Форма романсу куплетно-варіаційна (останній куплет неповний), характер звуковедення – кантилена.

Т. Джордані «Милий, люблю» (Caro mio ben). Арія використовується у навчальному і концертному репертуарі для різних типів голосів, оскільки існують переклади для високого (в тональності Фа-мажор) і середнього (в тональностях Мі бемоль-мажор і Ре бемоль-мажор) голосів. Характеризується кантиленим звуковеденням. Форма арії проста тричастинна.

Дж. Керн, сл. О. Харбаха «Дим» (Smoke Gets In Your Eyes) з мюзиклу «Роберта» (1933). Форма твору проста двочастинна. В мелодиці застосовуються як плавний, поступовий рух, так і стрибки, різноманітні оспівування тонів і особливі види ритмічного поділу (тріолі). Рекомендується для мецо-сопрано, звуковедення кантиленне.

Ф. Ліст, сл. В. Гюго «Коли я сплю» (Oh! Quand je dors). Рекомендується для концертного репертуару студентам старших курсів і магістрантам з високим голосом (ліричне сопрано). Форма цього романсу наскрізна. В основу теми, що пронизує усі шари композиції, – вокальну партію і фортепіанний супровід, покладено мотив, що складається з двох послідовних чистих кварт – висхідної і низхідної. Ладо-гармонічні зміни надають звучанню романтичної прозорості або насиченого драматизму. Характер звуковедення – кантилена.

Ф. Маркетті «Так все почалось». Твір написаний у куплетній формі із заспівом і приспівом. Мелодика пісні має виразно танцювальний (вальсовий) характер і характеризується широтою дихання. Рекомендується для середніх голосів.

У. Сандерсон, сл. Е. Тешемахера «Пісня кохання». Твір написаний у традиційній для жанру куплетно-варіаційній формі. Рекомендується для сопрано, звуковедення кантиленне.

А. Скарлатті, сл. Н. Мінато «О, несила біль терпіти» (O cessate). Використовується в репертуарі студента-початківця з середнім голосом (меццо-сопрано). Характер звуковедення – кантилена, форма арії проста тричастинна.

Ф. Шопен, сл. С. Вітвицького «Бажання» (Zyczenie). Романс написаний у куплетній формі. Мелодиці твору притаманний танцювальний характер, який підкреслюється використанням стрибків і пунктирних малюнків. Рекомендується для середнього голосу.

Ф. Шуберт, сл. В. Шекспіра «Ранкова серенада». Енергійний характер серенади передано гнучкою мелодикою та ладо-гармонічними і ритмічними засобами. Форма твору - проста двочастинна з доповненням. Рекомендується для високого голосу (сопрано, тенор).

Також у рукописах С. Кишакевич є переспіви й інших авторів, зокрема Ф. Мендельсона-Бартольдї на сл. Г. Гейне «На крилах дивної пісні» [8]. Романс написаний у куплетно-варіаційній формі, рекомендується для високих голосів (сопрано, тенор).

На крилах дивної пісні летіти далеко є нам,
де річка Ганг протікає, прекрасна країна є там,
сади ароматом буяють, у сяйві місяць пливе,
і лотос розквітає, і ніч тумани зове.
Фіалки тихо шепочуть, милуються сяйвом зорі,
казку напишуть троянди для нас о нічній порі,
і слухають добрі газелі, як ніч розмову веде,
як хвилі Ганга хлюпочуть, зітха вітерець де-не-де.

Полинемо вдвох із тобою в дивний казковий полон,
кохання там віднайдемо, солодкий лагідний сон.

Ще одним переспівом С. Кишакевич є романс Хелени з опери Ф. Шуберта «Заколотники, або Домашня війна» [10] за п'єсою І. Ф. Кастеллі. Цей текст романсу також був переспіваний і Т. Козій. Та обидві авторки творили цілком незалежно і зберегли ключові образи і романтичний зміст – промінь сонця, опис краєвиду, сум героїні за коханим, вітер, квіти, хвилі моря. Романс написаний у двочастинній репризній формі, рекомендується для ліричного сопрано, звуковедення кантиленне.

Переспів С. Кишакевич:

Промінчик сонця освітив зелений ліс, поля,
та світ милий засмутив, в жалю душа моя...
Війни в лице, вітер, мені, і сльози ти зітри сумні, зітри сумні,
Полетимо у край, де мій коханий, знай!
Я знаю, квіти там цвітуть прекрасні аніж в нас,
там хвилі пісню принесуть в вечірній тихий час.
Ти знай, що там не люблять так, і не сумують там ніяк, вертайся!
Світло душі ясне, милий, почуй мене!

Переспів Т. Козій:

Осяяв промінь золотий поля, ліси, луги,
сумую я, і плачу я, не сплю я від туги...
Ти, вітерець, в лице повій, мій сум розвій, печаль розвій, печаль розвій,
я полечу, як ти, тільки б коханого знайти...
У нас ті квіти не ростуть, що там побачиш ти,
і хвилі моря принесуть мої слова прості:
Не знайдеш там кохання ти, ні щирості, ні доброти, мій милий!
О, повернись мерщій, о любий мій, коханий мій!

Висновки. Розв'язання проблеми українських перекладів текстів вокальних творів у музично-виконавській практиці є актуальним завданням сьогодення. Проблема українських перекладів сьогодні розв'язується значним

чином силами виконавців, педагогів, концертмейстерів. Виконання вокальних творів західноєвропейських композиторів становить невід’ємну частину підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та є обов’язковим елементом у навчальних програмах дисципліни «Постановка голосу» для здобувачів вищої освіти мистецьких закладів. Відсутність українських перекладів текстів зарубіжних творів у вокальному репертуарі значно зменшує можливості використання цих творів у навчально-виховному процесі. Виконання зарубіжного вокального твору українською мовою дає можливість співакові якнайточніше втілити авторський задум, а слухачеві – відчувати глибокі естетичні емоції. Означений напрям діяльності відкриває широкі перспективи як для науковців, так і для перекладачів, та є актуальним у сучасній вокальній педагогічній та виконавській практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Використання українських вокальних перекладів у музичній освіті. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 1(190). С. 103–107. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-1\(190\)-103-107](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-1(190)-103-107) (дата звернення: 29.11.22)
2. Бондаренко А. Світова музична класика – українською. URL: <https://musicinukrainian.wordpress.com/> (дата звернення: 25.11.22).
3. Бондаренко А. Українські вокальні переклади: традиції та перспективи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2019. Вип. 2 (2). С. 151–162. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187450> (дата звернення: 15.11.22).
4. Вокальні твори зарубіжних композиторів для мецо-сопрано у супроводі фортепіано: навчально-методичний посібник для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» / авт.-упоряд. Світлана Кишакевич. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. 45 с.
5. Гуно Ш. «Фауст». Опера в 4-х действиях с прологом. Москва : «Музыка», 1986. 400 с.

6. Зарубіжні вокальні твори для сопрано у супроводі фортепіано: навчально-методичний посібник для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» / авт.-упоряд. С. Кишакевич. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. 50с.

7. Караванський С. Словник синонімів української мови. Київ : Вид-во Орії при УКСП Кобза, 1993. 472 с.

8. Мендельсон Ф. Избранные песни. Москва : «Музыка», 1968. 46 с.

9. Форе Г. Романсы. Тетрадь I. Москва : Музыка, 1966. 90 с.

10. Хрестоматия вокально-педагогического репертуара для сопрано / сост. С. Фуки, К. Фортунатова. Москва : Музыка, 1971. 200 с.

11. Хрестоматия для пения, арии, романсы и песни для женских голосов в сопровождении фортепиано и без сопровождения / сост. Л. Саксельцева и И. Поморцева. Москва : Музыка, 1975. 198 с.

12. Штраус И. Сказки Венского леса. Избранные вальсы для высокого голоса с фортепиано. Москва : Музыка, 1967. 62 с.

Тетяна МЕДВІДЬ,
канд. пед. наук., доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ КИРИЛА СТЕЦЕНКА (ДО 140-х РОКОВИН ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У статті розкрито педагогічну діяльність українського композитора, педагога, диригента, громадського діяча – Кирила Стеценка. Висвітлено основні аспекти посібника для учителів «Початковий курс навчання дітей нотного співу», «Шкільних співаників», збірки для сім'ї і школи «Луна» та Проекту програми зі співів для Єдиної трудової школи. Розглянуто вплив розробленої ним методики на розвиток української музичної педагогіки першої третини ХХ ст.

Ключові слова: педагогічна діяльність; музичне виховання; музична освіта; нотна грамота; проект програми; дитячі опери.

Кирило Стеценко (1882–1922) – український композитор, педагог, диригент, засновник Республіканської капели УНР, громадський діяч, протоієрей УАПЦ. Життєвий і творчий шлях, громадську діяльність К. Стеценка описують Я. Вітошинський, Є. Косовська, О. Лисенко, О. Михайличенко, У. Молчко, Л. Пархоменко, Є. Стеценко, П. Тичина, Є. Товстуха, Л. Філоненко та багато інших, однак педагогічну діяльність митця найбільш повно розкриває Є. Федотов.

Упродовж життя К. Стеценко провадив активну педагогічну діяльність. Він викладає співи у гімназії Білої Церкви, в учительському інституті, фельдшерській земській школі, гімназіях Києва, духовному училищі Тиврова на Вінничині. Педагог постійно читає лекції на учительських курсах у Білій Церкві, Лубнах, Таращі, Ямполі, працює у музичному відділі Міністерства Освіти УНР, а також у музичному осередку культурно-просвітницької спілки «Дніпросоюз». Окрім того, К. Стеценко мав на меті заснувати Музичне товариство і уклав його статут. Організаційна секція товариства мала займатися

музично-естетичним вихованням молоді. «Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надавало Стеценкові нових фізичних і духовних сил», – пише Михайличенко [5, с. 37].

У процесі спілкування з учителями народних шкіл К. Стеценко глибше збагнув специфіку шкільної музичної освіти, що згодом привело до посиленого зацікавлення проблемами музичного виховання учнів. Педагог ретельно вивчав стан музичної освіти в різних навчальних закладах царської Росії і констатував, що цьому питанню держава зовсім не надавала уваги. Музичною освітою займалися декілька консерваторій та музичних шкіл, які існували завдяки приватній ініціативі окремих осіб, гуртків і меценатів. К. Стеценко відзначав, що там здобували освіту фахівці вузького профілю (скрипалі, піаністи, флейтисти тощо) і всі вони застосовували свій фах у кінематографії, театрі, цирку тощо [7, с. 7]. За таких умов мистецтво у школах збуло в руках дилетантів, і вони залишалися без досвідчених учителів музики та малювання.

На початку педагогічної діяльності К. Стеценко уклав і видав збірник пісень «Луна» для сім'ї та школи, що містив пісні з дитячих опер М. Лисенка «Коза Дереза», «Зима і весна», українські народні та авторські пісні, твори тогочасних композиторів та деякі хорові обробки О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка та ін. У передмові до збірки педагог вказував на великий вплив музики на дітей, на доцільність використання її як засобу виховання. Підкреслював, що музичну освіту потрібно починати саме зі співу пісень, у яких людина і словами, і голосом викладає все, що у неї на душі. [2, с. 4]. К. Стеценко наголошував, що мистецькі твори мають велике історико-пізнавальне та виховне значення, відстоював погляд на мистецтво як засіб свідомого впливу на дитячий характер.

Для учнів молодших класів композитор створив дві опери: «Івасик-Телесик» (лібрето М. Кропивницького) та «Лисичка, Котик і Півник» (лібрето К. Стеценка), які побудовані на сюжетах народних казок. Продовжуючи традиції дитячих опер М. Лисенка, розвиток музики в операх митець побудував на фольклорній основі. Більшість мелодій на той час були відомі як

дитячі пісні. «Будуючи свої опери на народно-казковому ґрунті, Стеценко втілює найкращі риси українського музичного фольклору, насамперед його етичне зерно – виховання у дітей високих моральних якостей, таких як мужність, чесність, скромність, справедливість, витривалість, почуття дружби та обов’язку» [4, с. 102].

На основі багаторічного педагогічного досвіду К. Стеценко укладає посібник для учителів «Початковий курс навчання дітей нотного співу», де зазначає: «Книжка ця, – результат дидактичної праці автора, якому протягом більш як десять літ довелося навчати нотного співу дітей у школах різних типів» [6, с. 3]. На його думку, нотний спів треба розпочинати із розвитку відчуття метро-ритму, а не із звуковисотних співвідношень, оскільки ритм значно легше сприймається та відтворюється дітьми. Перед ознайомленням із нотною грамотою, педагог радив усім учням читати на одній висоті дитячі вірші, оскільки це сприяє правильній та чіткій дикції та розвиває відчуття ритму, якому К. Стеценко надавав великого значення: «Ритм найважливіший засіб для досягнення строгої дисциплінованості в музичному виконанні...» [6, с. 26].

Потрібно зазначити, що К. Стеценко на початковому етапі знайомства з музичною грамотою пропонував застосовувати сходинок (Рис. 1.1). У своєму посібнику він зазначає: «Ці звуки можна записати так, що можна бачити, що один – вище, а другий – нижче. Потім (учитель – авт.) рисує на класній таблиці драбинку...» [6, с. 11]:

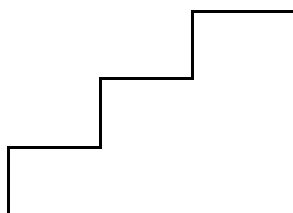


Рис. 1.1. Драбинка із трьох звуків

Педагог наголошував, що застосування «драбинки» дає можливість учням проаналізувати напрям руху мелодії: вгору чи вниз, бачити висотне співвідношення звуків тощо. На першому етапі навчання співу проводилося

тільки на основі мелодій з поступеним рухом і стрибками на стійкі звуки. А згодом – стрибкоподібний рух мелодії та перехід до співу канонів і двоголосся. «Гаряче відстоюючи ідею «нотного співу», Стеценко розглядає його не тільки як технічний процес набуття навичок читання різних ритмових та звуковисотних комбінацій, а й як засіб розвитку музичних здібностей учнів, завдяки чому спів перетворюється на мистецтво» [7, с. 74].

«Початковий курс навчання дітей нотного співу» – це методична праця К. Стеценка для учителів, однак як доповнення до неї були укладені педагогом «Шкільні співаники» для учнів. Це був своєрідний навчально-методичний комплекс, метою якого було навчити школярів сольфеджувати українські народні мелодії, розвинути звуковисотний слух, мето-ритмічне відчуття, музичну пам'ять тощо. У першу частину «Шкільного співаника» увійшли дитячі, колискові та нескладні календарно-обрядові пісні. Більшість з них записані у тональності *До-мажор*, щоб не пояснювати дітям на початковому етапі, що таке знаки альтерації. У двох наступних частинах пісенний матеріал поступово ускладнюється, відбувається перехід до канонів та двоголосся, з'являються нескладні хорові обробки М. Леонтовича, М. Лисенка, Я. Степового та ін. «Тобто, можемо констатувати те, що вироблену традицію укладання шкільних співаників, яку на Буковині започаткував С. Воробкевич, продовжив у Галичині А. Вахнянин та інші, згодом із успіхом була адаптована К. Стеценком на Наддніпрянщині, відтак і в інших українських землях, наприклад, у 20–30-х роках на Закарпатті та Слобожанщині» [3, с. 92].

Заслуговує на увагу і Проект програми зі співів для Єдиної трудової школи К. Стеценка, який було укладено відповідно до трьох ступенів школи. Зокрема, для першого ступеня (початкових класів) педагог пропонує для виконання різноманітні дитячі та ігрові пісні, колискові, родинні, календарно-обрядові, історичні та твори для інсценізації, вказуючи, де вони містяться: «Танки та ігри народні В. Верховинця», «Збірка українських народних пісень в хоровому розкладі» М. Лисенка, «Проліски. Вип. 1, 2, 3» Я. Степового, «Дитяча розвага» С. Титаренка» та ін. [7, с. 76]. Для другого ступеня було передбачено

ґрунтовне вивчення теорії музики: будова гами, інтервали, прості (дводольні та тридольні) і складні (чотиридольні та шестидольні) розміри тощо. Для третього ступеня К. Стеценко пропонував вивчати предмет «Гармонію», ознайомлюватися з історією української, слов'янської і всесвітньої музики, ввести «Популярний курс енциклопедії музики» тощо [7, с. 77–78].

Серед багатьох чинників, які впливають на естетичний, моральний та духовний розвиток дитини педагог першочергово називає мистецтво, зокрема музику. «К. Г. Стеценко вказує на специфічність мистецтва, покликаного пізнавати життя за допомогою художніх образів, що впливають безпосередньо на характери людей і формують їхні духовні запити, розвивають і збагачують моральні якості, виховують любов до рідного краю» [7, с. 37]. Враховуючи це, автори підручника «Музичне мистецтво» для учнів 4 класу закладів загальної середньої освіти – Л. Аристова, В. Сергієнко – до теми «Музична казка» подають для прослуховування фрагменти з опери «Лисичка, Котик і Півник», зокрема, пісню Лисички «Півнику-братику, ясний соколику», пісню Котика «Ти, мій брате Півнику», пісню Півника «Котику-братику, несе мене Лиска» та гру Лисенят «Ой дзвони дзвонять», і пропонують учням за бажанням створити ілюстрації до опери [1, с. 48–52].

Висновки. Вважаючи педагогічну працю важливою громадською справою, К. Стеценко багато часу і зусиль приділяв питанням музичної освіти. Педагог прагнув поєднати в єдиний педагогічний процес навчання нотного співу, розвиток метро-ритмічного відчуття, навичок хорового співу, танцювальних рухів, музичної пам'яті та образного мислення школярів. Розроблена ним методика мала значний вплив на розвиток української музичної педагогіки першої третини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристова Л., Сергієнко В. Музичне мистецтво : підручник для 4 кл. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2015. 128 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/>

[669-muzichne-mistectvo-aristova-sergyenko-4-klas.html](https://www.academia.edu/37285945/669-muzichne-mistectvo-aristova-sergyenko-4-klas.html) (дата звернення: 25.11.2022).

2. Луна: збірка пісень для сім'ї і школи / упоряд. К. Стеценко. Київ : друкарня І. Чоколова, 1918. 2-е вид. доп. 37 с.

3. Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2016. Вип. 17. С. 88–104. URL: <https://www.academia.edu/37285945/> (дата звернення: 22.11.2022).

4. Медвідь Т. Кирило Стеценко і сценічне мистецтво. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 102–107. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258622> (дата звернення: 30.11.2022).

5. Михайличенко О. Стеценко Кирило Григорович. *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст. : історичні нариси*. Суми : Видавничо-виробниче підприємство Мрія-1, 2005. С. 31–41.

6. Стеценко К. Початковий курс навчання дітей нотного співу. Київ : Т-во Вернигора, 1918. 32 с.

7. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог. Київ : Музична Україна, 1977. 104 с.

Катерина МУЗИЧКА,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;

Наук. кер. Зоряна ГНАТІВ,
канд. філос. наук, доц. кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка.

АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАННА КОЛОДУБ ТА ЮДІФ РОЖАВСЬКА

У пропонованій публікації робимо акцент на актуальності культурного розвитку молодого покоління на національних музичних здобутках, зокрема на музичній спадщині Ж. Колодуб та Ю. Рожавської. Сьогодні, з огляду на військову агресію з боку Росії, ця актуальність ще більш виразна, значуща й певною мірою необхідно кричить. Боротьба за українську мову, культуру, музику набирає обертів, тому кожен на своєму місці повинен змінювати свідомість тих людей, для яких прийнятне твердження «какая різниця».

Ключові слова: *Жана Колодуб, Юдіф Рожавська, творча спадщина, музичне виховання, національні здобутки.*

У період відродження національної культури все більшої актуальності набуває ретельне вивчення і пропагування творчої спадщини сучасних українських композиторів. Сьогодні без цього також неможливо уявити процес професійної підготовки музикантів, педагогів різних рівнів. Важливість цих завдань підкреслюється у всіх навчальних програмах – від дитячих музичних шкіл до закладів вищої освіти, культури і мистецтв. Значний внесок у розвиток сучасної вітчизняної культури та освіти здійснили народна артистка України, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України Жанна Юхимівна Колодуб та українська композиторка Юдіф Рожавська. У повному обсязі багатогранна творча

діяльність мисткинь у дискурсі соціокультурного контексту епохи, життєвого шляху, феноменів «жінка-композитор, жінка-музика», жіночих поглядів на світ та їх вияв через музику детально не досліджувалась, у зв'язку з чим багато аспектів залишається поза увагою дослідників.

Щодо вивчення мистецьких постатей Ж. Колодуб та Ю. Рожавської, то варто зазначити, що вітчизняні музикознавці зверталися до висвітлення життя та творчості композиторки починаючи з 80-х рр. XX ст. Це публікації М. Черкашиної-Губаренко, А. Бутук, С. Алексєєвої, В. Клима, А. Оджубейської, О. Олійника, І. Юдкіна, М. Загайкевич, О. Лігус, Ю. Станішевського, Т. Омельченко, Р. Сулім. Особливу вагомість у дослідженнях складають монографії М. Черкашиної-Губаренко «Творчі дебюти Жанни Колодуб» (1999) [6] та Р. Сулім «Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості» (2017) [2]. Р. Кулика та Ю. Токарева «Юдіф Рожавська. Творчий портрет» [2], М. Бурбана «Музичний спектакль для дітей» [1] та ін.

Незважаючи на те, що є багато білих плям у ставленні нашої держави до підтримки національної культури та освіти, наші мистці та мисткині, наш потужний інтелектуальний потенціал через терни гідно ніс і несе цей генетичний код нації протягом всього свого історичного часу. Свідченням цього є багата культурно-історична спадщина мужнього та співучого українського народу. В творчості практично кожного композитора можна відшукати щось нове і цікаве, і можна ще знаходити багато рідної музики, яка нам невідома.

Тема дослідження бере за основу важливість здобутків сучасних українських композиторів у процесі національного виховання молодого покоління крізь призму тих подій, що розгортаються на наших очах. Нами було обрано для наукових розвідок постаті двох мисткинь, яких глибоко турбували (і продовжують турбувати) проблеми виховання дітей на засадах національної культури – Жанну Юхимівну Колодуб та Юдіф Григорівну Рожавську. Неординарний життєвий та творчий шлях композиторів, їх світогляд, їхня

невтомна праця у царині «виховання музикою» спонукали до більш детального вивчення означеної теми, а також її висвітлення у рамках магістерської роботи.

Поруч з відомим композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Миколою Колесою, Мирославом Скориком, Леонідом Грабовським, Валентином Сильвестровом, Лесею Дичко, Євгеном Станковичем, Ігорем Карабицем, Богданою Фільц, Ганною Гаврилець, Левком Колодубом, Олександром Яковчуком, Віктором Камінським, Миколою Ластовецьким, Олександром Козаренком та іншими; кращими представниками пісенної творчості – Платоном Майбородою, Олександром Білашем, Ігорем Шамо, Аркадієм Філіпенком, Володимиром Івасюком, Тарасом Петриненком та іншими, які культивували свою національну належність, працювали на міцному фундаменті національних мотивів та впливі місцевих історико-культурних традицій чільне місце посідають постаті Жанни Колодуб та Юдіф Рожавської. Творчість цих жінок-композиторок вагомою складовою увійшла до сучасного українського культурного простору, збагативши національну музичну скарбницю. Вона співзвучна нашому сьогоденню, тому близька і зрозуміла багатьом. Їх музичне мистецтво – радісне та світле, що приваблює ліризмом, щедрістю барв, яскравістю образів, художнім темпераментом.

Познайомившись з музикою Ж. Колодуб та Ю. Рожавської, ми вирішили більш детально дослідити їхню творчість, оскільки постаті композиторок ще багатьом невідомі. Поєднання двох мистецьких світів в одному дослідженні спонукав також той факт, що обидві композиторки мешкали свого часу в одному будинку в Києві. Діти мисткинь і до сьогодні підтримують дружні стосунки. Під час написання магістерської роботи ми познайомитись з дочкою Жанни Колодуб – Оксаною Колодуб та дочкою Юдіф Рожавської – Марією Немировською. Спілкування з такими неординарними особистостями, які теж вибрали творчу мистецьку стежину життєвого шляху, було надзвичайно цікавим, з відчуттям безпосередньої близькості до самих композиторок. Адже хто може найкраще і наповніше відобразити відтінки зовнішнього та внутрішнього світу своїх батьків, як не власні діти. Ми дізналися невідомі

факти про їх відомих батьків та збагатились новими знаннями про глибину національного мистецького буття. Сердечними вітання люб'язно обмінялись і з самою Жанною Колодуб.

Жанна Колодуб – народна артистка України, композиторка, педагогиня, членкиня Національної спілки композиторів України, заслужена діячка мистецтв України, професорка Національної музичної академії імені П.І.Чайковського, лауреатка міжнародних і всеукраїнських конкурсів. Авторка понад ста творів різних жанрів симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної музики і нині – у розквіті творчих сил і задумів. Відомий український композитор Мирослав Скорик охарактеризував Жанну Колодуб як «талановиту композиторку, яка в своїй творчості охоплює чи не всі існуючі жанри музичного мистецтва. У її вагомому творчому доробку – симфонічні твори, чимало прекрасної музики для камерних ансамблів, безліч інструментальних мініатюр та яскравих п'єс і спектаклів для дітей та юнацтва... Кожний наступний твір авторки – це абсолютно нова музика, краса якої криється передусім у природності вислову, за відсутності будь-якої надуманості і штучарства...» [4].

Особливий інтерес у слухачів викликають твори композиторки, присвячені дітям, бо в них відчувається велика любов і розуміння дитячих потреб. Це дитячий балет «Снігова королева», збірки пісень на народні тексти «Обробки пісень народів світу» та «Музична абетка», дитячий мюзикл «Пригоди на Міссісіпі» за романом Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна», балети для малюків «Пригоди Веснянки» і «Снігова королева» та ін. Ці твори мають великий навчальний, розвиваючий та виховний потенціал.

Творчість Жанны Колодуб відзначена Золотою медаллю Академії мистецтв України, державними преміями ім. М.Лисенка та В.Косенка, конкурсу імені Іванни та Мар'яна Коць, премією «Золота фортуна» Міжнародної академії рейтингу популярності та якості. Музичні твори однієї з відомих композиторів-жінок України часто виконуються й видаються в Німеччині, Англії, Польщі, Чехії, Данії, Канаді, США, Єгипті, країнах СНД. Твори Ж.Колодуб звучать на

Всеукраїнських і Міжнародних конкурсах, на Міжнародних фестивалях «Київ Музик Фест», «Сурми», «Музичні прем'єри сезону» та ін.

Оригінальні та різнобарвні композиції Жанни Колодуб приваблюють насамперед яскравими художніми образами, а також щирістю, емоційністю та природністю викладу. Вони входять сьогодні не тільки до концертних програм відомих музикантів, але й до педагогічного репертуару виконавців різних спеціальностей на усіх етапах навчання – від музичних шкіл до консерваторій.

Юдіф Рожавська – українська композиторка, піаністка, яка працювала в царині українського музичного мистецтва, пишучи музику до пісень, опер, балетів, телешоу. Серед найвідоміших пісень – знаменита пісня «Летять ніби чайки». Дослідники зазначають: «Як підтвердив час, ми маємо низесенько вклонитися і поетесі Ладі Реві, і композиторці Юдіф Рожавській за їхній безсмертний твір «Летять, ніби чайки», який став одним з найкращих у ХХ столітті» [3]. Пісня має цікаву історію створення, на якій ми детальніше зупиняємось в основній частині роботи.

Обидві композиторки народились в Україні. Ж. Колодуб і на сьогоднішній час живе і працює в Києві. Ю. Рожавська похоронена на Київщині недалеко від Бучі та Ворзеля – тих міст, які зазнали жорстоких нищівних ударів російських ракет влітку 2022 р. Недалеко розташований і дім композитора Б. Лятошинського. На час написання магістерської роботи доля могил подружжя Рожавських нам, як і дочці Марії, була невідомою. Марія Немировська уже 30 років проживає в Ізраїлі, а час локдауну через коронавірусну пандемію, а згодом воєнний стан не дозволив приїхати в Україну. Після нашого знайомства з дочкою Марією та особливостями мистецької сім'ї її батьків, бажання відвідати могили відомого подружжя Рожавських відчувається нами на рівні певного морального обов'язку.

Ці дві жінки-композиторки Жанна Юхимівна та Юдіф Григорівна зі своєю подібністю та відмінністю були до безтями закохані у життя та музику. Будучи яскраво вираженими українськими патріотками, своєю тонкою душею та великим серцем вони гаряче любили все українське – мову, літературу,

пісню, мистецтво. Мисткині вкладали в свою музику те, що відчували, внутрішнє, душевне, не намагаючись запропонувати щось штучне чи видумане. Музична спадщина композиторок розкриває їх світобачення, внутрішній світ, щирість почуттів, переживань. Через твори ліричного характеру у формі естетизованих переживань у творчості композиторок осмислюється сенс людського буття.

Бажання досліджувати життя та творчість саме жінок-композиторок підсилюється ще і тим фактором, що, будучи дивовижним явищем, музичний талант стає ще дивовижнішим, коли ним володіє жінка. Тема жіночності (оскільки є суб'єктивною), безперечно, дуже делікатна. Феномен жіночої творчості – у віддзеркаленні багатогранності внутрішнього світу жінки, у синтезі двох непримиренних сторін – чоловічої мужності та романтичної жіночності. І хоч музика не ділиться на чоловічу та жіночу, але світ думок та образів, створений талантом і натхненням жінки. Напевне, має своє забарвлення. Часто в історії людства місце, право жінки применшувалось чи сприймалося неоднозначно. Але загальновідомо, що гармонійний розвиток суспільства неможливий, якщо в ньому принижена чиясь роль, тим більше жінки. Відтак становище жінки в суспільстві є показником рівня цивілізованості держави.

Висновки. Отже, вивчення та пропагування творчої спадщини українських композиторів є важливим завданням у процесі як відродження національної культури, так і формування молодшої генерації музикантів. Вивчення композиторської діяльності Ж. Колодуб та Ю. Рожавської уможливить, з одного боку, сформувати у школярів уявлення про безперервність та поступальний розвиток вітчизняного музичного мистецтва, а з іншого, – відкрити їм світ музики сучасних композиторів, навчить орієнтуватися у ній та оцінювати її з художньо-естетичних позицій, що особливо важливо у культурологічному творенні сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурбан М. Музичний спектакль для дітей : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2007. 100 с.
2. Кулик Р., Токарев Ю. Творчі портрети. Юдіф Рожавська. Київ : Музична Україна, 1982. 52 с.
3. Маслій М. «Летять, ніби чайки» – безсмертний твір, який став одним із найкращих в XX столітті. URL: <https://bspravu.org.ua/pisennyi-sad/letiat-niby-chaiky-bezsmertnyi-tvir-iakyi-stav-odnym-iz-naikrashchykh-v-khkh-stolitti/> (дата звернення: 03.12.22).
4. Сулім Р. Колодуб Жанна Юхимівна / Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=5681 (дата звернення: 25.11.22).
5. Сулім Р. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : ВБ Еллада, 2017. 619 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанны Колодуб : монографія. Київ, 1999. 24 с.

*Алла РАСТРИГІНА,
д-р пед. наук,
проф. кафедри мистецької освіти
Центальноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка*

АРТ-КОМУНІКАЦІЇ У МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Актуалізовано доцільність і своєчасність звернення до проблеми впровадження у систему музично-педагогічної освіти нових освітніх програм, спрямованих на отримання майбутніми педагогами-музикантами спеціалізації з арт-комунікацій, одним із складників якої є музикотерапія. Вбачається, що музичне мистецтво, володіючи потужним комунікаційним потенціалом міжособистісного духовно-творчого спілкування, може стати ефективним засобом психоемоційної корекції та подолання травм воєнного часу як у дітей, так і дорослих. Модифікація освітніх програм та навчальних планів здобувачів освіти за спеціальністю «Середня освіта (Музичне мистецтво)», уможливорює набуття студентами-музикантами у процесі вивчення фахових дисциплін компетенцій з арт-комунікацій й музикотерапії у тому числі, та застосовувати їх у майбутній професійній діяльності.

***Ключові слова:** музичне мистецтво, музично-педагогічна освіта, фахова підготовка, художня комунікація, арт-комунікації, музикотерапія, психоемоційна корекція.*

Постановка проблеми. Питання удосконалення професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта, що постали перед професорсько-викладацьким складом ЗВО у контексті сьогоденних викликів, пов'язані з необхідністю реконструкції її змісту згідно із сучасними завданнями мистецько-педагогічної освіти, затребуваними реаліями воєнного та післявоєнного часів. Такі перетворення потребують пошуку нових підходів та інноваційних форм організації освітнього процесу, удосконалення й модифікації освітніх програм, проектування спеціально організованого мистецького освітнього простору, комфортного для суб'єкт-суб'єктної комунікації всіх учасників навчального процесу та сприятливих педагогічних

умов для професійно-особистісного саморозвитку самовираження та самореалізації майбутнього фахівця-музиканта.

Про потребу удосконалення підготовки майбутніх фахівців у системі вищої педагогічної освіти на предмет набуття навичок психолого-педагогічної допомоги як дітям, так і дорослим, які отримали психоемоційну травму в умовах воєнних дій, йдеться у документах МОН України та його підрозділів. На державному рівні створюються інноваційні наукові проєкти та курси підвищення кваліфікації педагогічних працівників, розробляються методичні рекомендації та практичні матеріали для роботи педагогів і психологів на всіх ланках освітньої галузі [1]. У вітчизняному науковому дискурсі з'являються праці, де висвітлюються особливості організації освітнього процесу ЗВО в умовах війни, застосування інноваційних форм, методів, дистанційних платформ для навчання й професійного саморозвитку майбутніх педагогів і педагогів-музикантів зокрема (Н. Гуральник, А. Зайцева, Ж. Колоскова Е. Куцин, А. Растригіна та ін.). Натомість музичне мистецтво, володіючи надпотужним комунікаційним потенціалом й будучи найдієвішим засобом міжособистісного духовно-творчого спілкування, має необмежені можливості задля корекції психоемоційних станів людини, проблема застосування арт-комунікаційних технологій у системі професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта залишається відкритою для наукового пошуку. Доцільність звернення до зазначеної проблематики підсилюється й тим, що на момент закінчення війни майбутній педагог-музикант має бути озброєний арсеналом знань та способів дій задля подолання посттравматичного синдрому, пов'язаного з травмами воєнного часу засобами мистецтва. І це стосується не тільки тих, хто навчається, емоційне вигорання на тлі війни притаманне й фахівцям освітньої галузі, спричинене значним емоційним та інтелектуальним навантаженням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми застосування в мистецько-педагогічній освіті арт-комунікацій, складовою яких є арт-терапія, дотичні праці О. Вознесенської, О. Донченко, А. Зайцевої, І. Зязюна,

Г. Падалки, та ін. Розуміння того, що арт-терапія як метод, за допомогою якого «...уможлиблюється «зцілення» людини засобами різних видів мистецтва» [3], останнім часом привертає все більшу увагу вітчизняних дослідників саме у контексті його комунікаційної цінності. На приналежність арт-терапії до феномену комунікації та важливість її застосування у вітчизняній педагогічній теорії і практиці саме в такому ракурсі, слушно наголошував Іван Зязюн, підкреслюючи, що вона «...уможливлює реалізацію найважливіших функцій освіти: психотерапевтичної, корекційної, діагностичної, розвивальної, виховної, психопрофілактичної, реабілітаційної і т. ін.» [3, с. 17].

На гуманістичну та професійно-особистісну спрямованість арт-терапії в освіті вказує О. Донченко, наголошуючи, що остання доповнює раціонально-логічні форми засвоєння змісту педагогічної освіти, розвиває емоційно-почуттєву сферу, надає стійких моральних орієнтирів кожному учаснику освітнього процесу. Науковець підкреслює: « ...трансляючи педагогічні та загальнолюдські цінності, арт-терапія розкриває унікальність особистості, наділеної неповторним суб'єктним досвідом щодо співвідношення особистісних можливостей і потреб та вимог професійної діяльності, активізуючи при цьому у майбутнього фахівця рефлексивність, ініціативність, усвідомленість, самостійність, прагнення до самовдосконалення» [1, с. 37].

У контексті наших наукових розвідок на особливу увагу заслуговують дослідження вітчизняних науковців, пов'язані з набуттям студентами арт-терапевтичної компетентності у процесі фахової підготовки (В. Іванова, Е. Куцин), становлення і розвиток якої передбачає сформованість художньо-комунікативної культури майбутнього педагога-музиканта як вагомого підґрунтя для ефективної практичної діяльності (О. Берегова, А. Зайцева, О. Злотник).

Тож, з огляду на затребуваність у сучасному освітньому просторі подолання проблеми запровадження у музично-педагогічну освіту нових напрямів підготовки фахівців-музикантів, має сенс звернутися до перегляду змісту освітніх програм та навчальних планів на предмет розширення

можливостей набуття студентами у процесі вивчення фахових дисциплін здатності до застосування музичної терапії як одного із напрямків арт-комунікацій задля ефективної професійної діяльності у майбутньому.

Наша позиція кореспондується з абсолютно очевидною потребою такої діяльності для суспільства під час війни та у післявоєнний період, що артикулюється у чинних державних та освітніх документах [4], а також значущістю музичної терапії у мистецько-педагогічній діяльності сучасного фахівця-музиканта для розвитку емоційно-вольової сфери вихованців, корекції психоемоційного стану дітей, а також подолання емоційного вигорання у професорсько-викладацького складу університетів та вчителів закладів середньої освіти.

Мета статті – на рівні постановки проблеми актуалізувати проблему упровадження до системи музично-педагогічної освіти спеціалізації «арт-комунікації».

Виклад основного матеріалу. Зауважимо, що до визначення категоріальної сутності поняття «художня комунікація» (artistic communication) з огляду на професійну діяльність педагога-митця зверталися чимало науковців (О. Грибкова А. Зайцева, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Якупов та ін.). Щодо ракурсу та змісту її розгляду нам найбільш імпонує наукова позиція А. Зайцевої, яка потрактовує означений феномен як систему «синергетичної взаємодії викладача і студента, обумовленою їх мотиваційною спрямованістю на встановлення продуктивного мистецького полілогу, емоційно-творчого, емпатійного і толерантного ставлення один до одного на основі взаємоповаги і взаєморозуміння. У процесі художньої комунікації проявляються всі особистісні властивості включених до неї суб'єктів, відбувається їх інтелектуальне та емоційне взаємозбагачення [2, с. 45–46].

Водночас у сьогоденному соціокультурному устрої світу відбуваються суттєві зміни, які сприяють виникненню великої кількості комунікативних зв'язків, різних модифікацій комунікативних функцій, нових форм обміну мистецько-культурною інформацією, появі нових практик взаємодій і відносин

між соціальними суб'єктами у суспільстві загалом й мистецькому освітньому просторі у тому числі. У такому контексті мистецько-культурна діяльність, що у цьому випадку розуміється як спілкування людей у рамках художнього простору мистецтва, сприяє виникненню нових форм і видів різного роду й спрямування художніх комунікацій (art-communications), інструментом виміру доцільності існування яких стає їх затребуваність у соціокультурному середовищі й зокрема, у мистецькому освітньому просторі.

Тож, у межах заявленої у статті теми на рівні постановки проблеми ми послуговуємося терміном «арт-комунікації», маючи на увазі комплекс різноманітних комунікаційних технологій й арт-терапевтичних технологій (у нашому випадку – музикотерапії), котрі забезпечують передачу інформації засобами різних видів мистецтва.

Загальновідомо, що специфіка професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта зумовлена тим, що «сучасний фахівець у сфері мистецької освіти має бути не тільки професійним музикантом, а й особистістю духовною й творчою, що володіє засобами пізнання себе та навколишнього світу» [7]. І саме такі професійно-особистісні характеристики зумовлюють набуття ним здатності впливати засобами музичного мистецтва на психічний і фізичний дитячої й дорослої аудиторії, відновлюючи їхню особистісну цілісність.

Зауважимо, що згідно зі стандартами професійної мистецької освіти майбутній педагог-музикант має володіти не тільки комплексом фахових компетенцій [5], що є вагомою складовою професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта, а й набути здатності до розуміння особливостей художньої комунікації як специфічної форми передачі інформації засобами мистецтва взаємодії, навичок міжособистісної співпраці у мистецько-педагогічному контексті; володіння рефлексією й емпатійною взаємодією тощо. Зрозуміло, що здобуття зазначених компетенцій є можливим лише у спеціально створеному мистецькому середовищі ЗВО.

На нашу думку, підтверджену багаторічним досвідом, прикладом такого середовища може стати студентський хоровий колектив, де відповідно до

навчального плану, студенти-музиканти опановують мистецтво хормейстера. Вокально-хоровий спів має величезні можливості щодо його застосування як арт-терапевтичного засобу. Під час проведених раніше досліджень [6], нами науково доведено, що спів позитивно впливає на організм людини. У процесі співу відбувається стимуляція роботи внутрішніх органів за рахунок активних рухів грудної клітки, діафрагми, пресу, а також вібраційних процесів, що виникають у процесі фонації. Тож, у процесі вокально-хорової діяльності відбувається усвідомлення майбутнім педагогом-музикантом специфічних характеристик вокально-хорового співу як музично-терапевтичного засобу, набуття ним глибокого розуміння особливостей голосу як музичного інструмента та механізму утворення музично-пісенних звуків та їхнього впливу на ментальність і фізичне тіло людини. [6, с 14].

Дослідження наших колег по цеху Нінель та Анатолія Рубанів довели, що звук, утворений голосом співака, вміщує у собі певну мету або намір, тобто звук має власну свідомість, яка несе в собі інформацію про загальний стан співака, його фізичну, ментальну, емоційну і духовну складові. Й саме від цих показників залежить якість виконавства музичного твору та ступінь його впливу на слухачів, оскільки спів, що іде від самого серця, заворожує слухачів, підвищує частоту їхньої вібрації, наповнює їхні душі позитивною енергією. А відтак, намір співака і духовність його співу, дійсно здатні впливати на психологічний та фізичний стан людини.

Проведене нами у межах науково-дослідної лабораторії мистецької освіти і виховання ЦДУ ім. Винниченка у цьому напрямі дослідження також підтвердило, що вокально-хоровий спів впливає не тільки на психоемоційний стан людини, але й призводить до певних фізичних змін в організмі виконавців і слухачів. Передовсім відбуваються зміни слухового апарату виконавців, завдяки розвитку гармонічного слуху, починають сприйматися звуки, яких раніше не сприймалися. У процесі подальшого навчання відбуваються зміни голосового апарату, коли виконавці набувають здатності виконувати раніше не

досяжні для них звуки. Такі зміни приводять не тільки до оздоровлення, а й самовдосконалення фізичного тіла людини [6, с. 18–19].

Висновки. З огляду на вищезазначене, маємо підстави стверджувати, що актуалізація проблеми упровадження до системи музично-педагогічної освіти модифікованих навчальних планів та нових освітніх програм, спрямованих на отримання майбутніми педагогами-музикантами спеціалізації з арт-комунікацій у межах спеціальності «Середня освіта (Музичне мистецтво)» є дійсно на часі. Оскільки набуття студентами-музикантами у процесі вивчення фахових дисциплін арт-комунікативної компетентності загалом й здатності до застосування у практиці роботи музикотерапії зокрема, дійсно підвищить ефективність їхньої майбутньої професійної діяльності та їхню затребуваність у сучасному соціумі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Донченко О. Арт-терапія як засіб розвитку професійної креативності майбутніх вихователів дошкільного навчального закладу у процесі професійної підготовки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2017. Вип. 5. С. 29–39.

2. Зайцева А. Художньо-комунікативна культура майбутнього вчителя музичного мистецтва : теорія, методологія, методичні аспекти : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. С. 45

3. Зязюн І. Педагогічна арт-терапія як естетична фасцинація. *Педагогічна освіта і освіта дорослих: європейський вимір: зб. наук. праць* / за ред. І. А. Зязюна, Н. Г. Ничкало. Київ – Хмельницький, 2008. С. 17–25.

4. Освіта України в умовах воєнного стану. *Інноваційна та проєктна діяльність: науково-методичний збірник* / за заг. ред. С. Шкарлета. Київ-Чернівці «Букрек». 2022. 140 с.

5. Растрігіна А. Фахові компетенції з хорового диригування як складова професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки*

КДПУ. Серія : Педагогічні науки / ред. кол. В. Радул та ін. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 140. С. 10–13.

6. Растригіна А., Дьомін С., Дьомін К. Вокально-хоровий спів як арт-терапевтичний засіб у професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів. *International Scientific Conference «Un tocco di scienza e arte»*: Science Bulletin, 2021. С. 11–22.

7. Растригіна А., Дьомін С. Мистецький освітній простір як основа творчого самовираження майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки КДПУ. Серія «Педагогічні науки»*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 88. С. 20–23.

ROLE AND IMPORTANCE OF ART EDUCATION IN PUBLISHING

In the summary based on personal experience, this article shows the role of art education in publishing and the influence of individual teaching methods on the lives of students.

Keywords: *Ukrainian folk tales, publishing, art education, Winter Light Books.*

Book is a source of knowledge, form of communication and self-expression. It is very important to have a voice in a world of dissonance and chaos.

We founded «Winter Light Books» publishing fifteen years ago to give voice to Ukrainian folk tales in the English speaking part of it. To open its richness and beauty to the rest of the world. My background is in music and history. Besides finishing Drohobych Pedagogical Institute, I was active in the Bayan and Accordion ensemble of R. Soroka; an ensemble of folk instruments of E. Mantulev, and the choir «Legend» conductor O. Tsyhylyk. All of it doesn't seem to be connected to publishing, but it is.

Music, art, literature, dance or film teach us discipline, imagination, individuality and have a big role in developing of motor-sensory function. It is universal part of education, like tennis is of sports. Publishing is a complex business and demands clarity, creativity, vision and so much more. We are fortunate to have artists from Drohobych O. Sikora and D. Zagaaskaas illustrators of our books as part of the team. It was difficult to find an artist that will reflect our vision of illustration, but maintain their artistic freedom.

As an example, one of the tales «The Mare's Head» can be scary and we were always telling it in the dark trying to create this atmosphere of doom and gloom, but we chose to present its lighter side. So the illustrations are in bright, vibrant colors showing the positive point of the story: the good daughter is rewarded for being a hardworking and loving human.

In our bilingual coloring book «Seasons» we used excerpts from the poetry of T. Shevchenko, a national poet of Ukraine who is integral part of education.

My voice lessons were instrumental in recording the CD «Ukrainian Folk Tales» (in Ukrainian). I couldn't have done it without M. Koroban and I. Klishch. Thank you my dear teachers for all your hard work. It helped with breathing, phrasing, and intonation.

Libraries should be an important part of the educational process as well. Floral Park Public Library offers musical instruments to borrow: guitar, roll up piano, ukulele, and digital drum mbira (traditional to the Shome people of Zimbabwe). This kind of borrowing could be implemented in the libraries of Ukraine to promote musical education.

Conclusions. Education and especially art education is needed in these hard times for the country and its people.

So I wish all of you much health, patience, understanding, and most of all, victory.
Glory to Ukraine!

REFERENCES

1. Tetro Maria Zemko. The Fox Judge and Other Tales. New York : Winter Light Books, Inc., 2007.
2. Tetro Maria Zemko. How the Animals Built Their House and Other Stories. New York : Winter Light Books, Inc., 2008.
3. Tetro Maria Zemko. Secret of the Glass Mountain and Other Folktales from Ukraine. New York : Winter Light Books, Inc., 2013.
4. Winter Light Books Website. URL: <https://winterlightbooks.com>. (accessed on 23 November 2022).
5. Floral Park Public Library Website. URL: <https://www.floralparklibrary.org>. (accessed on 30 November 2022).

*Елеонора- Богдана АТАМАНЧУК,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Ярослава ТОПОРІВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРНЕТ-СЕРВІСУ «КАНООТ!» НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах обумовлюється важливість входження нових інноваційних технологій до процесу навчання. На основі інтернет-сервісу «Kahoot!» розглядаються основні положення та методичні рекомендації застосування інновацій під час етапу закріплення вивченого матеріалу на уроках музичного мистецтва.

***Ключові слова:** інформаційні технології, інтернет-сервіс, «Kahoot!», закріплення вивченого матеріалу, тестування.*

Час, в якому ми живемо, називають «століттям цифрових технологій» (digitalage) [2, с. 108]. Процес технологічного розвитку веде до змін в економіці, соціальній сфері та освіті. Враховуючи це, звичні методи, прийоми та засоби навчання потребують нових педагогічних рішень. Сучасна система освіти потребує інформатизації – це створення і використання інформаційних технологій для підвищення ефективності видів діяльності [1, с. 212].

Актуальним залишається питанням, як гармонійно поєднати процес навчання із тестуванням, закріпленням вивченого матеріалу, щоб врахувати та зацікавити здобувачів освіти новими формами роботи й експериментальними іграми. Школярі вміють користуватися мобільними технологіями та отримують задоволення від використання програм власне на уроках [6]. Досягнути результатів можна за допомогою інтернет-сервісу «Kahoot!» [4].

Використання інноваційних технологій досліджують Олена Куніц, Інна Завальна, Ірина Кучерак та інші. Проте питання про застосування цього інтернет-сервісу у вітчизняній науці є недостатньо вивченим.

Кахут – це сервіс для створення онлайн-вікторин, запитань та тестів. Серед значних переваг ресурсу є те, що він простий у використанні, пропонує низку безкоштовних інструментів для роботи, доступний додаток для завантаження на телефон і результати ігор підраховуються моментально. Варто звернути увагу на те, що інтерфейс доступний українською мовою.

Для того, щоб використовувати кахут, учителю потрібно зареєструватись, обравши серед запропонованих типів акаунт для вчителя, після чого програма пропонує обрати робочий простір: школа, університет, шкільна адміністрація чи бізнес. Усі створені тести й опитування називаються «кахутами» та організовані у вигляді секцій за темами, що значно спрощує пошук для інших користувачів. Проте україномовних тестів з предмету «Музичне мистецтво» для ЗЗСО практично немає. Тому потрібно створювати власні кахути.

Після створення кахуту інтернет-сервіс генерує одноразовий ігровий код. Учні відкривають сайт «Kahoot!» на своїх смартфонах, планшетах або комп'ютерах та вводять цифри, або відскановують QR-код, таким чином підключаються до спільної мережі гравців, вводячи своє ім'я. Вчитель та учні можуть вибрати спосіб організації гри – кожен сам за себе (classic) або команда проти команди (teammode). Є можливість завантажити результати учасників у вигляді таблиці, проаналізувати у відсотках успішність з кожного запитання, що значно заощаджує час та оптимізує роботу вчителя.

Учні виявляють неабиякий інтерес до форм організації уроку з використанням мобільних пристроїв. До прикладу, застосування сервісу «Kahoot!» допоможе закріпити знання із теми про склад виконавців: учням пропонується у грі відповідно до зображення чи відео вказати, як називається той чи той склад. Встановлено, що використання освітніх ігор як засобів навчання сприяє розвитку когнітивного, мотиваційного, емоційного та соціального світогляду учнів [5, с. 2].

Висновки. Застосування інтернет-сервісу «Kahoot!» завдяки низці своїх позитивних якостей, широкому інструментарію допоможе підвищити інтерес учнів до пізнавальної діяльності. Оперування «кахутами» на уроках музичного мистецтва надає можливість учителю урізноманітнити форми роботи, закріпити з учнями вивчений матеріал, визначити успішність як школярів середньої школи у формі оцінок, так і здобувачів освіти нової української школи за допомогою вербальних або ж рівневих показників навчальної діяльності.

Сучасному вчителю важливо трансформувати змістове наповнення уроку і модернізувати освітній інструментарій [3].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Завальна І. Інформатизація освіти як чинник розвитку інформаційного суспільства. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: юридичні науки : зб.наук. праць.* Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2017. № 865. С. 211–214.
2. Куніц О. Діти в столітті цифрових технологій. *Філософія для дітей: сучасний стан і перспективи розвитку : матеріали Всеукр.наук.-практ.онлайн-конф.* (Київ, 25, 26 трав. 2021 р.). Київ : Ін-тут обдарованої дитини НАПН Укр., 2021. С. 108–115.
3. Кучерак І. Інформаційні технології в роботі сучасного педагога: виклики НУШ. *Вісник Черкаського нац. у-ту ім.Б. Хмельницького. Серія: «Педагогічні науки», 2022 (2).* URL: <https://ped-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/3845> (дата звернення: 17.10.2022).
4. Kahoot! URL: <https://kahoot.com/> (дата звернення: 15.10.2022).
5. Papastergiou M. Digital game-based learning in high school computer science education: impact on educational effectiveness and student motivation. *Computers&Education.* 2009. Vol. 52 (1). P. 1–12.
6. Prensky M. Digital natives, digital immigrants. *Onthe Horizon.* 2001. Vol. 9 (5). P. 1–6.

Ольга БЕНЧ,
проф., нар. артист. України,
засл. діяч мистецтв України,
ректор МЗВО «Київська Академія мистецтв»,
д-р філософії, проф. Католицького університету
в Ружомберку (Словацька республіка)

ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ УКРАЇНЦІВ: НОВИЙ РІК ТА РІЗДВО СОНЦЯ

Пригадую час навчання в аспірантурі. Саме тоді, на літніх канікулах, поїхала в село. Але жодної колядки влітку не вдалося ані записати, ані почути. Бо наш мудрий співочий український народ мав гарну відповідь: «Кожна пісня має свою пору. Для колядок немає голосу влітку». І це була Правда! Бо все має свою природну звичаєвість і даність.

Одвіку у нашого народу рік поділявся на два періоди: весняно-літній та осінньо-зимовий, а святкову обрядовість визначали річні сонячні цикли. Весняно-літній період розпочинався у пору весняного рівнодення, і то був початок хліборобського року, а лік місяцям вівся від березня. Осінньо-зимовий період починався в пору осіннього рівнодення, у вересні. Із запровадженням в Україні, християнства церква встановила візантійський звичай святкування Нового року 1 вересня. Петро Перший у 1700 р. узаконив січневий Новий рік і нове літочислення західно-європейського зразка, а також церковний календар по всій російській імперії, в колоніальній неволі якої опинилася й Україна. Так церковно-державними законами було порушено природну закономірність у нашій природній народній культурі.

Для українців з чотирма визначальними положеннями Сонця в річному колообігу Землі пов'язані чотири найбільші свята: Велик-День – приурочений весняному рівноденню; Купала – знаменує літнє сонцестояння; Пречиста – приурочена до осіннього рівнодення і Різдво – знаменує зимове сонцестояння.

У працях В. Шухевича «Гуцульщина», К. Сосенка «Культурно історична постать староукраїнських свят Різдва та Щедрого вечора», Ю. Федьковича «Колядки старовіцькі» та в описові Шекерика-Дониківа «Як відбуваються коляди у гуцулів» зібрано безцінні документальні свідчення про обряди

колядування. А Осип Федькович у «Колядках старовіських» детально описує як вшановували Різдво на Гуцульщині: «Божеством наших праотец було світле Сонечко. Звали его Лад, і святкували єму кожного року три великі праздники. Перший праздник святкували тогди, коли сонечко зачинало змогати ся в силу і день рости, то єст при кінци місяця Декемврія, і звали той праздник «Ко-Ладу», з чого походить слово Коляда. І святкували той праздник дуже весело і торжественно...».

Наші предки вірили, що в найдовшу зимову ніч, Мати Сонця, яку називають Лада, народжує Нове Сонце – Коляду. Поряд з ушануванням Матері-Коляди, яка уособлювала Земну первину, наші предки вшановували і Коляду-Батька як небесне уособлення Світлої сили. І Коляда-Матір і Коляда-Батько уособлюють первинну парну єдність земного й небесного, материнського й батьківського. Як народження Сонця знаменує перевагу світла над темрявою, адже з Різдвом Сонця починають збільшуватися дні й поступово прибуває на Землю сонячна енергія, так і народження дітей подає надію на оновлення людського роду.

У цю пору українці збираються родинами по своїх хатах на Святу Вечерю. Це священнодійство відбувається у найдовшу, передріздвяну ніч при священному вогні воскової свічки й при дванадцяти обрядових стравах на святвечірньому столі. Отак тайна вечеря гуртує водночас цілий народ, а Свят-вечірнє духовне єднання оновлює родинні й родові зв'язки, налагоджує серця всього нашого люду на одне биття – прилучає кожну живу душу до всеєдиного духовного світла.

Ще один унікальний документ, писаний гуцульським діалектом, – це спогад самого гуцула Шекерика-Доніківа, що його надрукував наш видатний вчений Володимир Гнатюк у вступі до праці «Колядки і Щедрівки». Саме у цій праці наведені унікальні фрагменти різдвяного обряду, які свідчать про те, як обряд колядування у своєму первісному вигляді згодом зазнавав змін. І по суті у народі цей традиційний обряд виявлявся симбіозом двох релігій – традиційної народної і церковної.

Під впливом церковних реформ первинний смисл Різдвяного священнодійства поступово витіснено з нашої свідомості. А з перенесенням церковно-державними календарними реформами святкування Нового року спершу з весни на осінь, а потім з осені на зиму, змішані християнізовані різдвяно-новорічні свята увібрали в себе обрядові елементи зимових, весняних і осінніх священнодійств давньої української хліборобської культури.

Тому нині у ставленні до природної традиції традиційної культури українців маємо такий стан, про який можна сказати словами Дж. Фрезера: «... Втративши своє високе призначення, не сприймаючись більше як урочисті обряди, від пунктуального виконання яких залежить гаразд і саме існування громади, вони поступово опустилися до рівня пантомім і розваг. І нарешті, на останній стадії виродження, ці обряди, які колись усерйоз сприймалися дорослими та мудrimi людьми, стали дитячою забавою. Саме на цій стадії ми і застаємо нині найбільш давні обряди наших предків».

Усі обряди річного кола закорінені в добі трипільської культури (IV–II тис. до н. е.), яку відкрив видатний слов'янський учений Вікентій Хвойка наприкінці XIX ст. Назва «трипільська» походить від села Трипілья на Київщині, де вчений віднайшов цілий комплекс поселень, який дав назву культурі найдавніших хліборобів України Хвойка був переконаний, що трипільська культура належить осілому хліборобському народу, який здавна залюднював Наддніпрянщину. Вчений вважав, що українці – нащадки трипільців, які зберегли «край предків до цього часу» Ідеї В. Хвойки згодом підтвердив інший видатний учений-археолог В. Даниленко. У 50-х рр. XX ст. вчений відкрив у степовій Наддніпрянщині найдавніші культури («шнурова», «ямна», «курганна»), які у світовій науці вважалися предтечами індоіранської та індоєвропейської спільнот.

ЧЖАО ЖУЙСЮЕ,
*аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

Наук. кер. Валентина **ВОДЯНА,**
*канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ЯК УМОВА ФОРМУВАННЯ ЇХ ЕСТЕТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

У тезах розглянуто проблему формування естетичної компетентності майбутніх педагогів у призмі їх практичної підготовки до розв'язання майбутніх завдань професійної діяльності. Розглянуто їх художньо-естетичну діяльність як процес, у якому здійснюється естетичне пізнання, розвивається здатність ціннісного ставлення до світу і до себе на основі переживання, розуміння та потреби у красі. Запропоновано до введення у навчальний процес підготовки здобувачів вищої педагогічної освіти вибіркової дисципліни «Естетика танцю».

Ключові слова: *естетична компетентність здобувачів вищої педагогічної освіти, художньо-творча діяльність, хореографічне мистецтво.*

Компетентнісна парадигма сучасної педагогічної освіти зосереджує увагу на створенні умов для розвитку спроможності здобувача сприймати та відповідати на індивідуальні й соціальні потреби, кваліфіковано провадити власну діяльність [1, с. 7]. Компетентність виступає якісним показником професійного рівня майбутнього педагога характеризує його здатність до практичного втілення усього того, що можна задіяти для розв'язання завдань у сфері педагогічної діяльності: набутих теоретичних знань, засвоєного досвіду навичок, ставлень, цінностей, емоцій, поведінкових моделей та ін. Актуальною проблемою постає необхідність формування естетичної компетентності педагога, яка є необхідною складовою його професійної компетентності і є якістю, що відображає духовні виміри індивідуальності майбутнього педагога.

Різні аспекти організації художньо-творчої діяльності досліджували науковці Ю. Бендер, М. Білецька, Т. Гужанова, К. Зуб, В. Лихвар, Я. Сопіна, З. Стукаленко, Цянь Кай, Ю. Якуба та інші. Вчені розглядають різні аспекти діяльнісної сутності мистецтва та його універсальності впливу на процес виховання і розвитку особистості.

Варто відмітити, що у полі зору сучасних наукових досліджень перебуває питання формування естетичної компетентності здобувачів як початкової, так середньої і вищої освіти. Серед вчених, які займалися вивченням означеної проблеми В. Аторіна, О. Галіцан, Л. Глазунова, С. Дубяга, Л. Загородня, А. Карам, Т. Койчева, Т. Осипова, В. Рожнова, Лян Цзе, Лю Цзянь, Хуан Цзіншен, Ю. Шевченко та інші. Спільною є думка усіх дослідників про те, що формування естетичної компетентності відбувається у процесі художньо-творчої діяльності.

Усі науковці, що безпосередньо та опосередковано вивчали проблему формування естетичної компетентності, вказують на те, що цей процес лежить у площині мистецтва, яке виражає гармонічну єдність об'єктивного і суб'єктивного, є цариною естетичного переживання людиною свого взаємозв'язку зі світом, відображенням індивідуального та колективного ціннісного ставлення до усього, що наповнює життя людини. З іншого боку, мистецтво є сферою художньої творчості, яка є особливим видом діяльності і виступає як «специфічна форма практичної дії, особлива форма спілкування людей, особлива форма пізнання й особлива форма ціннісних орієнтацій. Художньо-творча діяльність поєднує в собі всі види людської діяльності, в якій перетинаються й зливаються енергії пізнавальної, перетворювальної, ціннісно-орієнтаційної діяльності та спілкування» [4, с. 109].

К. Станіславська зазначає, що у процесі художньо-творчої діяльності мистецтво здійснює комплексний функційний вплив на людину: гносеологічний, аксіологічний, гедоністичний, сугестивний, просвітницький, виховний, евристичний, комунікативний тощо. «Через комплекс цих функцій мистецтво загострює уміння людини бачити і об'єктивно оцінювати суть явищ, формувати в

неї душевний потенціал, зорієнтований на сприйняття прекрасного, гармонізує її мислення та почуття» [3, с. 1].

Проаналізувавши загальноуніверситетські та фахові вибіркові дисципліни педагогічних університетів України, ми виявили, що навчальний компонент, спрямований на формування естетичної компетентності майбутніх фахівців педагогічної спеціальності представлений тільки загальнотеоретичним курсом «Етика та естетика». Серед фахових вибіркових дисциплін, які пропонуються студентам для вільного вибору і забезпечують можливість духовно-естетичного розвитку майбутнього педагога, можемо виокремити блоки вибіркових предметів, які пропонуються в педагогічних ОПП мистецького спрямування (014 Середня освіта (Хореографія), 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) та 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Але проаналізувавши їх зміст, бачимо, що вони в основному спрямовані на оволодіння студентами знаннями та навичками художньо-творчої діяльності у конкретних видах мистецтва, але, з одного боку, недостатньо акцентовані на осмислення здобувачем педагогічної освіти духовно-естетичної сутності мистецтва, з іншого, мають вузькопрофільний характер, не відзначаються рисами певної універсальності, яка б задовільнила потреби здобувачів педагогічної освіти різних ОПП.

На нашу думку, навчальним предметом, що відповідає викладеним запитам, може слугувати курс «Естетика танцю», у якому органічно поєднані як теоретична складова, спрямована на осмислення сутності естетичної компетентності педагога, так і практична, у якій художньо-творча діяльність студентів передбачає їх залучення до мистецтва танцю, яке універсально поєднує «художній рух (кінестетику, міміку й пантоміміку); музику (вокальний та інструментальний; мелодичний і ритмічний супровід); елементи образотворчого мистецтва (композиція, орнаментальний малюнок танцю, костюми, маски, декорації) та театралізації (розподіл танцювальних партій; сюжетна ліній драматургія тощо)» [2, с. 460]. Вибіркова дисципліна «Естетика танцю» має за мету, окрім засвоєння знань, умінь та навичок, формувати емоційно-ціннісне ставлення майбутнього педагога до нвколишнього світу, його готовність до побудови індивідуальної

духовно-естетичної траєкторії власного життя у вимірах краси, як гармонії духу душі і тіла задля виконання своєї педагогічної місії наставника та друга.

Висновки. Підсумовуючи викладене вище, зазначаємо, що здобуття майбутнім педагогом естетичної компетентності як здатності до духовно-естетичної дії є необхідним компонентом його професійної майстерності. Художньо-естетична діяльність у поєднанні з теоретичним осмисленням естетичної сутності мистецтва виступає необхідною умовою цього процесу. Вважаємо за доцільне рекомендувати до впровадження у навчальний процес педагогічних ЗВО вибірково дисципліну «Естетика танцю», яка забезпечить оволодіння як теоретичними знаннями, навиками, так і їх художньо-творчу реалізацію у процесі залучення майбутніх педагогів до мистецтва танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овчарук О. В. Розвиток компетентнісного підходу: стратегічні орієнтири міжнародної спільноти. *Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: Бібліотека з освітньої політики* / заг. ред. О. В. Овчарук. Київ : «К.І.С.», 2004. 112 с.

2. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : монографія. Чернівці : Зелена Буковина, 2009. 752 с.

3. Станіславська К. І. Мистецька діяльність як найвищий прояв творчості. *Художня творчість і тенденції соціокультурного руху сучасності*. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/e3f5b18a-0abd-452e-96e2-3ec75bfdebb1> (дата звернення: 26.11.22.).

4. Цянь Кай. Художньо-творча діяльність особистості: теоретичний аспект. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-1\(190\)-108-110](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-1(190)-108-110) (дата звернення: 25.11.22.).

СЕКЦІЯ 2. ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА ЧАСІВ ВІЙНИ

СТАТТІ

Зоряна ГНАТІВ,
канд. філос. наук, доц. кафедри
вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ОСВІТНІ ПРОЦЕСИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Сьогодні вся педагогічна спільнота постала перед небаченими викликами освіти в умовах війни, що спонукає до пошуку відповідей на запитання, подолання тих та тих освітніх проблем. Попри актуальні проблеми оновлення освіти постали життєво важливі питання створення безпечного освітнього середовища, можливості для навчання переміщених осіб, форм здобуття освіти, психологічна підтримка тощо.

Ключові слова: *освіта, культура, мистецтво, музичне виховання, культурна спадщина, освіченість, війна.*

Мистецтво та культура нарівні з політикою, економікою тощо є складовою суспільства. Ступінь затребуваності національної культури, національного мистецтва завжди віддзеркалював державну культурну політику. Через культуру просуваються у соціум цінності, моральність, духовність, толеруються ті чи ті погляди. Незважаючи, що сьогодні є багато масштабних проблем як у зв'язку з світовими епідеміями, війною в Україні, так і у ставленні нашої держави до підтримки національної культури та освіти, наш потужний інтелектуальний потенціал через терни гідно ніс та несе цей генетичний код нації протягом всього свого історичного часу.

Невимовно боляче, що жорстокість російської влади та її війська немає меж. Вторгнувшись на територію України 24 лютого 2022 року, російські солдати відверто і цинічно вбивають все українське, руйнують українські міста, спопеляють будинки, заклади освіти, знищують українські здобутки. Геноцид

українського народу став очевидний. Та українських дух, українське серце, віру не зможе знищити жодна ракета. Адже в Україні завжди були і будуть люди, справжні патріоти, інтелігенти, які своїм життям, своєю працею плекатимуть оте українське ДНК тому, що вони просто люблять життя, свої коріння, свою Україну «у сні й наяву», люблять свою неповторну пісню, і «мову свою солов'їну». Відомо, що народ живе доти, доки живе його культура. Тому на виховання освіченого молодого покоління на міцних культурних засадах покладена вага суспільно-педагогічна ніша.

Кожна країна впродовж століть виробила свій досвід та має свою специфіку в організації освітньої системи загалом та виховання мистецтвом зокрема. Проте у всіх країнах вихованню успішного, креативного молодого покоління відводиться вагоме місце. Система виховання як в Україні, так і в зарубіжних державах має глибокі корені, свою давню традицію, є наслідком національної та світової культури. На наш погляд, сучасні методики та системи виховання у зарубіжних країнах потребують більш глибокого вивчення, аналізу, систематизації, з огляду на їх «дію», адже в сучасному світі зовнішні, випадкові чи не випадкові чинники почали значно більше впливати на особливості тієї чи тієї суспільної галузі.

Питання освіченості, зокрема мистецької грамотності є достатньо широкомасштабним та лежить на перетині багатьох наук: мистецтвознавства та культурології, педагогіки та психології, етики, естетики, філософії. В наукових джерелах ми знаходимо чимало інформації досліджень різноманітних питань, що торкаються особливостей мистецького едукативного процесу.

Освітнім, культурним, мистецьким викликам європейських інтеграційних процесів присвячені праці багатьох сучасних українських науковців, серед яких – В. Кремень, І. Бех, В. Луговий, В. Огнев'юк, В. Скотний, Н. Скотна, І. Накашидзе та інші. Н. Довганик, Ю. Чалюк, У. Садова, С. Спуріна, Г. Смалійчук у своїх дослідженнях висвітлюють актуальні проблеми та тенденції освітньої міграції. Відтак, на різноманітних науково-практичних конференціях закордонних, міжнародних чи регіональних рівнів питання

викликів євроінтеграції, ціннісних орієнтирів в освіті, науці та мистецтві, а сьогодні і питання освіти в умовах війни, звучать неабияк гостро й масштабно: «Мистецька освіта: пошуки та відкриття» (Харків, 2020 р.) («Ціннісно-орієнтований підхід в освіті і виклики євроінтеграції» (Суми, 2020 р.), «Тенденції розвитку початкової мистецької освіти в Україні» (Київ, 2020 р.), «Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід» (Тернопіль, 2022 р.), «Мистецька освіта «WAR-POST»: стратегії виживання та розвитку початкової мистецької освіти в умовах військового стану» (12 травня, 2022 р.), «TOGETHER UNITED: науковці проти війни» (20 травня, 2022 р.), «Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни» (17–18 червня 2022 р.), «Освіта, освітяни – незламні у війні» (18 серпня 2022 р.), «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (17 жовтня, 2022 р.), «Освіта України в умовах воєнного стану: управління, цифровізація, євроінтеграційні аспекти» (25 жовтня, 2022 р.), «Освіта в умовах воєнного стану в Україні: психолого-педагогічний аспект» (1 листопада, 2022 р.), «Університет і війна» (25 листопада 2022 р.) та ін.

Проблемам музичного виховання присвячені праці відомих вітчизняних науковців – Б. Ананьєва, І. Зязюна, Л. Виготського, В. Островського, Л. Масол, О. Ростовського, Є. Печерської, Г. Падалки, О. Рудницької, Л. Кияновської, Л. Хлебнікової, Н. Миропольської, О. Михайличенка та ін.. У рамках цьогорічної конференції «Теорія і практика мистецької едукації у цивілізаційних викликах сьогодення» учасники та гості мали можливість почути доповіді провідних фахівців України та зарубіжжя О. Бенч, Л. Кияновської, Ю. Ніколаєвської, І. Бермес, Л. Кондрацької, С. Горбенка, А. Растригіної, Т. Мазепи, К. Фінк та ін., на яких піднімались та обговорювались актуальні сучасні проблеми мистецької освіти загалом та в умовах війни зокрема.

Також на часі є обговорення освітянами проблем дистанційного навчання, особливо це стосується мистецьких дисциплін, адже викладати в online форматі дисципліни художньо-естетичного циклу («Мистецтво»,

«Музичне мистецтво») в загальноосвітній школі, чи мистецького блоку («Хоровий клас», «Диригування», «Вокал» тощо) у вищій школі є надзвичайно складно. Проте на сьогодні можна знайти цікаві матеріали, курси, методичні рекомендації, лайфхаки тощо щодо нових підходів до викладання в умовах online відповідно до сучасних вимог суспільства.

Широка джерельна база констатує, що сучасні проблеми успішного розвитку освітніх процесів, попри світову проблему поширення вірусної пандемії COVID, воєнної агресії РФ проти України гостро звучать у всіх країнах Європи. З цього приводу створюються різноманітні товариства, проводяться міжнародні конференції, симпозіуми, на рівні Міністерств освіти і культури, що сприяють міжкультурній та міжнародній співпраці, обміну досвідом, подоланням актуальних проблем освіти, підвищенню рівня якісної підготовки кадрів освіти тощо. Багато таких організацій мають давню історію. Підтвердженням цього у галузі мистецтва є створення Міжнародного товариства музичної освіти (International Society for Music Education – ISME) ще в 1953 р. у Брюсселі. Всесвітня організація освітян була створена Міжнародною музичною радою ЮНЕСКО та складається з понад вісімдесяти учасників з різних країн. Це і викладачі дошкільних та шкільних установ, а також педагоги закладів вищої освіти.

В Україні однією з таких відомих організацій є Національна всеукраїнська музична спілка. З 1995 р. організація увійшла до Міжнародної Музичної ради ЮНЕСКО. Від початку заснування Спілка бере активну участь в мистецько-культурному житті України та зарубіжжя, у різноманітних мистецьких проектах, тим самим презентуючи національну культуру та збагачуючи її міжнародними зв'язками і комунікацією.

Проблемами культурної сфери, стратегією розвитку культури в Україні до 2025 р. займається платформа стратегічних ініціатив «Культура 2025». Серед шести сфер української культури (законодавство, фінанси, комунікація, менеджмент, інфраструктура) є також освіта, основна проблема якої вбачається у невідповідності системи освіти сучасним вимогам суспільства.

Ключові компетентності сучасної учнівської молоді, які окреслені в концепції «Нової української школи», вимагають обізнаності та самовираженості у сфері культури, загальнокультурної грамотності, наявності соціальних та громадянських компетенцій, глибокого розуміння власної національної ідентичності, вміння творити, критично мислити, формувати власні мистецькі смаки та ін., що в своїй цілісності сприятимуть особистій реалізації та розвитку. Розуміння себе, своєї культури, своєї ментальності спонукає до розуміння та пошани інших культур та специфіки їх існування. Тому проблеми музичної освіти, пошук оптимальних методів та засобів музичного виховання як в українській, так і в зарубіжній педагогіці є актуальними й затребуваними часом. Це підтверджують і положення Педагогічної Конституції Європи, які наголошують, що від якісної підготовки майбутніх педагогічних фахівців залежить майбутнє всіх народів та країн, їх співіснування та співдружність, а «об'єднавчий європейський процес потребує виховання сучасної людини, здатної до мирного й злагодженого співжиття в полікультурному суспільстві. Підготовка педагогів за єдиною шкалою загальнолюдських цінностей і з урахуванням національних особливостей є тим головним островом, навколо якого мають здійснюватись модернізаційні та інноваційні процеси педагогічної освіти в сучасному європейському просторі» [1, с. 111–112].

Сьогодні український народ, захищаючи свій цивілізаційний європейський вибір, велими завдячує Польщі та полякам за величезну підтримку та надання допомоги у цій вкрай важкій ситуації боротьби за свою національність, за право бути українцем та жити у вільній демократичній державі. Польський уряд ще на початку 90-х рр. розумів, що надання в освіті народного підґрунтя є його першочерговим завданням, тому галузі освіти надавалася велика роль та закладався фундамент модернізації національної загальноосвітньої школи. У цьому контексті ключовим завданням національної освіти була відведена роль підготовки молоді до оцінки змісту культурної спадщини, вміння раціонально аналізувати та брати участь у процесах

трансформації і адаптації культурної спадщини відповідно до поточних потреб майбутнього, розуміння сенсу сучасної соціальної-культурної ситуації, форми суспільної свідомості тощо.

Допомога в ефективній реалізації пошуку особистісного Я та покликання на засадах загальнолюдських цінностей, високої культури та мистецтва, допоможе успішно навчатися, розвиватись, вдосконалюватись, ефективно реалізовувати людські можливості, бачити траєкторію майбутнього та радіти багатогранністю і повнотою життя. Тому дослідження такого типу є надзвичайно актуальним, адже мистецтво, культура, освіта своїм збройним потенціалом – красою, мудрістю, добром тощо, може змінити в кращу сторону хід розвитку суспільства та забезпечити процес переходу від людини до «Людини культури» та досягнення цивілізаційно-культурних форм життя. Тому спільними стараннями всіх свідомих громадян України та світу насамперед потрібно зупинити військову агресію, діяти в інтересах правди та шукати ефективні шляхи зміцнення власної держави, культури, освіти тощо.

Плинність часу зумовлює плинність усіх життєвих процесів. І це природно. Розуміння традицій та сучасних цивілізаційних викликів дає розуміння пошуку оптимальних можливостей задля забезпечення балансу успішного проектування, керування своїм життям, добробутом, баченням того, що ми можемо зробити, що можуть зробити загальноосвітні, вищі школи, освіта, щоб, поєднавши серце і розум, формувати суспільство щасливих людей.

Висновки. Жорстока війна продовжує безупинно руйнувати життя українців, матеріальну та духову спадщину народу, серед якої – не тільки багато освітніх та культурних закладів, але і багато планів на музичне майбутнє. Мистецтво, що і так перебувало в не найкращих умовах, сьогодні опинилось під небезпекою, руйнуванням. Багато творчих особистостей вимушені покидати територію України, рятуючи своє життя, життя своїх рідних та близьких. Країну залишає потужний мистецький потенціал. І чи повернеться він...? Питання риторичне. На сьогодні у всіх одна мета і надзавдання – здобути перемогу у війні, а далі – відбудовувати, відроджувати,

повертати втрачене. Та попри надзвичайно важку ситуацію в Україні, освітяни невтомно продовжують вести пошуки оптимальних умов для культурно-освітньої комунікації, безперервності освітнього процесу поруч зі щоденною небезпекою для життя, відстоювання загальнолюдських цінностей, з твердою вірою, що всі зусилля та відчайдушна боротьба за можливість жити в цивілізованій європейській державі в майбутньому проєктують гідний рівень життя нового покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Педагогічна Конституція Європи. Преамбула. *Вища освіта України*. 2013. № 3. С. 111–116.
2. Мистецька освіта: пошуки та відкриття: зб. статей VIII Всеукраїнської наук.-практ. конф., (22–23 жовтня, 2020) / заг. ред. В.В. Фомін. – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020, Ч. II. 169 с.

*Любов ДЕРДЗЯК,
д-р богословськ. наук, магістр пед. освіти,
вч. по класу фортепіано, концертмейст.,
зав. відділу фортепіано та концертмейстерства
у Львівській хорovій школі «Дударик» імені Миколи Кацала*

МЕТОД ЧОТИРЬОХ МАЛЕНЬКИХ КРОКІВ У НАВЧАННІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО В УМОВАХ ГІБРИДНОГО СПОСОБУ ЗДОБУВАННЯ ОСВІТИ

Праця з маленькими дітьми, а особливо з початківцями, вимагає від учителя насамперед любові до учнів та свого покликання. Виховник має постійно перебувати у перманентній самоосвіті щодо знань з галузі педагогіки і психології. Новим викликом для педагогічної діяльності стали коронавірус та російське збройне вторгнення в Україну. Це змусило освітян до використання в педагогічній практиці новітніх технологій, які допомогли у продовжуванні педагогічного впливу на учнів та формуванні їхніх особистостей як музикантів. Однак традиційні методи навчання не завжди ефективні та доцільні у дистанційному здобуванні освіти. Це стало викликом для вчителів у пошуках таких методів, за допомогою яких, особливо наймолодші учасники освітнього процесу зможуть здобувати вміння та навички, а відтак професійний розвиток.

Ключові слова: *гібридне навчання, гібридне-послідовне, метод, пальці, ноти, ритм, текст.*

Коронавірус, а після нього війна в нашій державі, змусили вчителів до шукання різних способів навчання, переказування знань, здобування учнями навичок, а відтак, виховання молодого покоління. Як виявилось, це стало нелегким завданням, особливо для людей літнього віку, які не настільки володіють сучасними технологіями. Декому із них з цього приводу навіть довелося покинути місце, улюблену роботу.

Гібридним способом здобування освіти називаємо одночасне або послідовне навчання очне та за посередництвом сучасних засобів інформації. Одночасний гібридний спосіб навчання використовується у роботі з групами

(частина учнів бере участь, працюючи у класі, а частина – через новітні засоби інформації). Послідовний спосіб використовуємо в індивідуальному проведенні уроків. Він полягає у тому, що одного разу працюємо з учнем очно, іншим разом за допомогою засобів інформації. наприклад, навчаючи гри на музичному інструменті [1].

Навчання гри, особливо на фортепіано, є тим складнішим процесом, що вимагає неодноразового показування певних прийомів і способів виконання музичного матеріалу. Передовсім думаємо про наймолодших дітей, які ще не мають сформованого апарату і навиків. На початках вони ще не знають нот, не знають, де вони розташовані на нотному стані і на клавіатурі. Учень, звичайно, ще не вміє вчитися [15, с. 111–112]. Саме тому його потрібно цього навчити [7, с. 65]. Усе перераховане, якщо немає можливості працювати очно, вчитель зобов'язаний донести за допомогою сучасних технологій. Хоча найкращим способом є робота вживу, однак допустиме і гібридно-послідовне навчання.

У сьогоднішній учитель повинен особливо усвідомлювати ситуацію, в яку потрапили наймолодші члени суспільства. Саме тому він зобов'язаний вивчати ті проблеми, які стосуються не тільки способів та методів навчання, а й психологічного та фізичного стану учнів. З метою оновлення знань він повинен часто користуватися новітньою літературою з психології і методів педагогічного впливання на діяльність учня.

Насамперед учитель має знати, що діти за своєю природою практики через наслідування. У них немає абстракційного мислення, тому їм важко сприймати теоретичний матеріал без практичного закріплення [3, с. 72].

Дитина, яка приходить вчитися гри на інструменті, – хоче грати. Вона не може пасивно сидіти і тривало слухати теоретичний виклад учителя. Вона хоче діяти, бавитися, їй потрібний рух. Інакше кажучи, пасивність у дії знеохотить її до навчання [16, с. 18].

Отже, від учителя, від його вміння подавати матеріал буде залежати, чи дитина буде продовжувати вчитися і, можливо, чи вона у майбутньому стане музикантом, або хоча б любителем музики [18, с. 18].

У цьому особливому історичному часі від вчителя вимагається не тільки любов до справи, якою він займається, але й особливої терпеливості [5, с. 24].

Усвідомлюючи той факт, що дітки не вміють мислити абстракцією [15, с. 142], що вони нездатні одночасно охоплювати велику кількість матеріалу, потрібно послідовно і водночас цілеспрямовано маленькими порціями подавати матеріал [2, с. 165], який загалом складеться в одне ціле і за допомогою якого появиться новий продукт – прекрасна музика.

Чому цей метод називаємо маленькими кроками? Спостерігаючи за дітьми, бачимо, що вони не тільки ходять, а й бігають маленькими кроками. Тому необхідно брати до уваги їхні психологічні, інтелектуальні і фізичні можливості.

Таке порціювання матеріалу я називаю «методом чотирьох маленьких кроків». Це авторський метод, який вдалося мені напрацювати на підставі знань про вміння та психологію дітей, а також на підставі спостережень та потреби ефективного навчання, яке від перших уроків готує дитину до самостійної роботи. Особливо це важливо під час виконання домашнього завдання, яке буде полягати у закріпленні відпрацьованих вмінь та навичок, але також використання їх для самостійного опрацювання хоча б невеликого відрізка музичного матеріалу [5, с. 23]. Це дає не тільки відчуття розвитку, але насправді розвиває, бо спрямовує дитину на здобування навиків самовдосконалення та самоосвіти [2, с. 481]. Якщо учень у майбутньому продовжить навчання у музичному коледжі, він не буде мучитися з того приводу, що не вміє вчитися, а його викладачеві буде легше працювати, оскільки дитина розуміє, в чому полягає процес навчання, з яких частин він складається і що становить його мету – музикування, інтерпретація, сценічна витримка...

Як уже було сказано, дитина не охоплює усі елементи які вона зустрічає в нотах, котрі вона повинна прочитати і перенести практично на клавіатуру. Інакше ми кажемо, що вона має виконати те, що композитор записав у нотах. І

про це вже було сказано, що дитина прагне діяти, від першого уроку вона хоче грати, а не слухати теоретичну лекцію, яка їй видається нудною і непотрібною.

На початковому етапі працюю з моїми учнями використовуючи нотний посібник, який створили та впорядкували Юрій Одарченко і Людмила Одарченко. Називається він «Перші уроки гри на фортепіано», був виданий у Львові у 2002 р. [9]. Підручник створений на базі дитячих пісеньок та українських народних пісень. Упорядники поступово допомагають дитині пізнавати послідовність звукоряду. Це дає змогу за дуже короткий період вивчити увесь звукоряд у декількох октавах [11, с. 56.]

1 крок: Оскільки учень ще не знає назв нот і не знає де вони розміщені на клавіатурі, тому найпростіше буде звернути його увагу на аплікатуру. Дитина у 5–6 років вже вміє порахувати до 5 і знає котрий палець перший, котрий другий, котрий третій, котрий четвертий і п'ятий. Якщо ще не вміє вказати на нумерацію пальців – це легко пояснити. Варто попросити дитину, щоб вона склала долоньки разом, і піднімала ті пальчики які будемо називати (для швидкого вивчення назв пальців на обох руках). Перший раз починаємо називати пальці від великого до мізинця. За другим разом – вперемішку, без послідовності. Варто дитині також пояснити властивості і характеристики кожного пальця [12, с. 127–128].

Після того, коли дитина запам'ятала які цифри належать до якого пальця, переходимо до практичного застосування знань, тобто до виконання простенької мелодії. Дитині пояснюємо, що звукоряд складається з семи нот, які систематично повторюються. Показуємо клавіатуру і пояснюємо її побудову. Дитина з легкістю зауважує, що білі клавіші розташовані навколо двох груп з чорних клавішів, що ця закономірність повторюється.

Відтак першим кроком є відтворення простенької мелодії. Найкраще щоб це була пісенька із текстом. Пояснюємо дитині, що для виконання першої пісеньки вона буде натискати третім пальчиком білу клавішу, яка розташована у групі двох чорних і розміщена між ними, а другим пальчиком клавішу, яка розташована перед першою чорною в тій же групі. Важливо, щоб вчитель

підписав пальчики для цих нот [14, с. 85–86]. Для правої руки підписуємо їх згори мелодії:



Для лівої – знизу:

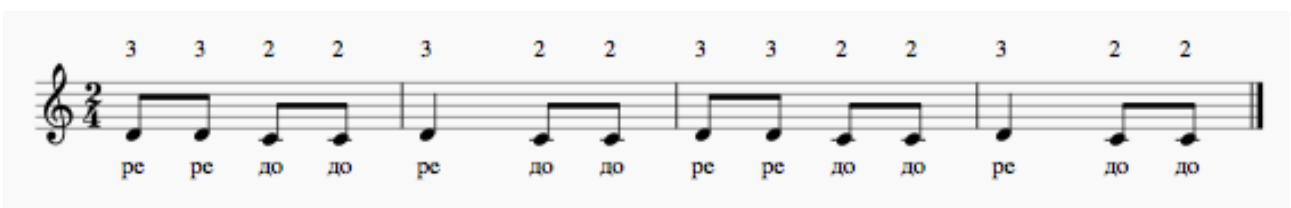


У цьому методі важливим є те, щоб дитина вголос називала ті пальчики, які вона бачить на зображенні в нотах. Це сприяє включенню в роботу усіх почуттів, що необхідні для цілісного виконання завдання [4, с. 110]. Це сприяє розвитку зосередженості, уваги підчас роботи [10, с. 15–17].

Учень бачить, називає і відтворює за допомогою дотику. Його від першого уроку потрібно вчити, що якщо в нотах визначена аплікатура, він її ніколи не повинен змінювати самостійно. Це додасть йому впевненості у майбутньому виконанні твору [8, с. 99].

2 крок: другим маленьким кроком буде запам'ятання дитиною двох-трьох слів, які складаються у послідовність звукоряду: до-ре-мі....

Дитина вже знає послідовність пальців, тому у другому кроці її завданням буде натискати ті самі пальці, при одночасному називанні нот, які запам'ятала [17, с. 60].

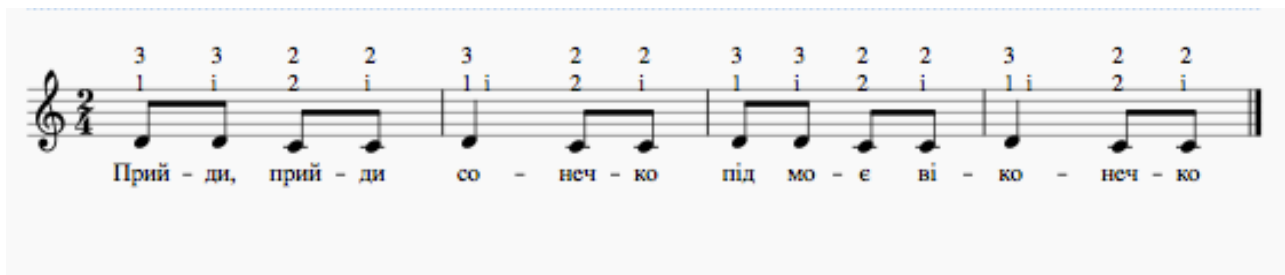


3 маленький крок – це вивчення тривалостей нот. Дитині потрібно пояснити, що музика відбувається у часі [17, с. 39–40], а її відрізки позначені тактовими рисками, що кожний такт відбувається в однаковому відрізку часу. Доки у дитини не сформується відчуття ритму [6, с. 46, 48], найкращим способом його засвоєння є рахунок. На скільки ми будемо рахувати, вказує метр, написаний біля скрипкового ключа. Не входимо в пояснювання дитині усіх довжиною нот (вона не зможе одразу їх запам'ятати), лише звертаємо увагу на одну із них, або дві, які появляються у музичному прикладі. Наприклад, якщо мелодія записана четвертими нотами. Розмір біля ключа вказує на кількість четвертних у такті: 2/4; 3/4 і т. д.

Відтак, дитина вже знає, якими пальчиками вона буде натискати які клавіші, де написані ноти на нотному стані, а тепер вона буде їх прораховувати [14, с. 18]. Якщо найменшою вартістю є четвертна, тоді рахунок звучить: 1-2-3-4, а якщо восьма. то для вирахування кожної із них додаємо до цифр літеру «і». Рахунок буде виглядати так: 1-і-2-і-3-і-4-і [Приклад № 3]. Дитині обов'язково треба пояснити, що після тактової риси завжди починаємо новий рахунок від «раз».

Згодом появляться мелодії більш складні, в яких будуть половинні ноти, цілі, шістнадцяті, з крапкою, паузи. Усе це дасть змогу ускладнювати завдання, але воно буде базуватися на уже вивченому матеріалі. Тому дитина з легкістю, без зайвого стресу, буде засвоювати і виконувати ті завдання, до яких її поступово підготував учитель.

4 маленький крок – це гра із співом поетичного тексту [16, с. 21], поданого під нотами пісеньки.



Це ще більше ускладнює завдання, метою якого є розподіл уваги між тим, що дитина вже вміє, і додаванням нового елементу. Спів допомагає дитині в розвитку слуху, що в майбутньому сприятиме розвитку вміння підбирати на клавіатурі, у співі вправ на уроках сольфеджіо та писанні диктантів.

Усе те саме відпрацьовуємо лівою рукою.

Завдяки цьому методу дитина з легкістю одну коротеньку мелодію заграє чотири рази правою рукою і чотири – лівою [7, с. 61]. Якщо ви сказали б дитині, що вона гратиме молодію 8 разів, вона ніколи на це не погодиться. Буде занепокоєна і знеохочена. Але коли вчитель розпочинає роботу від найпростішого завдання, яке посилює кожній дитині і у процесі виконання ускладнює його, тоді учень із задоволенням виконує вказівки вчителя та невимушено здобуває навички.

Висновки. Як бачимо, до роботи вчителя, завданням якого є передовсім впровадження дитини у світ музики [13, с. 7], а також навчання учнів грати на фортепіано, належить також обов'язок початкового впровадження їх у предмет сольфеджіо. Він має постійно пам'ятати про міжпредметні зв'язки. Надалі його завданням буде також практичне закріплення теоретичних знань учня з предмету «Сольфеджіо». Він повинен навчити учня аналізувати музичне полотно за допомогою інтервалів, пасажів, акордів, арпеджіо, модуляцій, ладів ітд. Однак це у майбутньому, а на початках він зобов'язаний навчити учня вчитися, відштовхуючись від уже досягнутого рівня і поступово збільшувати масштаби завдання, що буде в дитині виховувати витривалість та любов до праці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аудиторія гібридного навчання URL: <https://leatcom.ua/solutions/hybrid-learning-solutions/> (дата звернення: 01.12.2022).
2. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Дрогобич, 2006. 608 с.
3. Волкова Н. Педагогіка: посібник. Київ, 2007. 616 с.

4. Дердзяк Л. Взаємозв'язок музичного мислення і мовлення. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання*: матеріали Другого Всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспірантів, молодих вчених. Дрогобич, 2008. С. 109-126.
5. Дердзяк Л. Особистісний контакт вчителя та учня на уроках фортепіано. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання*: збірник статей. Дрогобич, 2012. С. 21-34.
6. Дердзяк Л. Ритмічне відчуття та шляхи його опанування учнями. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : матеріали Третього Всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспірантів, молодих вчених*. Дрогобич, 2009. С. 45–58.
7. Дердзяк Л. Формування мислення піаніста. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : збірник статей*. Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 57–68.
8. Дердзяк Л. Фортепіанне аплікатурне мистецтво. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : збірник статей*. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 93–100.
9. Одарченко Ю. Одарченко Л. Перші уроки гри на фортепіано : навчальний посібник. Львів, 2002. 90 с.
10. Поліщук М., Педагогічні аспекти виховання баяністів та акордеоністів, Львів, 2008. 36 с.
11. Brianskaja T. Kształtowanie i rozwój nawyku czytania nut á vista w pierwszych latach nauki gry na fortepianie / Janczewska-Sołomko Katarzyna (ред.). Zagadnienia początkowego nauczania gry na fortepianie. Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych. Zeszyt 166. Warszawa, 1976. S. 28–90.
12. Kozubek L. Omówienie książki Józefa Gáta pt „Technika gry fortepianowej» („Technik des Klavierspiels») wydanej w Corvina w Budapeszcie w 1956 r. / Doskonalenie gry fortepianowej. Warszawa, 1996. S. 43–65.
13. Lachertowa H., Stempniowa G. Nuta. Dźwięk. Klawisz. Początki gry na fortepianie. Warszawa, 1979.

14. Nowakowski E. Poradnik dla początkujących nauczycieli fortepianu. Warszawa, 1893.
15. Nowogrodzki T. Psychologia rozwojowa. Warszawa, 1959, Wyd. 5.
16. Preuschoff-Kaźmierczakowa M. Fortepian dla najmłodszych. Metodyka nauczania początkowego. Poznań, 1994, Część 1.
17. Rutkowski Z. Wskazówki dla uczących początków gry fortepianowej. Warszawa, 1905.
18. Szpinalska M. Sztuka pianistyczna w umuzykalnianiu społeczeństwa // Fortepian na całe życie. Warszawa, 2001, Zeszyt naukowy № 51. S. 13–24.

Олена КОВАЛЕВСЬКА,
викл. першої категорії відділу духових інструментів
Мистецької школи при КЗ «Ніжинський фаховий коледж
культури і мистецтв імені Марії Заньковецької»
Чернігівської обласної ради

ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ У ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ УЧНІВ: ВИМОГИ СЬОГОДЕННЯ

Модернізація змісту інтегрованої мистецької освіти, поліпшення практики музичного виховання та навчання учнів, спрямованої на формування творчої особистості з високо розвиненим світом духовних цінностей, музично-естетичних інтересів, національної самосвідомості, зумовлюють нагальну потребу в зростанні професіоналізму особистості педагога, бачення ним основної мети – виховання та пошуку оптимальних шляхів її реалізації задля успішного розвитку молодого покоління та Української держави.

Ключові слова: *музична освіта, педагог, компетенції, інноваційна діяльність, дистанційне навчання.*

Глибокі соціальні, духовні та економічні зміни, що відбуваються на межі третього тисячоліття в Україні, поставили освіту, культуру, мистецтво в ряд важливих соціальних проблем. Ще гостріше ці проблеми відчуються в умовах викликів, які постали перед українським народом сьогодні – збереження української нації, держави, культури, мови, музики, всього того, що є українським. Ми боремося з кровавим агресором, захищаючи своє, відстоюючи свої демократичні права, своє право бути цивілізованою європейською державою, будувати своє майбутнє у вільному суспільстві освічених людей з інтеграцією в європейську спільноту.

У важких умовах сьогодення опинилося все населення України. Карантинні обмеження через коронавірусну пандемію, умови воєнного стану змушують українців вчитися жити, працювати, навчатись у нових реаліях. Сьогодні всіма силами ми повинні отримати перемогу не тільки над зовнішнім ворогом, перемогу світла над темрявою, але й спроектувати свій європейський шлях розвитку задля щасливого майбутнього українського народу. А для цього

необхідна велика праця, насамперед над собою, над вихованням молодого грамотного, освіченого покоління, над викоріненнім всього того, що руйнує нашу національну свідомість та ідентичність. За цих умов педагогічна майстерність вчителя у професійній діяльності набуває особливої значущості. «Сьогодні існують високі суспільні вимоги щодо фахової підготовки майбутніх педагогів. Адже мова йде про соціальну місію вчителя і ті суспільні перетворення, які пов'язані з його професійними цінностями. Перш за все, це ціннісні пріоритети в діяльності вчителя, реалізувати які можливо шляхом збереження набутих українською школою і педагогічною наукою традицій і досвіду, а також раціонального засвоєння передового світового» [1, с. 43].

Специфіка педагогічної майстерності викладача у сфері мистецтва – фахівця, який навчає дітей мистецтва, професіонала-музиканта, музиканта-виконавця, інтерпретатора вимагає як особистого, так і професійного розвитку у музичному та педагогічному напрямках. Вирішувати ціле коло психолого-педагогічних проблем навчання і виховання викладачу сприяє неформальна освіта у формі різноманітних майстер-класів, відкритих уроків, творчих майстерень, вебінарів, тренінгів тощо. Розв'язання кожної з проблем вимагає від викладача відповідальності й своєчасного передбачення, розуміння та проектування освітньої музично-педагогічної роботи, гнучкого стилю мислення у музично-педагогічній праці.

Методичні засоби, зміст і форми практичної роботи педагогів у єдності теорії і практики впливають на свідому й підсвідому сфери, на розвиток пам'яті й волі, уяви й фантазії, практичної дії та її результату.

Мета нашої роботи – висвітлення особливостей та основних вимог до професійної майстерності викладача у викликах сучасності.

Пошук удосконалення шляхів виховання молодого покоління засобами музики завжди був і залишається предметом музично-педагогічних досліджень. Значний внесок в успішне розв'язання проблем музично-естетичного виховання у загальнопедагогічному аспекті зробили О. Михайличенко, Л. Масол, С. Науменко, Г. Падалка, В. Сухомлинський, та ін.; в розвитку

духовного потенціалу особистості – О. Олексюк, М. Ткач, Г. Шевченко та ін. Проблеми удосконалення освітніх процесів, музичної педагогіки, педагогіки добра, значення естетичного виховання знаходять висвітлення у працях І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької, Л. Хлебникової, Л. Масол та ін..

Мистецька освіта на сучасному етапі розвитку характеризується швидким зростанням обсягів інформації та інтеграцією інформаційно-комунікаційних технологій у навчальний процес.

Науковці розглядають різні підходи до визначення сутності інноваційної педагогічної діяльності та її структури. Відмінні тлумачення цього поняття різними авторами викликані неоднаковим баченням основної суті та радикальністю нововведень. Деякі з них вважають інноваціями тільки те, що вносить радикальні зміни до певної системи, інші – навіть незначні нововведення.

Педагогічна інновація – це педагогічна діяльність, пов'язана з іншим, ніж у масовій практиці та культурній традиції процесом становлення особистості, з іншим поглядом і підходом до освітнього процесу.

Інноваційна концепція музичного навчання – це інноваційна система поглядів, об'єднана єдиним фундаментальним задумом, що визначає розуміння явищ і процесів музичного навчання та передбачає більш ефективну реалізацію процесу музичного виховання, є основою для розробки системи виховання і конкретних педагогічних технологій.

Отже, впровадження інноваційних технологій – це процес пошуку, який тісно пов'язаний з розвитком нетрадиційних форм, методів і засобів навчання, заснованих на перевагах інфокомунікативних технологій. Він відрізняється багатогранністю теоретичних поглядів і досвіду впровадження педагогічних інновацій.

Сучасні педагогічні дослідження та практика вітчизняної педагогічної освіти свідчить про зростаючий інтерес до використання комп'ютерних технологій у мистецькій освіті. Ставлення до проблеми комп'ютеризації навчання мистецьких дисциплін неоднозначне. Далеко не всі погоджуються з

тим, що в мистецькій освіті це доречно, корисно та необхідно. Комп'ютер із його можливостями привабливий, передусім тим, що по-новому забезпечує процеси комунікації у навчанні музикантів. Існує точка зору, що будь-яке використання комп'ютера і є інноваційним підходом.

Розвиток цифрових технологій дає можливість впровадження у практику інноваційних форм навчання педагогів – це електронні та Інтернет науково-практичні конференції, відкриті педагогічні марафони тощо. Їх переваги вбачаються у більш ефективному навчанні вчителів музичних дисциплін, котрі без відриву від основної педагогічної діяльності мають можливість переглянути відеодоповіді досвідчених фахівців, ознайомитися з досвідом учасників електронних заходів у режимі онлайн та оффлайн, а також взяти активну участь у педагогічних форумах, обговореннях тощо. Такі форми сприяють формуванню наукового мислення вчителів-практиків, поширення кращих педагогічних ідей, демонстрації рівня розвитку педагогічної майстерності педагогів, розвитку їх педагогічної творчості, практичні навички з технік виконання, інтерпритації тощо.

Тому завдяки інноваціям в освіті та культурі створюються широкі можливості для формування, розвитку та вдосконалення знань, вмінь та навичок всіх суб'єктів навчального процесу.

Попри впровадження інновацій у соціальний простір, сучасний стан музичної освіти перебуває у так званому «нестійкому», «не комфортному» середовищі, пов'язаному із багатьма соціальними, економічними, політичними та іншими явищами. Скорочення видатків держави на освіту та мистецтво, падіння престижу викладацької праці, оптимізація музичних навчальних закладів, закладів позашкільної освіти тощо, негативно відображаються на стані життєдіяльності всього суспільства. Безперечно, на стані освіти позначаються будь-які явища, які відбуваються в сучасному світі. Зокрема, про це свідчить процес та уже перші наслідки світової пандемії COVID, а тепер ще й виклики воєнної агресії. В освіті масовий перехід на дистанційне навчання піднімає цілу

низку проблем, які стають центральними темами у сучасних наукових колах. Відтак новітні виклики потребують і нових компетенцій.

Треба зазначити, що в «Академічному словнику української мови» поняття «компетенція» (лат. «взаємно прагну, відповідаю, підходжу») зазначається як «добра обізнаність із чим-небудь» та «коло повноважень якої-небудь організації, установи або особи; коло питань, в яких дана особа має певні повноваження, знання, досвід і т. д.», а «компетентність» як «поінформованість, обізнаність, авторитетність» [3, с. 27].

Професійна компетентність – це інтегральна якість особистості, що поєднує психолого-педагогічну, фахово-музичну, інформаційно-комунікаційну компетенції.

Метою формування професійних компетентностей вчителів музики складає комплекс розвинених музичних здібностей і педагогічних якостей, які здатні забезпечити найвищі результати в музичному навчанні та вихованні.

Професійна майстерність вчителя вимагає творчої особистості, яка здатна самореалізовуватись шляхом оволодіння професійними компетентностями та вміє вміло організовувати музичну діяльність учнів. Адже особистість педагога, його індивідуальність та харизма разом з неповторністю особистості учнів є носіями національної культури. В суб'єктно-суб'єктних відносинах діяльність будується за законами спілкування, тому вміння комунікувати є вагомою компетенцією вчителя.

Учитель сам повинен бути Особистістю та формувати Особистість кожного учня. У педагогічних поглядах Г. Сковороди чітко простежуються складові виховання Особистості. Насамперед – це виховання «серця» і «душі», виховання мистецтвом слова, поезією, музикою. Моральнісним спрямуванням просякнута вся філософія життя нашого видатного мислителя, композитора, педагога. Потреба у навчанні, вихованні, творчості була життєвою його потребою. Виховання Людини, творчої особистості, яка володіє високим рівнем знань, бажанням до пізнання нового було метою педагогічної діяльності

Г. Сковороди. Життя та творчість українського мислителя, його музично-педагогічна спадщина є надзвичайно актуальною у роботі педагога.

Провідними в роботі сучасного вчителя музичного мистецтва повинні бути принципи гуманізації і демократизації. Сьогодні можна стверджувати, що одним з найважливіших чинників гуманізації і демократизації школи є педагогіка співробітництва, покладена в основу навчально-виховного процесу. Педагогіка співробітництва здійснюється в гуманному ставленні до дітей – співробітництві вчителя з учнями. Тому на музичних заняттях, зокрема на заняттях гри в ансамблі, заміна авторитарного підходу вчителя до спілкування з дітьми на підходах співробітництва є вкрай важливою. «Проте сутність педагогічного бачення дитини не в тому, щоб виявити порушення дисципліни або неправильну відповідь на запитання, а в шанобливому ставленні вчителя до дитячих захоплень, у вмінні ненав'язливо «вплести їх у канву уроку» [2, с. 138].

Добір методів, прийомів та видів навчальної діяльності учнів визначається поставленою метою та завданнями, репертуаром, психолого-віковими особливостями учнів, здібностями та рівнем їх підготовленості, індивідуальними нахилами самих вчителів тощо. Формування професійних компетентностей педагога сприятиме успішності навчального процесу та формуванню духовності, естетизму, моральної та ціннісної сфер підростаючого покоління.

Висновки. Перед сучасним педагогом високі вимоги щодо формування його професіоналізму. Процес набуття компетенції сучасного вчителя музичних дисциплін є ґрунтовним процесом формування фахівця, який відповідав би глобальним запитам суспільства, вмів адаптуватися до нових вимог часу, володів професійно-особистісними характеристиками та різноманітними методиками організації навчально-виховного процесу. Для того вчитель повинен бути творчою особистістю, вміти моделювати творчість у своїх учнях, ґрунтовно продумуючи методичні підходи до навчання учнів на індивідуальних та групових заняттях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатів З. Проблема естетичного виховання майбутніх педагогів у процесі фахової підготовки. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах : зб. наук. пр.* / редкол.: А.В. Сущенко (голов. ред.) та ін. Запоріжжя : КПУ, 2019. Вип. 65. 140 с. Т. 1. С. 40–45.
2. Притула Б. Сучасні проблеми музично-естетичного виховання в Україні. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки* / за ред. Величко С., Дряпіка В. та ін. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2001. Випуск 36. С. 122–126.
3. Словник української мови: в 11 т. / ред. колег. І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4: І – М / ред. А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, П. П. Доценко. Київ : Наукова думка, 1973. 840 с.

Галина СТЕЦЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка;

Микола БАРАНЕЦЬКИЙ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті здійснено спробу здійснити ретроспективний аналіз хорової творчості Михайла Вербицького у контексті тодішнього часу та сьогодення. Доведено, що музична спадщина митця є символом українського національного відродження не лише середини XIX ст. у Галичині, але і в наш час. З'ясовано, що композиторський доробок митця став важливою складовою загального процесу формування й розвитку української музичної культури. В умовах повномасштабної війни в Україні музика композитора з далекого Надсяння відіграє особливу роль в утвердженні української незалежності та формуванні нашої ідентичності.

Ключові слова: *М. Вербицький, хорова музика, українська музична культура, «перемиська» композиторська школа, національно-культурне відродження, лідертафель, Державний Гімн, повномасштабна війна в Україні.*

Серед видатних митців в українській музичній культурі надзвичайно талановитою та яскравою особистістю є постать М. Вербицького (1815–1870). Один з перших професійних композиторів Галичини, засновник «перемиської» композиторської школи [5], хоровий диригент, священник, педагог, музично-громадський діяч, автор музики Державного Гімну «Ще не вмерла України».

Внесок митця у мистецьку скарбницю нашої держави та культуру українського народу загалом є надзвичайно великим. М. Загайкевич, досліджуючи творість М. Вербицького, відносить його «до тих, хто закладав підвалини національної композиторської школи, сприяв становленню

самобутнього українського мистецтва і його органічного входження зі своїм власним неповторним голосом в систему європейської культури» [1].

Найкращі здобутки композитора яскраво відстежуються у сфері хорового мистецтва, зокрема духовної музики, в якій митець створив понад сорок композицій. Застосовуючи канонічні тексти греко-католицької служби у музичній діяльності, отець Вербицький створює справжні літургійні шедеври, такі як «Єдинородний Сине», «Святий Боже», «Алилуя», «Іже Херувими», «Достойно», «Отче наш». Ці духовні твори і сьогодні вважаються неперевершеними перлинами української музично-хорової культури. С. Людкевич писав про М. Вербицького як найбільшого, після Бортнянського, «духовного хорового композитора», «творця хорового стилю в Галичині» [6].

Варто зауважити, що церковна музика митця пов'язана з творчістю Д. Бортнянського, а саме з його духовними концертами, які вплинули у подальшому на формування його релігійної творчості. Отець Михайло один з перших започаткував відхід від одно- та двоголосся до високопрофесійного багатоголосся. Особливість Літургії М. Вербицького, – це помітний слід партесного хорового співу як «концертного стилю, що базувався на основі різноманітних контрастних зіставлень» [7, с. 50]. Ю. Ясіновський зазначає, що композитор «притримувався типового дитячо-чоловічого складу хорових голосів (дисканти, альти, тенори, баси); використовував принцип концертности як постійне чергування всієї хорової маси (*tutti*) й ансамблю солістів (*sol*); часто спирався на типово барокові контрасти: ладові (чергування паралельних мажору і мінору), динамічні (голосно – тихо); вживав двохорність як один з найпоширеніших хорових складів українського та європейського барокового стилю (двохорне Христос воскрес); зберігає також давнішу форму написання басового ключа у вигляді бемоля» [7, с. 50].

Хорова творчість М. Вербицького характерна майстерною музичною інтерпретацією поезії Т. Шевченка, – композитор один з перших здійснив переклад «Заповіту» для подвійного хору (мішаного та чоловічого), соліста (бас) та симфонічного оркестру, створивши чудову кантату, яка належить до

його наймасштабніших і найвидатніших композицій. Цікавим є факт виконання обидвох «Заповітів» – М. Вербицького та М. Лисенка на святковому Шевченківському концерті у Львові в 1868 р., які відзначалися однаковою цінністю. Л. Кияновська відстежує символізм у перетинанні шляхів «двох корифеїв української національної композиторської школи, митців різних поколінь» та початок в «українській професійній музиці шевченкіани, що сьогодні налічує декількасот творів у різних жанрах і стилях» [4, с. 24–25].

У контексті національно-культурного відродження Галичини хорова музика М. Вербицького відзначалася новаторством в сенсі використання літературної творчості українських авторів – І. Гушалевича, В. Шашкевича, Ю. Федьковича, В. Стебельського. На тексти цих поетів композитор створив чимало відомих світських творів, таких як «До зорі», «Мир вам, браття» І. Гушалевича, «Жаль», «Цвітка молинь» В. Шашкевича, «Поклін» Ю. Федьковича, «Заповіт» Т. Шевченка та інші.

Серед численних хорових композицій митця, окрім любовної, сентиментальної лірики, знаходимо твори патріотичного спрямування. Так, досить відома пісня, написана для чоловічого квартету, на слова В. Стебельського «Дай, дівчино, нам шампана» містить такі рядки: «Гей, за нарід чаша тая! Я за нарід душу дам! Слава, мати дорогая, в мучеників зложить храм!» [2]. Громадянсько-патріотична позиція отця Вербицького була відзначена С. Людкевичем, який вважав композитора «не тільки музикантом, а також символом нашого національного відродження в Галичині. Він, як всякий справді великий творчий талант, став найкращим виразником наших національних змагань і думок у 40–70-х роках XIX ст.» [6, с. 244].

Велика кількість хорових творів композитора була написана у формі чоловічих квартетів, за взірцем німецьких патріотичних пісень – застольних *Liedertafel* (лідертафель). М. Вербицький переніс традицію німецької пісні «на український ґрунт і вона набула поширення у середовищі співацьких чоловічих гуртків» [2]. Поява в Галичині у середині XIX століття музичного феномену лідертафель була пов'язана саме з його ім'ям.

У межах публікації окремої уваги заслуговує пісня-гімн «Ще не вмерла України і слава, і воля» на слова П. Чубинського, яка цілком заслужено вважається вершиною патріотичної творчості Михайла Вербицького. Цей музичний твір посідає особливе місце у творчості композитора. Доречно додати, що створення Національного гімну митцем відбувалось не на замовлення владної верхівки, чи в якомусь піднесеному патріотичному настрої, а «в результаті поступового національного визрівання, патріотичного самоусвідомлення, що відбувалося у руслі національного відродження Галичини в середині XIX ст.» [7, с. 45]. У хоровому виконанні цей твір прозвучав у Перемишлі, як патріотична пісня, в якості гімну, – через рік першого липня 1864 р. Текст цієї пісні з нотами був виданий у збірнику пісень під назвою "Кобзар". Надруковано вперше у Львові в 1885 р.

Дослідник історії Державного Гімну «Ще не вмерла Україна» О. Зелінський виділяє три періоди, в яких поступово відбувалось перетворення цього твору зі звичайного патріотичного до національного символу держави:

- *перший період* (1863–1885) – трактування музичного твору як патріотичної пісні;
- *другий період* (1885–1918) – набуття ознак національного гімну;
- *третій період* (1918–1921, 1939 р., з перервами в історії побутування і до сьогодні) перетворення на національний символ держави Україна [3].

Сучасні суспільні виклики, обтяжені війною, в яку втягнуто нашу країну, актуалізують потребу переосмислення нашої історичної приналежності та власної ідентичності. Воєнні події по-особливому підсилили нове трактування Державного Гімну «Ще не вмерла Україна», надали нової життєвої сили гімну отця Михайла, який «не лише зміцнив і скріпив патріотичний дух народу, але й став потужним стимулом для переосмислення власної історії, дав можливість побачити в нашій історії справді вартісне та невмируще» [3, с. 122].

Сьогодні, як ніколи, є актуальним виконання Державного гімну України для підняття бойового духу наших воїнів, волонтерів та усіх, хто в різний спосіб підтримує нашу країну. Володіючи величезною мобілізуючою силою,

цей мистецький твір зачаровує власною артистичною досконалістю та довершеністю, пробуджує почуття патріотизму та громадянської свідомості для мільйонів українців, які живуть у нашій державі та далеко за її межами.

Початок ХХІ ст. ознаменувався доленосними подіями, пов'язаними з Помаранчевою революцією 2004 р., Революцією гідності 2013–2014 рр., а тепер і повномасштабною війною в Україні. Ці сучасні історичні процеси вивели Державний гімн на рівень хіта у виконанні українських співаків, музикантів та широкої громадськості. Влаштування різноманітних флешмобів з виконанням гімну України серед молоді свідчить про те, якого важливого значення набуває цей твір для сучасного покоління.

Висновки. Отже, хорова творчість Михайла Вербицького є символом українського національного відродження не лише середини ХІХ ст. у Галичині, але і в наш час. Музичний доробок корифея української національної композиторської школи має надзвичайно велике значення для прийдешніх поколінь, адже він належить до золотого фонду мистецької скарбниці України.

Поєднавши західноєвропейські та національні риси, композиторська спадщина митця стала важливою складовою у загальному процесі формування й розвитку української музичної культури.

У сучасних умовах повномасштабної війни в Україні музика композитора з далекого Надсяння, Михайла Вербицького відіграє особливу роль в утвердженні української незалежності та формуванні нашої ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 148 с.

2. Захарчук О. Михайло Вербицький – священик і композитор (до 150-х роковин смерті). *Музика* : веб-сайт. URL: <http://mus.art.co.ua/mykhaylo-verbytskyu-sviashchenyk-i-kompozytor-do-150-kh-rokovyn-smerti/> (дата звернення: 26.11.2022).

3. Зелінський О. До історії Державного Гімну України : навчальний посібник. Львів : Сполом, 2008. 137 с.
4. Кияновська Л. Михайло Вербицький (1815–1870). *Українська музична література* / за ред. Л. Яросевич. Тернопіль : Астон, 2002. Вип. 2. С. 20–44.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / упоряд. Ю. Ясиновський. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С. 87–94.
6. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність : дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів, 1999. Т. I. 347 с.
7. Ясіновський Ю. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє. *Українська музика*. 2015. № 3(17). С. 44–55.

ТЕЗИ

Оксана ДОВГАНЬ,

*канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;*

ПЕН БОХАН,

*аспір. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

КАМЕРНІ ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ МУНІЦИПАЛЬНОГО ГАЛИЦЬКОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ У ПЕРІОД ВІЙНИ

У публікації розглядається концертна діяльність Муніципального Галицького камерного оркестру міста Тернопіль у період російсько-української війни. Увагу зосереджено на камерних творах сучасних українських композиторів з репертуару колективу, що найбільше сприяють підняттю духу українців, об'єднують їхні серця у боротьбі за державу і є тією зброєю, яка додає насаги для руху вперед.

Ключові слова: *музика війни, камерні твори, сучасні українські композитори, камерний оркестр.*

Сьогодні за громадянським опором українців, який діє практично на всіх фронтах після повномасштабного вторгнення в Україну російських військ, спостерігає більшість світової спільноти. Для багатьох стало сюрпризом, що наша країна виявилася країною-воїном, яка протистоїть країні-монстру. У такій ситуації мистецтво та культура не можуть стояти осторонь, хоч кажуть ще з прадавніх часів «Коли стріляють гармати – музи мовчать». Адже війна – це завжди руйнування, знищення, смерть, а культура, мистецтво – це творіння, життя. Логічно виникає запитання: що може митець зробити під час війни, чим допомогти своїй країні, яке місце під час війни займають культура та мистецтво?

Музичним фронтом для артистів Муніципального Галицького камерного оркестру міста Тернопіль є обов'язок донести до слухача твори, які є символами боротьби за свободу і незалежність, що сприяють підняттю духу людей, об'єднують їхні серця у боротьбі за державу і є тією зброєю, яка додає наснаги для руху вперед.

Концертна програма колективу «Зерно мудрості» присвячена 300-річчю видатного українського філософа, поета, педагога, просвітителя Григорія Сковороди. У мистецькому дійстві використані вокальні твори на вірші Григорія Сковороди та інших українських поетів, зокрема – Тараса Шевченка, Петра Гулака-Артемовського, Богдана-Ігоря Антонича, Василя Стуса, Сергія Жадана, на музику сучасного композитора Олександра Маноцькова. Виконав їх у супроводі Галицького камерного оркестру соліст столичного Муніципального камерного хору «Київ» Петро Пшеничний. Коли до процесу творення програми долучився тернопільський режисер Олег Тучапський, концерт оркестру перетворився на театралізовану музичну дію. Відтак, окрім вокальних творів, у програмі використані уривки з праць Григорія Сковороди, що несли у собі ті зернини мудрості видатного філософа, а також ідеї, закладені у задум всього дійства передавали через мистецтво пластики і танцю актори пластичного модерн театру «Квадрат Індивідуальності». Таким чином, переплетення слова – давнього і сучасного, музики, танцю, ритму, символів та знаків, пісень і старовинного за настроєм та стилем звучання струнних інструментів зробило це дійство дуже цікавим, багатожанровим, багатосмисловим та справді унікальним [1].

Благодійна акція «Мистецтво допомагає» проведена спільно Муніципальним Галицьким камерним оркестром та Тернопільською художньою школою імені Михайла Бойчука. Це дійство поєднало у собі концерт оркестру та виставку-продаж мистецьких робіт учнів і викладачів школи. Кошти, виручені під час проведення акції, передані на підтримку ЗСУ. Отож, в Українського Дому «Перемога» лунала сучасна українська популярна музика: українські народні пісні у джазовій обробці Михайла Копилевича «Ой

чий то кінь стоїть», Ростислава Бабича «Сусідка» та ін. А доповнили романтичну музичну атмосферу картини учнів художньої школи. Ще однією мистецькою особливістю дійства стали графічні портрети-шаржі, які малював відразу у залі викладач школи, заслужений художник України Микола Дмитрух [4].

Патріотичною програмою під назвою «Ми є!» відбулося відкриття XXXI-го концертного сезону Муніципального Галицького камерного оркестру у Тернополі. У програмі використано сучасні, пронизливо тремтливі, різко викличні твори Юрія Шевченка, Олександра Гоноболіна, Володимира Пасічника, Ганни Гаврилець, Олени Лущик. Любов до традиційної «естрадної» музики 1970-х рр., втілювалася у джазових мотивах Михайла Копилевича та Анатолія Горчинського, карпатських ритмах, які «вловили» Ростислав Бабич та Володимир Матвійчук. Але основним емоційним вибухом, сплеском, відкриттям була фантазія на теми пісень гурту «Океан Ельзи» для камерного оркестру Богдани Фроляк [5].

Висновки. Отже, сьогодні, коли Україна в небезпеці, обов'язок музичного фронту Муніципального Галицького камерного оркестру створити низку концертних заходів, які допомагають зібрати кошти на підтримку збройних сил України, краще ознайомити публіку з українськими композиторами та підтримувати бойовий дух українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галицький камерний оркестр відзначить 300-річчя Григорія Сковороди мистецьким дійством «Зерно мудрості» URL: <https://lyra.com.ua/2022/12> (дата звернення: 30.11.22).

2. Галицький муніципальний камерний оркестр дав перший концерт із новим диригентом URL: <https://t1news.tv/galyczkyj-municzypalnyj-kamernyj-orkestr-dav-pershyj-konczert-iz-novym-dyrygentom/> (дата звернення: 30.11.22).

3. Коблик Тамара. Муніципальний Галицький камерний оркестр відкриває у Тернополі новий концертний сезон. URL: <https://teren.in.ua/news/municipalniy->

galickiy-kamerniy-orkestr-vidkrivaie-u-ternopoli-noviy-koncertniy-sezon_392946.html (дата звернення: 28.11.22).

4. Музику у виконанні Галицького камерного оркестру і роботи юних художників поєднає акція «Мистецтво допомагає». URL: <https://lypa.com.ua/tag/munitsypalnyj-halytskyj-kamernyj-orkestr> (дата звернення: 30.11.22).

5. Муніципальний Галицький камерний оркестр відкриває сезон сучасною українською музикою, заявляючи «МІ Є»! URL: <https://lypa.com.ua/2022/09/> (дата звернення: 17.11.22).

**СЕКЦІЯ 3. ФАХОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ
У ЗАКЛАДАХ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ**

СТАТТІ

***Володимир КАШПЕРСЬКИЙ,**
ст. викл. кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

**ПЕДАГОГІЧНЕ СПІЛКУВАННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ
ВИКЛАДАЧІВ ПО КЛАСУ ТРУБИ В ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

У статті розглядається проблема організації професійної підготовки до педагогічної діяльності студентів музичних закладів фахової передвищої освіти як одного із важливих факторів забезпечення ефективності педагогічної діяльності. Розкрито сутність та зміст особливостей музичної діяльності викладачів по класу труби, визначено їх специфіку та характер діяльності. Теоретично доведено та обґрунтовано систему навчального процесу для підготовки студентів до педагогічної діяльності, доцільність педагогічного спілкування у системі професійної підготовки викладачів по класу труби в мистецьких закладах фахової передвищої освіти.

Ключові слова: педагогічне спілкування, професійна підготовка, заклади фахової передвищої освіти.

Новітній етап мистецької освіти характеризується пошуками нетрадиційних підходів до розв'язання навчально-виховних завдань, що вимагає підготовки нової генерації педагогічних кадрів. За таких обставин сучасна освіта потребує педагога, здатного до нестандартних дій, до використання інноваційних технологій навчання, до принципової переорієнтації на сучасні пріоритети, до творчого підходу щодо розв'язання нагрілих проблем. Активний пошук шляхів підготовки таких педагогів, створення сприятливих умов формування їхньої професійної майстерності,

досягнення високого рівня професіоналізму і компетентності – провідні завдання й музичної освіти. Тому ключовою проблемою музичної педагогіки стає збагачення її новими теоретичними ідеями та ефективними навчальними методиками.

Проблемами художньо-педагогічного спілкування займалися Л. Коваль, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та інші. Вони стверджували, що оптимальне спілкування вчителя музики та учнів створює найкращі умови для розвитку творчої зацікавленості в навчанні, забезпечує сприятливу емоційну атмосферу.

Музична педагогіка розглядає взаємодію суб'єктів навчального процесу поза спілкуванням у психолого-педагогічному розумінні цього слова. Завжди підкреслювалась ієрархія: домінуюче значення музичного виконавства і другорядність інших факторів. Ми дотримуємося думки, що викладачі початкової музичної освіти мають використовувати у навчанні методики та технології загальної педагогіки, і вважаємо, що музична культура і мистецтво музичного виконавства залежать від характеру відносин, інтенсивності спілкування, взаємостосунків суб'єкта навчання з педагогом. Психолого-педагогічна частина музичної педагогіки характеризується тим, що продуктивно-особистісні можливості стосунків педагог – суб'єкт навчання, суб'єкт навчання – музичний твір не розглядали в традиційному музично-педагогічному процесі.

Успішне розв'язання проблеми організації професійної підготовки до педагогічної діяльності студентів мистецьких закладів фахової передвищої освіти є одним із важливих факторів впливу на ефективність педагогічної діяльності. Теоретичне доведення доцільності педагогічного спілкування в системі професійної підготовки викладачів по класу труби потребує ще й дидактичного обґрунтування.

Професійна підготовка студентів класу труби поєднує музично-теоретичні знання, музично-виконавські вміння та навички і психолого-педагогічний досвід. Вона зумовлена, по-перше, тим, що вихідним моментом

роботи в класі є музичне виконавство, рівень готовності учня до уроку, його активність, ініціатива, реакція на музику – це неможливо або важко передбачити. По-друге, як би часто викладач не виконував музичний твір, залежно від емоційного стану не виключаються знахідки, виникають нові асоціації, з'являється можливість іншої інтерпретації, що створює на уроці атмосферу спільного творчого пошуку.

Багато відомих музикантів-педагогів підкреслювали важливість вмінь будувати урок із суб'єктом навчання. Проте бесідам, спілкуванню в методичних розробках та вказівках, призначених викладачам по класу труби щодо проведення уроку, відводять все-таки незначну роль, власне, й педагогічне спілкування розглядають під іншим кутом зору.

Професія викладача по класу труби є специфічною, що зумовлено індивідуальною формою навчання. Це вимагає від майбутнього фахівця або спеціаліста, який працює, певного комплексу особистісних якостей, що входять до інтегральної єдності особистості фахівця, а саме: креативності, самостійності, ініціативності, активності, оптимістичності тощо.

Г. Ципін зазначає, що робота у виконавських класах нерідко повністю зосереджується на вузьких виконавських навичках, основні завдання зводяться до показу на звітах. Музично-освітній зміст занять у таких умовах штучно збіднює фронт впливу педагога на учня, локалізуючись при цьому на сфері суто практичних ігрових дій.

В. Ражніков вважає, що можна констатувати відсутність високої обдарованості та таланту в переважної більшості студентів закладів музичної освіти, і, по-друге, відсутність у більшості музикантів-педагогів ясного розуміння педагогічних технологій музичного навчання. Причина цього, на думку автора, полягає у змісті художньо-педагогічного процесу, який на сьогодні не завжди відповідає новітнім вимогам, які диктує гуманізація сучасної освіти.

Для того, щоб реалізувати особистісно-орієнтований підхід, передусім потрібно професіографічно підійти до професії викладача по класу труби, тобто

визначити, які риси особистості в цій професії є провідними, а які другорядними. Нам не вдалося ознайомитися з ґрунтовним аналізом такої діяльності, відтак доцільно створити власну модель структурного аналізу діяльності викладача по класу труби. Важливо також знайти місце та обґрунтувати функції педагогічного спілкування під час навчання в інструментальних класах.

Музиканти-педагоги підкреслюють провідну роль спілкування та вважають, що процес взаємодії суб'єктів спілкування є визначальним для розвитку особистості учня. Г. Нейгауз також вказував на роль психологічної горизонталі у професійному музичному спілкуванні. На його погляд, нерідко зовнішні фізичні дані, манера спілкування один з одним, міміка та інтонація впливають на характер стосунків.

Необхідність застосування спеціальних прийомів спілкування відзначала Н. Любомудрова. На її думку, не можна допустити, щоб на заняттях домінувала сумна атмосфера, коли вчитель говорить, а учень слухає. Лише за умов застосування спеціальних засобів, слова викладача мають стати цікавими, точними, оригінальними. Отже, на роль і функції слова та спілкування під час навчання в інструментальних класах указувалося досить активно, але безсистемне.

Проте існують й інші думки щодо ролі слова, спілкування під час навчання в інструментальних класах. Наприклад, видатний педагог-музикант Г. Коган не звертав особливої уваги на спілкування та вважав зайвим загроможувати урок із спеціальності словами, розповідями. Проте він підкреслював, що треба вміти підібрати правильний тон при зауваженнях учню.

Визначаючи місце та функції слова, розглянемо ці питання докладніше. Велике значення має педагогічне спілкування і в так даному емоційному контакті викладача з учнем під час роботи над музичним твором. Уміння педагогічного спілкування в практичній діяльності педагога – це вміння керувати власним емоційним станом й емоційно ідентифікуватися із суб'єктом навчання.

Викладач по класу труби має усвідомити, що спілкування, особливо на емоційному рівні, збагачує уявлення та емоційну сферу учня, викликає до життя раніше не притаманні йому якості. Що щедрішими будуть емоції, то більше користі та задоволення отримають обидва учасники діалогу.

У процесі навчання духового мистецтва велику роль відіграє педагогічне спілкування. Зокрема, під час навчання розвивається звуковий контроль, тренуються увага, зосередженість, мобілізується воля. Поєднання музичної спрямованості, музики зі словом надасть цим процесам більшої ефективності.

У ході спілкування відбувається, звичайно, і виховний процес. Так, досить часто виникають питання щодо виховання та сумлінного ставлення до роботи, особливо під час педагогічної практики студентів мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Окремим елементом виховання варто визначити розвиток фантазії, що відбувається через постійне апелювання до образного мислення учня [3]. Саме в цьому прояві роль спілкування стає однією з провідних. На нашу думку, існують також засоби навчання, розроблені для педагогів інших спеціальностей. Засоби навчання та виховання вмінь спілкування для педагогів інших спеціальностей можуть бути використані педагогами-музикантами, хоча, безперечно, пріоритет музики при цьому залишається визначальним.

Велику роль у процесі роботи над музичним твором відіграє вміння викладача правдиво і зрозуміло розповісти про музичний твір, виражальне значення його образів. Важливим, з нашої точки зору, є також доповнення музичних інтерпретацій словесними. Мета таких доповнень – не підміняти текст музичного твору словесним переказом, а уточнити й збагатити уявлення про нього. Викладач, внаслідок свого більш високого рівня художньо-естетичного розвитку, може значно більше знайти в тонкощах музичного твору, розкрити перед ним непомічені раніше.

Отже, тільки інтуїції, музичного чуття, технічних засобів передачі задуму не досить. Саме тому, на наш погляд, найголовнішою функцією спілкування на уроках є формування навичок педагогічної роботи.

Діалогічний підхід у педагогічній практиці дає змогу організувати такий стиль навчання, який зберігає за учнем право на власну інтерпретацію, позицію, певні переконання. Крім того, через діалог регулюються стосунки виникає взаєморозуміння як результат комунікативної взаємодії, що зумовлено певним статусом її учасників. У діалогічній взаємодії останній становить діалектичний зв'язок асиметрії (суб'єкт-об'єктні) та симетричності (суб'єкт-суб'єктні) позиції учасників.

Діалогічна сфера взаємовідносин, як вважає Л. Коваль, актуалізується тоді, коли один партнер сприймає цілісний образ іншого як бажаного партнера взаємодії на основі визнання його належності до певної спільноти, до якої зараховує й себе. У цьому разі відбувається процес, який психологи називають професійною ідентифікацією, тобто суб'єкт навчання прагне стати таким, як і його вчитель.

Важливе місце у діяльності викладача по класу труби посідає публічний виступ. От тоді педагогові також можуть знадобитися навички педагогічного спілкування. Слово педагога перед публічним виступом набуває особливої психологічної ваги, оскільки цей момент для виконавця характеризується посиленням хвилювання і, як наслідок, втратою зосередженості. Тому на цьому етапі роботи потрібно віднайти такі слова, які б не призводили до скутості, а, навпаки, сприяли художній та технічній свободі. Отже, слово викладача в процесі опрацювання музичного твору, незалежно від його етапів, має нести свідоме переконання як один із видів комунікативного впливу, що ґрунтується на знанні специфіки музичного мистецтва, володінні програмним матеріалом, а також умінні його викладання, не забуваючи про варіантність і послідовність з урахуванням індивідуальності учня.

Індивідуальність учня, врахування її в практичній роботі – питання, яке є актуальним для всіх педагогів. Воно стосується такої складної і поки що не досить розробленої проблеми, як діагностика особистості того, хто навчається, діагностика не лише його музичних здібностей, обдарованості, а й сильних та слабких сторін суб'єкта навчання. На нашу думку, у розв'язанні цього питання

важливу роль для педагога може відігравати його володіння вміннями та навичками педагогічного спілкування. Проте секрети своїх підходів, конкретні поради визначних педагогів духового мистецтва до кінця й не розкрито. Тому сьогодні існує потреба в таких розробках. Певною мірою ці питання можна вирішити, вдаючись до спеціального діагностування сильних та слабких сторін учнів, як в особистісному, так і в музично-виконавському плані, і тут педагогічне спілкування є провідним.

Оцінка педагогічного спілкування як одного із так званих об'єктивних методів діагностики може значно допомогти студентам на початку їхньої професійної педагогічної діяльності.

Отже, слово педагога здатне відіграти найістотнішу роль у поглибленні інтелектуальної змістовності занять на музичному інструменті. Але існують й інші умови, які сприяють розкриттю найбагатших потенційних ресурсів слова у музичній педагогіці, при яких дидактичних настановах словесний метод реалізує свої можливості максимально ефективно. Г. Ципін вважає, що основна умова музичної педагогіки полягає у тому, що викладач по класу труби піднімається в своїй роботі на рівень серйозного аналітичного осмислення матеріалу, його вивчають, розробляючи шляхи інтерпретації музичного твору через розуміння, поглиблене усвідомлення основних стилістичних і формоутворюючих особливостей творів, які вивчаються.

Проте, на наш погляд, цим не обмежується роль і функції спілкування у музичній педагогіці. Слово є невичерпним джерелом інформації, тому для збагачення художньо-розумового потенціалу, для сформування інтелекту суб'єкта навчання, необхідною є для музиканта система уявлень та абстракцій. Слово педагога відіграє, з нашої точки, зору, провідну роль, яку сьогодні ще недостатньо оцінено. Дидактичне обґрунтування специфіки застосування педагогічного і спілкування можливе, як уже зазначалося, завдяки професіографічному підходу до професії викладача по класу труби. Розглянувши передумови появи таких досліджень, проаналізуємо, як у педагогіці розвивався цей підхід на прикладах інших професій.

Процес формування вмінь педагогічного спілкування у майбутніх викладачів по класу труби ми будували відповідно до декількох і теоретичних концепцій. Одна з них – концепція діяльнісного підходу О. Леонтьєва, яка включає розуміння людської діяльності у формі дії чи ланки дій. Якщо ж із діяльності відняти дії, що існують у ній, то від діяльності взагалі нічого не залишиться.

Спираючись на цю концепцію, ми ставили перед собою завдання знайти й обґрунтувати таку систему навчального процесу для студентів по класу труби, яка могла б об'єднати загальнопедагогічну та музично-виконавську підготовку майбутнього викладача до педагогічної діяльності. Тому необхідно визначити ступінь підпорядкованості змісту професійно значущих знань відповідно до принципів системного підходу та наближеності професійної готовності студента до соціально значущих цілей.

Для створення моделі діяльності викладача по класу труби, можна використали три основні аспекти: професійну спрямованість викладача на особистість учня; прояв особистісних якостей викладача; професійну підготовку до педагогічної діяльності: музично-теоретичні знання, музично-виконавські навички, методики викладання та володіння психолого-педагогічними технологіями і основами педагогіки, фізіології тощо. Крім того, викладач по класу труби має володіти навичками організації навчального процесу, навичками, що сприяють вихованню учнів.

На досягнення успішної взаємодії викладача по класу труби та суб'єкта навчання впливає фактор, який умовно ми назвали емоційною привабливістю.

Педагогічне спілкування в інструментальних класах – це завжди взаємодія інтелектів, почуттів, волі викладача і суб'єкта навчання, що можливе лише за умов адекватного сприйняття та відображення один одного [2].

Процесуальна модель подає діяльність викладача по класу труби поетапно: під час своєї діяльності викладач організує початок уроку, встановлює контакт із суб'єктом навчання, творчо веде урок, організує його закінчення. Інакше кажучи, він має володіти вміннями щодо організації

навчального та виховного процесу. Викладач готує учнів до концертних виступів, бере участь як наставник на різних конкурсах та концертах. Така діяльність відбувається завдяки властивостям викладача як суб'єкта атракції і суб'єкта навчання; вона зумовлена особливостями їхньої взаємодії залежно від етапу розгортання процесу, культурного контексту та часу. Це накладає велику відповідальність та ставить високі вимоги до викладача по класу труби як до особистості. Результативність процесу творчої взаємодії опосередковується логікою інтерпретаторського мислення. Сутнісні атрибути педагогічного спілкування викладачів по класу труби приховуються у внутрішньому взаємонакладанні двох підсистемних комплексів – образного мислення і звукового матеріалу як факторів музично-інтерпретаторської логіки.

Неабияке значення у роботі над музичним твором відіграє вміння викладача переконливо й зрозуміло розповісти про музичний твір, створити виразні образи. Мета вербальної інтерпретації не підміняти музичний текст звичайним переказом, а збагатити уявлення учня про музичний твір. У такому випадку необхідна принципова взаємодія чуттєвого і понятійного як емоційного та раціонального. Під впливом педагогічного спілкування набувають розвитку асоціативність, образність, уява, фантазія учня та об'єднується чуттєве і логічне пізнання, активізується пошук нестандартних рішень в процесі навчання. Отже, педагогічне спілкування є невичерпним джерелом інформації та відіграє, на наш погляд, провідну роль у розвитку художньо-образного мислення учня, у формуванні інтелекту суб'єкта навчання, у розвитку необхідної для музиканта-виконавця системи уявлень й абстракцій.

По суті, необхідно створити конкретні методологічні розробки та діагностичні методики, які дали б змогу не лише організувати роботу щодо розвитку вмінь педагогічного спілкування в студентів, а й враховували їхні індивідуальні відмінності, ступінь сформованості музично-виконавських та професійно-педагогічних якостей відповідно до вимог, що їх ставлять перед випускниками закладів музичної освіти, і в тому ракурсі, який ми визначили завдяки професіографічному аналізу професії викладача по класу труби.

Висновки. Як показав аналіз загальної науково-педагогічної та музично-педагогічної літератури, нема відповіді на питання про те, як можна не просто використовувати, а й пропонувати для засвоєння студентами по класу труби вміння педагогічного спілкування. Невизначеними є також критерії оцінки сформованості та рівня застосування цих умінь у студентів. Саме тому вкрай потрібною є робота з розробки інноваційної методики підготовки студентів до педагогічного спілкування. Важливо також з'ясувати, як змістовні питання такого навчання, так і організаційні. На нашу думку, в кожному семестрі мають бути як індивідуальні, так і групові тематичні заняття зі студентами, присвячені послідовному засвоєнню структури та змісту педагогічного спілкування. Вважаємо, що оптимальним варіантом є організація таких занять на третьому та четвертому році навчання в процесі професійної підготовки майбутніх викладачів по класу труби до педагогічної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Як ми говоримо. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. 228 с.
2. Злобіна Е. Спілкування как фактор розвитку. Київ : Наукова думка, 1981. 115 с.
3. Калашникова Л., Гарман С. Формування культури педагогічного спілкування майбутнього вчителя. *Культура педагогічного спілкування як фактор гуманізації сучасної освіти*. Суми, 1996. С. 120.

Світлана КИШАКЕВИЧ,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

КАВЕР-ВЕРСІЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕСТРАДНОГО ТВОРУ

У статті досліджено проблему виконавської інтерпретації музичного твору, визначено та обґрунтовано основні поняття, що застосовуються у процесі підготовки майбутнього естрадного співака. Доведено, що виконання кавер-версій у сучасному естрадному мистецтві, завдяки власному творчому переосмисленню, набуває більшої популярності, ніж оригінальні музичні композиції. З'ясовано, що проблема виконавської інтерпретації сучасних музичних творів є важливою складовою естрадно-вокальної підготовки студентів. Зазначено, що виконання кавер-версій естрадного твору подає нове трактування старих композицій завдяки креативному підходу нового виконавця.

Ключові слова: *кавер-версія, рімейк, інтерпретація, кавер-гурти, вокально-виконавська підготовка, естрадне виконавство, виконавська манера співу, українська музична культура.*

На сучасному етапі реформування мистецької освіти в Україні особливої актуальності набуває проблема естрадної вокально-виконавської підготовки студентів у закладах передвищої та вищої освіти. Результати аналізу музикознавчих досліджень та практичного досвіду з порушеної проблеми засвідчують, що сучасне естрадне вокальне мистецтво в нашій державі, як і в усьому світі, бурхливо розвивається та набуває популярності серед молоді, оскільки саме естрадний спів не лише задовольняє естетичні потреби людини, а й значною мірою відображає високий рівень професійної майстерності, що привертає увагу численної аудиторії.

На думку М. Сморчкової «естрадне виконавство – явище, що сформувалося в своїх основних естетико-художніх параметрах лише в ХХ

столітті. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно закріпилось в світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєю своєрідною стилістикою, естетикою, поетикою» [5, с. 162].

Важливою складовою естрадно-вокальної підготовки студентів є проблема виконавської інтерпретації сучасних музичних творів, на яких ґрунтується навчальний пісенний репертуар.

Проблемою методики викладання вокалу займалися чимало науковців. Зокрема, теоретико-методологічні основи викладання вокалу зосереджені в працях В. Антонюк, П. Голубєва, Д. Євтушенко, А. Здановича, М. Микиші, С. Юдіна та ін. Питання вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів досліджували Б. Базиликут, Л. Василенко, Л. Гавриленко, Я. Кушка, О. Матвєєва, А. Менабені, О. Прядко, Г. Стасько, Ю. Юцевич та ін.

Проблеми у сфері підготовки естрадних співаків розглядалися низкою вчених, серед яких П. Буторін, Н. Дрожжина, О. Кліп, М. Мозговий, М. Поплавський, З. Рось, Т. Самая, В. Тормахова, Н. Фоломєєва [6; 7], І. Швець та ін. Особливості виконавської інтерпретації сучасних музичних творів розкрито у працях А. Акопяна [1], С. Давидова [2], К. Кікнавелідзе [3], О. Локтіонової-Ойцюсь [4], Н. Фоломєєвої [6; 7] та ін. Однак питання виконавської інтерпретації сучасних естрадних творів залишається недослідженим навіть частково, чим і зумовлена актуальність статті.

Метою статті є аналіз проблеми виконавської інтерпретації музичного твору, зокрема визначення та обґрунтування основних понять, які застосовуються у процесі підготовки майбутнього естрадного співака.

Характерною особливістю сучасної української музичної культури є її багатоманітність та різножанровість. Серед великого різноманіття музичних стилів, таких як поп, рок, фанк, джаз, реп та інші, естрадні виконавці намагаються знайти власний стиль виконання, застосовуючи у творчій діяльності тексти відомих пісень, колорит звучання інструментів, або ж

елементи вбрання у сценічних образах. Однак найвідомішим варіантом інтерпретації музичного твору є його кавер-версія.

Під дефініцією «кавер-версія» (у перекладі з англійської *cover version* нове виконання) розуміється інтерпретація музичного твору одного виконавця іншим за допомогою різних засобів обробки музичного твору (аранжування, транскрипція, оркестровка тощо). Такі прийоми застосовуються і в інструментальній музиці, і у вокальній. Виконувати кавер-версію естрадний співак може повністю імітуючи оригінал або ж радикально змінивши його. Водночас кавер-версію вокального твору необхідно відрізнити від простого переспіву пісні під оригінальну фонограму «мінус», який не передбачає зміни структури, мелодії, гармонії, ритму та інших музичних складових [1].

Чимало відомих естрадних співаків пов'язували формування власного неповторного стилю, виконавської манери співу та характерних прийомів з наслідуванням творчості улюблених артистів, виконанням їхніх відомих композицій. Більшість з них у створенні та виконанні власної авторської музики завдячують творчому переосмисленню музичних творів своїх кумирів. Часто такі авторські музичні композиції набували більшої популярності, ніж оригінальні.

Інтерпретація сучасного музичного мистецтва, згідно з музикознавчими дослідженнями, пов'язана з досить відомими термінами «кавер» та «рімейк», чітке тлумачення яким подає у власному дослідженні Н. Фоломєєва. За визначенням авторки, рімейк (англ. *remake* – «переробка») подається як новіша версія чи інтерпретація раніше виданої музичної композиції, характерної для сучасної музики. Водночас кавер-версія, або кавер (англ. *cover version*) тлумачиться дослідницею як авторська музична композиція, що виконується іншим музикантом чи колективом та є переосмисленням оригінального музичного матеріалу. Гурти, які займаються виконанням виключно кавер-версій, прийнято називати «кавер-гуртами», однак американська та європейська музикознавча термінологія передбачає також терміни, такі як *function-band* (англ. *function* – прийом); *party-band* (англ. *party* – свято, вечірка); *wedding-band*

(від англ. wedding – весілля). Перелічені вище визначення також стосуються артистів, які виконують кавер-версії музичних творів на різноманітних прийомах, бенкетах, вечірках та весіллях [6].

У контексті теми нашого дослідження важливо виокремити сутність поняття інтерпретації як однієї з важливих складових вокально-виконавської діяльності студентів мистецько-педагогічного профілю. О. Локтіонова-Ойцюсь визначає це поняття як «варіант авторського змісту, що відображає суб'єктивне ставлення виконавця до музичного твору, який складається на основі закладених у тексті об'єктивних параметрів. Індивідуальна інтерпретація залежить від багатьох психологічних особливостей особистості виконавця: темпераменту, характеру, здібностей, вольових якостей, життєвого і музичного досвіду та ін.» [4, с. 48].

Підготовка студентів до вокально-виконавської діяльності передбачає вміння володіти методикою аналізу кавер-версій сучасних естрадних творів. С. Давидов визначає певні вимоги до особистості музиканта як «носія синтетичного роду творчості і перекладача художньої інформації» [2]. Це – передовсім володіння комплексними знаннями з історії естрадного вокального мистецтва, його стильових особливостей, з естрадно-джазової гармонії та імпровізації, виконавська компетентність. На думку педагога, виконавець-інтерпретатор повинен вміти імпровізувати, втілюючи власну думку під час самого процесу виконання, тобто виступати в ролі композитора, і власне виконавця (інтерпретатора) [2].

З метою якісної підготовки майбутніх естрадних співаків необхідно особливу увагу приділяти створенню виконавської інтерпретації. Для ефективності навчального процесу Н. Фоломєєвою запропонований певний алгоритм дій, який передбачає таке:

– прочитання студентом музичного тексту (ознайомлення з епохою, в яку створено твір; загальний аналіз його стильових особливостей у поєднанні зі стилем композитора чи виконавця; аналіз засобів виразності твору та ін.) Для

оптимізації виконавської інтерпретації особливу увагу варто звертати на кавер-версії виконання твору;

– розв’язання у процесі навчання вокально-виконавських труднощів за допомогою різноманітних технічних прийомів та способів, які відповідають образному змісту та засобам виразності цього твору;

– створення унікальної кавер-версії; формування цілісного художнього образу композиції, визначення логіки у співвідношенні розгортання музичного матеріалу; виявлення кульмінацій частин та всього твору [6].

Висновки. Отже, на основі аналізу наукової, науково-педагогічної літератури здійснено теоретичне обґрунтування термінів «кавер-версія», «рімейк», «інтерпретація» та виявлено їхнє змістове наповнення. Доведено що, виконання кавер-версій в сучасному естрадному мистецтві, завдяки власному творчому переосмисленню, набуває більшої популярності, ніж оригінальні музичні композиції.

Кавер-версія естрадного твору подає нове трактування старих композицій завдяки креативному підходу нового виконавця. Велика кількість співаків та різноманітних гуртів починають свою кар’єру саме з виконання кавер-версій, а згодом, досвідчені в майбутньому артисти створюють оригінальний авторський матеріал, для якого характерні унікальний стиль, власна неповторна виконавська манера співу.

Шляхи подальшого дослідження зазначеної вище проблематики вбачаємо у наукових дослідженнях, присвячених музично-теоретичному та виконавсько-інтерпретаційному аналізу сучасних естрадних вокальних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян А. Кавер-версії українських народних пісень у творчості сучасних естрадних виконавців. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 18 листопада 2021 р. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 6–9.

2. Давидов С. До питання інтерпретації текстів джазової музики. *Текст музичного твору : практика і теорія : збірка статей*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.
3. Кікнавелідзе К. Явище каверу у сучасному скрипковому виконавстві: нові форми діалогу академічної та масової сфер музичної творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025. Одеса, 2021. 216 с.
4. Локтіонова-Ойцюсь О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *International Scientific and Practical Conference «World science»*. 2017. № 5(21), Vol. 3. Р. 48–50.
5. Смorchкова М. Генеза та етапи становлення вокально-естрадного виконавства. *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 159–163.
6. Фоломєєва Н. Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 127–131.
7. Фоломєєва Н. Виконавська майстерність естрадного співака: навчально-методичний посібник. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 169 с.

Людмила КОНДРАЦЬКА,
д-р. пед. наук, проф. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ПЕРФОРМАТИВНА ДИДАКТИКА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА

У мистецькій педагогіці онтологічна проблема динамізму перформансу як провокативної практики знаходить сво вирішення у спробі дослідити еволюцію його деконструктивного естетичного поля, принципу гри зі смислами за рахунок зіткнення знаків, символів, значень, явищ та дій, який гарантує інтеракт присутності в ній розуміючого суб'єкта. Метою пропонованої статті постає обґрунтування педагогічної моделі здійснення перформером ментального вчинку – саморозкриття як субстанціного Я у процесі мисленого музикування (mental, inner play). Її сутність становить концепція перформативної дидактики, у якій перформанс постає не лише медіумом, а й освітнім жестом – методом і формою учіння. Вона реалізує екзистенційно-феноменологічну парадигму арт-педагогіки, навчання як мистецтва.

Ключові слова: арт-педагогіка, екзистенційно-феноменологічна парадигма, коннективна теорія метафоричної інтерпретації, музикант-перформер, ментальний вчинок, стратегія креативної кластеризації.

Визначальною фігурою у кластері сучасної арт-практики постає музикант-перформер. Адаптуючись до культурного драйву всеохоплюваної секретності і непоборної маніпуляції, він занурюється в епігенетичну пам'ять і активізує генні мутації, що трансформують ментальні задатки для розвитку здібностей затребуваного суспільством творчого досвіду. Йдеться про повернення музичній акції ритуальної серйозності і вагомості архаїчної сакральної події. Утім, перформанс як ритуалізована подія може мати два сценарії геннокультурної коеволюції – за первинними і за вторинними епігенетичними правилами. Перші регулюють автоматичні процеси переробки когнітивної інформації (від периферійних сенсорних фільтрів), а другі

стосуються ментальних процесів оцінки і вибору вже диференційованої і упорядкованої інформації. У плані антропогенези перформера-музиканта обидва сценарії завершуються реалізацією інтонованого автопортрета – як розкриття сутнісного Я, а чи як виявлення маски не-Я. У першому випадку перед музичним перформансом відкривається шанс постати чинником духовного переображення людини музикуючої як результату її *допитуваності* і смиренного очікування на розкриття Сяйва Істинного Образу і Подоби (чистим – чистого, світлим – світлого). Другий шлях – це шлях бутафорського просвітлення у результаті *допитливості* і небезпечного афективного загравання з Таїною як короткочасної креативної авантюри.

Для уникнення цього шляху пропонується концепція музичного перформансу як *майстерні душі*. Її *провідною ідеєю* є метафоризація інтонованого смислу емоційного одкровення як антропологічного дискурсу. Ця ідея конкретизується у міфологічному й іконічному аспектах. Перший передбачає екфору музикуючою особою епігенетичного кластера не-Я і ментальну самоорганізацію для розпізнавання Я. Другий не просто описує враження, отримані від світу предметів і подій, а сам «пише» життя за принципом мімезису, оскільки його моделювальна структура, як система інтонаційно-смислових відношень, активніше зливається з чуттєвими і матеріальними прийомами музиканта-перформера. Вона пропагує символізовану предметність і навіть агітує за неї, використовуючи свою образність у підкреслено значущому сенсі.

Зважаючи на сказане, **метою** пропонованої статті є обґрунтування педагогічної моделі саморозкриття музиканта-перформера як субстанційного Я. Йдеться про розширення особою ментального досвіду – когнітивної, профоричної і практичної екфорії духовних енграм, шляхом витіснення хаотичної маси катастатичних енграм із психологічного кластеру Я. Цей майєвтичний досвід потребує артистичних зусиль перформера. Тому засобом його набуття постає *технологія мисленого музикування (mental, inner play)* (Gordon S. 2016; Elson M., 2012; Gallwey, W. T, Green B., 2015). Мислення

(уявна) гра – це процес психофізичної саморегуляції музиканта, метою якої є поступове сходження перформера від підсвідомості язичницьких реліктів індивіда до вищих рівнів свідомості відчуженої індивідуальності, а відтак особистості як вираженої сублимації духа. Чинником цієї надситуативної активності музиканта є стратегія метаної – стратегія свободи не «від», а «задля». У результаті сам музикант як «бунтівник- аутсайдер» розчиняється у тілесно-душевному хаосі виконавського образу-кластеру, щоб запустити механізми екзистенційної самоорганізації як ментального вчинку.

Пропонована педагогічна модель реалізує *екзистенційно-феноменологічну парадигму арт-педагогіки, навчання як мистецтва*, і ґрунтується на онтологічних *закономірностях*:

- антиномічної взаємозалежності альтернативного і коеволюційного шляхів розвитку дизайнового мислення музиканта-перформера та перманентної прискорюваності цього процесу з майбутнього (принцип Екклесіястового кола);
- дисипативності і дифузійності як чинника встановлення когерентності Я–не-Я відношень;
- різновекторності семасіологічної взаємодії виконавських акцій на підставі різних теорій істини.

Реалізацію цих закономірностей забезпечують *принципи*:

- аттракції (принади, залуки, приваби) музичного мислення;
- парадоксальності процесу розвитку творчих здібностей;
- диссипації (самовибудови) творчих здібностей;
- взємовпливу темпів розвитку творчих здібностей фронтмена та інших музикантів-перформерів;
- вікової сензитивності як чинника розвитку творчих здібностей;
- художньо-інтонованого моделювання (інгерентності, тобто узгодженості з середовищем; простоти й адекватності).

Неінституціональну, феноменологічну (персоналістичну) сутність пропонованої педагогічної моделі, доцільність поєднання у її змісті рис ймовірнісної освіти та вітагенного навчання (Martynets, L., 2015) визначає

коннективна теорія метафоричної інтерпретації (Ritchie, D., 2004). Вона дає підстави стверджувати, що інтоновані метафори людських емоцій уможлиблюють краще розуміння внутрішнього механізму психоемоційних динамік перформера задля глибшого самоусвідомлення і самоорганізації. Ось чому їх необхідно аналізувати у щоразу унікальному когнітивному і комунікативному контекстах, включаючи деталізовану репрезентацію музичного спілкування і суб'єктивний досвід (common ground) учасників музичного перформансу.

Напрям і конкретний довготривалий план такої перформативної діяльності визначає *стратегія креативної кластеризації*. Це стратегія розігрування музичних сценаріїв ціннісного вибору на шляху до «творчої невинності» (Manovich L., 2015, p. 13), або стратегія «шляху серця». Зважаючи на *постнекласичну парадигму сучасного виховання*, вона передбачає взаємовплив адаптивного, циклічного, лінійного, різоматичного типів стратегії випадкового пошуку. Одним із найважливіших системоутворювальних елементів креативного кластера є івент-майданчик, пристосований до проведення художньо-освітніх заходів. Він може одночасно функціонувати і як лекторій, і як простір для виконавських тренінгів, і як місце для концертів, виставок, свят, фестивалів тощо. Завдання майданчика – залучення однодумців. Такий підхід створює високу щільність соціальних зв'язків усередині кластера.

Регулювальну функцію в імплементації означеної стратегії виконує *методологія педагогічно-метафоричної творчості*. Вона акумулює наявні підходи до організації співбуттєвої музично-перформативної діяльності на принципах інтонованої спів-присутності, спів-дії, спів-чуття, спів-переживання, спів-страждання, спів-участі, спів-причастя. Вони постають необхідним початковим етапом для реалізації наступного душевного переображення.

Для упровадження методології педагогічно-метафоричної творчості епігенетично зумовленою вважаємо *технологію перформативної імпровізації* (зокрема методи аурального моделювання, слухової метафоризації,

медіаеленктики, -еристики і -еротематики), оскільки вона сприяє активізації ментальних ресурсів музиканта.

Багаторічний досвід викладання на факультеті музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету показує, що ефективність реалізації педагогічної моделі музиканта-перформера забезпечують *психологічні умови імплементації технології*, сутність яких можна виразити формулою:

$$\text{Результат (Р)} = \text{Потенціал (П)} - \text{Втручання (В)}$$

Йдеться про створення ситуації досягнення майбутнім музикантом-перформером стану концентрації ментальних задатків для переживання радості саморозкриття у *творчому співтоваристві*. Це передбачає врахування викладачем правил культурно орієнтованого музичного спілкування, зокрема:

- 1) реалізацію концепції полікультурного навчання (пошани до культурної унікальності кожної особи, її інтересів і психофізичних особливостей);
- 2) організацію атмосфери «особистої запрошеності» студента-виконавця;
- 3) утвердження майбутнього перформера в його індивідуальному музичному розвитку;
- 4) інтеграція і налагодження турботливого контролю за процесом індивідуальної, групової і колективної форм музичного навчання і виховання.

Можливість для розробки і обґрунтування безмежного розмаїття способів інтонованого самовираження студенти отримують в арт-лабораторії у проміжку між лекціями-перформансами. До проведення лекцій і майстер-класів у режимі on-line або off-line запрошуються видатні професійні музиканти-перформери і навіть самі студенти.

Аналіз виконаних студентами музичних перформансів виявила відсутність у них кореляції між виконавським задумом і його практичним втіленням. постанала наслідком переорієнтації музиканта-перформера зі системного, дизайнового мислення (ціль→смісл→метод), запропонованого Е. де Боно, на колабораційну ітерацію методу дизайн-проекту. Причиною цих

негативних тенденцій вважаємо «терор музичної комунікації» у цифровому просторі.

Проведене дослідження підтвердило думку, що музикант-перформер – це не даність, а заданість. Він повинен себе заново знайти, зустріти як особистість. Причому не тільки як нову якість (форму) своєї свідомості і/або тілесного життя, але і як життєвий світ, у який ця новація має бути вписана мовою серця. Це передбачає не стільки етико-правове нормування, скільки творче, інтонаційно-експериментальне перетворення естетико-імажінативної реальності свого Я, виникнення і проліферацію в життєвий світ відповідних нових габітусів любові (дарма, що не завжди зрозумілих або непочутих). Кожне таке відновлення жесту, програми поведінки у пам'яті, точніше в уявному музикуванні, є ментальним вчинком.

Висновки. Дидактична модель ментального вчинку музиканта-перформера зорієнтована на запрошення його до неустанного діалогу між Я–не-Я під час виконавського процесу як ініціації. Предметом цього діалогу-дискусії пропонуються такі положення:

- природність і безпосередність життя неможливо сконструювати, замінивши його уявними досконалими світами;
- метафізика Краси (за семантичним спектром *pulcher*, тобто як сакрального простору) і практика музикування (як простору музики) – речі непокєднувані, оскільки смислом першої є Світло Досконалої Радості, а смислом другої – усього лиш спроба афективного переживання, пізнання (*sapere audi*) Його «месіанських ідолів» (з порушеною координацією блага і краси), лукавого загравання з Ним і, нарешті, заперечення; відтак – просто перетворення звукової матерії на символ *nihile*;
- повнота становлення і ступінь оформленості музичного смислу як антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження в інтонованих іконах, індексах і символах, зумовленої рівнем аскези *homo musicus*, у постхармсівській ситуації різоми музичних просторів повністю втрачає свою доцільність;

- подія зустрічі (спів-буття) звучання і смислу у свідомості музиканта-перформера вимагає від нього зосередженості апокатастатичних (грец. ἀποκατάστασις – відновлення, зцілення) чинників ентелехії (грец. ἐντελέχεια – «здійсненість», від ἐντελής – «закінчений», і ἔχω – «маю» – реалізація потенціалу).

Короткочасність перформативної інтеракції – несподіваного ефекту сконцентрованого саморозуміння суб'єкта-учасника під час мисленого музикування – дарує досвід переживання виходу за межі горизонту інтонованих значень. Утім, при повторенні ця ситуація може мати різні варіанти розвитку, залежно від морально-етичної відповідальності музиканта-перформера. І тут важливо, щоб освоюваний досвід реконструйованої дійсності поставав не просто мультисеквенціальним гіпертекстом, інтованою метафорою «пустелі реального», заснованою на принципі руйнування однозначності, односпрямованості, одномірності, незмінності. Музикант-перформер має ототожнювати себе не з фіксованою сукупністю масок і ролей, але з самим процесом руху крізь них, процесом вибудови динамічної єдності не як чистої видимості, а як чистої справжності.

Сподіваємось, що упровадження моделі перформативної дидактики ментального вчинку у процес професійного навчання майбутнього музиканта, з одного боку, застереже його від вселенської нудьги і втоми, спровокованих усвідомленням невідповідності високим критеріям креативності і спроб вмістити неосяжні обсяги акустичної інформації, а з іншого – уможливить уникнення нав'язуваної моди на нейротехнологічне перетворення музичної свідомості з метою одвічного прагнення до свободи самоудосконалення. Отож, її реалізація може допомогти музикантові-перформеру не поспішати загравати з еволюцією другого порядку у сучасному світі-перформансі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gallwey, W. Timothy, Green, B. (2015). The Inner Game of Music/ Pan Macmillan: 256 . ISBN 1447291719, 9781447291718

2. Gordon, S. (2016). Mastering the Art of Performance. A Primer for Musicians. Oxford University Press: 224.
3. Elson, M. (2012). Passionate Practice: A Musicians Guide to Learning, Memorizing and Performance. Regent Press: 108. ISBN 1587900211
4. Manovich, L. (2015). Data Science and Digital Art History. *International Journal for Digital Art History*. Vol. 1. pp. 12–35. www.dah-journal.org
5. Martynets, L. A. (2015). Suchasni modeli osvity: navch.-metod. posibnyk. 2-e vyd., dopovn. ta pererobl. DonNU . 102 s. (Ukrainian)
6. Ritchie, D. (2004). Metaphors in Conversational Context: Toward a Connectivity Theory of Metaphor Interpretation. *Metaphor and Symbol*. Vol. 19. № 4.

Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана факультету мистецтв з виховної роботи
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

МИСТЕЦЬКИЙ СОЦІУМ МАЙБУТНЬОГО ЯК ОСНОВНА ЦІННІСТЬ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У представленому матеріалі простежується видозміна мистецького соціуму (простору) в умовах глобалізації та діджиталізації освітнього середовища як одного із важливих структурних елементів у системі закладів вищої освіти України у сучасних міжнародних відносинах.

Визначено, що система вищої освіти в Україні потребує негайних реформ для імплементації відповідних нормативно-правових актів задля інтеграції до світової освітньої спільноти. Встановлено, що модернізація вищої освіти України передбачає розвиток державно-громадської моделі управління освітнім процесом вищої школи.

Ключові слова: мистецький соціум, глобалізація, діджиталізація, навчальні заклади, освітній простір, міжособистісне виховання, сучасна музична освіта, музично-естетична вихованість.

Проблема виховання студентів закладів вищої освіти залишається сьогодні актуальною у контексті змін парадигми освіти у ХХІ ст. та досягнень сучасної гуманітарної науки про людину як найвищу суспільну цінність і мистецький соціум, методика музичного мистецтва вищої школи не є винятком цього процесу.

Інтеграційні процеси, сучасні інноваційні технології та методи навчання що відбуваються в Україні, європоцентричність, пробудження громадянської і громадської ініціативи, виникнення різних громадських рухів, міграційні зміни всередині суспільства, ідентифікаційні та реідентифікаційні процеси в особистісному розвитку кожного українця, відбуваються на тлі сплеску прояву

патріотичних почуттів, інтересу і нових ставлень до історії, культури, релігії, традицій і звичаїв українського народу та народів світу [2, с. 28–36].

Досліджуючи проблему видозміни мистецького напрямку, констатуємо, що основними складовими музичного виховання є толерантність, комунікація та ідентичність, то питання анкети були поділені на блоки, які стосувалися кожної складової мистецького виховання та музики як засобу виховного впливу на особистість.

Так, питання першого блоку стосувалися толерантності студентів та дали змогу з'ясувати, чи товаришують студенти із представниками іншої національної чи етнічної приналежності; ставлення здобувачів освіти до представників інших рас і національностей; до шлюбу між представниками різних національностей, до переселенців в Україні та до біженців, а також до прояву міжкультурної інтолерантності. Крім того, цей блок містив питання, спрямовані на визначення студентами основних причин конфліктів між представниками різних народів та проєктування власних дій у разі спостереження подібної конфліктної ситуації. Другий блок питань анкети стосувався комунікації студентів. Питання, вміщені у ньому, дали змогу з'ясувати, що відчуває студент, коли у його присутності люди іншої національності чи іншої етнічної приналежності розмовляють рідною мовою; а також позицію кожного респондента щодо необхідності забезпечувати захист і розвиток регіональних мов чи мов національних меншин.

Третій блок питань анкети стосувався ідентичності студентів. Питання цього блоку були спрямовані на самооцінювання студентами рівня культурної ідентичності до свого етносу; з'ясування міри розуміння респондентами сутності понять «територія Батьківщини» та «національна самосвідомість», їх ставлення до власної національної приналежності. Також питання анкети допомогли з'ясувати, чи відчувають студенти відповідальність за долю багатонаціональної полікультурної країни та чи пов'язують своє майбутнє з країною, у якій народилися.

Питання четвертого блоку стосувалися музики як засобу виховного впливу на особистість та уможливили з'ясування прояв студентами інтересу до творчості у відповідних сферах національної культури; види творчості та музичні жанри, які на думку респондентів, найбільш сприяють пізнанню іншої культури, а також чи віддають студенти перевагу музиці як невербальному засобу міжособистісного виховання.

Питання п'ятого блоку анкети дають можливість виявити, чи володіють студенти інформацією про відносини у країні та чи бажають дізнатись більше про різні країни й народи світу, їхню культуру та традиції; визначити джерела отримання такої інформації, а також, до якого типу культури вони себе відносять.

Розглядаючи сучасний стан виховання студентів, зокрема методику музичного мистецтва вищої школи, ми виходили з того, що естетичне виховання студентів не залежить від їх спеціальностей, натомість враховували загальні особливості цього вікового періоду зрілої юності та соціальну ситуацію розвитку особистості в ньому (праці Е. Еріксона, Е. Шпрангера, І. Кона, В. Слободчикова).

Обґрунтовуючи теоретичні засади поняття «міжособистісне виховання», ми зауважили, що в українському науковому просторі більше вживають поняття «полікультурне виховання», хоча в його зміст вкладають те, що в Європейському освітньому просторі розуміють як міжкультурне виховання.

Полікультурну вихованість дослідники розглядають як інтегровану якість, яка складається з низки пов'язаних між собою характеристик. Нас зацікавив підхід Х. Бані-Ісса, яким визначено такі критерії та показники, що характеризують полікультурну вихованість особистості [1]: володіння національною культурою (знання своєї національної приналежності, звичаїв, традицій, символів, відомих представників свого народу); інтеркультурний критерій, що характеризується рівнем інформованості особи про культуру інших народів та мотиваційною спрямованістю вивчення іноземної мови;

емоційний критерій (визначається рівнем розвитку в особи толерантності, терпимого ставлення до представників іншої культури).

В. Бойченко визначає полікультурну вихованість як «інтегративну якість особистості, що відображає багатоаспектність її зв'язків на мікро- та макрорівні і включає сукупність полікультурних поглядів, ідей, переконань, почуттів, потреб, цінностей, установок, які виявляються в конкретній поведінці» [3, с. 50].

Полікультурна вихованість, зі свого боку, є результатом «полікультурного виховання», що розглядається як «процес цілеспрямованого й планомірного формування й розвитку світогляду, переконань і почуттів особистості, що ґрунтуються на визнанні багатоманітності культур, збагачує її почуття, формує особливе ставлення до навколишнього світу й людей у ньому і супроводжується сприйманням та осмисленням життєво-важливих парадигм буття, перетворенням зовнішніх культурних смислів у внутрішній морально-етичний світ» [1, с. 14].

Натомість у словниковій літературі визначено, що міжкультурність (інтеркультурність) реалізується, коли представники різних культур, національні, етнічні та релігійні групи тощо живуть на одній території, беруть участь у відкритій, регулярній взаємодії, яка відзначається толерантністю, розумінням особливостей стилів життя, цінностей, норм Іншого [2].

На думку І. Д. Беґа, розвиток уміння молодих людей жити в мирі та злагоді має комплексний характер і передбачає виховання певних громадянських, моральних, інтелектуальних та емоційно-вольових якостей особистості. До них належать: розуміння зв'язків і взаємозалежностей всього суцього на землі; повага до всіх народів і цивілізацій; знання історії, здобутків інших народів, їхніх цінностей, традицій і проблем; ознайомлення з тенденціями, взаємодією і взаємозалежностями держав світового співтовариства; переконання, що мирним шляхом, без насильства можна вирішити всі спірні питання – як у нашій країні, так і за кордонами; знання

досвіду народної дипломатії; переконання, що будь-яка проповідь несумісності світових ідеологій, релігій і націй – безумство і злочин [2, с. 28–36].

Пізнати й прийняти культуру інших країн, бачити спільне й відмінне в різних культурах, побачити власну культуру очима представників інших країн може тільки та особистість, у якої сформоване розуміння культури свого народу й того, що збагачення цієї культури проходило у процесі взаємодії з культурами інших народів. Беручи за основу цей підхід, вважаємо, що міжкультурне виховання особистості починається з усвідомлення нею власної етнокультури, визнання цінності культурної традиції етнічних груп світу, що відображається у терпимому ставленні до них. Цілеспрямоване формування міжкультурної вихованості допомагає особистості вийти за межі власної культури й отримати якості медіатора культур, не втрачаючи власної культурної ідентичності [1].

Аналіз наукової літератури показав, що вихованість визначають як результат виховання та комплексну характеристику особистості. Таким чином, у нашому науковому екскурсі *міжкультурно-мистецька вихованість студента* розглядається як інтегрована особистісна якість, що забезпечує здатність до міжкультурної комунікації, міжкультурної ідентичності та прояву міжкультурної толерантності за допомогою засобів мистецтва, зокрема музичного [3, с. 49–50].

Використання музичного мистецтва у процесі міжкультурного виховання студентів закладу вищої освіти сприяє інтенсифікації розвитку мотивів до пізнання культури різних країн, когнітивних, емоційно-емпатійних, рефлексивних рис особистості. Саме тому у контексті нашого наукового пошуку *структура міжкультурної вихованості студента ЗВО*, що формується засобами музики, включає п'ять компонентів, які відображають сутність міжкультурної ідентичності, міжкультурної комунікації, міжкультурної толерантності та специфіку впливу музики на ефективність формування міжкультурної мистецько-естетичної вихованості студентів.

До таких компонентів міжкультурної вихованості належать:

- мотиваційний,
- емоційно-емпатійний,
- когнітивно-ідентифікаційний,
- культурологічно-комунікативний,
- рефлексивно-ціннісний.

Висновки. Підсумовуючи, констатуємо, що мистецтво, зокрема музичне, розглянуто як вагомий засіб виховного впливу на духовний світ студента, музика забезпечує всебічний розвиток особистості, спонукає її до морально-естетичних та етичних переживань, у тому числі завдяки тісному взаємозв'язку із засобами морального, розумового та фізичного виховання.

Вплив музики на духовний світ особистості досягається її багатофункціональністю (комунікативна, пізнавальна, соціальна, катарсисна, виховна, сугестивна, компенсаційна, евристична, соціалізуюча, розважальна). Завдяки цим функціям та іншим виражальним засобам вона фактично впливає на всі сторони свідомості й діяльності індивіда. Музично-естетичну вихованість студента розглянуто як інтегровану особистісну якість, що забезпечує здатність до міжкультурної комунікації, міжкультурної ідентичності та прояву міжкультурної толерантності. Вона є результатом міжкультурного виховання, зокрема засобами музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корній Л.П. Історія української музики : підруч. для муз. вузів. Ч. 2. Друга половина XVIII ст. Київ : Вид-во М. П. Коць; Харків, 1998. 387с.
2. Сисоєва С. Культурологічні концепти освітології та розвиток полікультурного суспільства. *Неперервна професійна освіта*. 2012. № 1–2. С. 28–36.
3. Токарева А.В. Підготовка студентів до міжкультурної комунікації в контексті формування фахівців-медіаторів культур. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Педагогіка і психологія», 2013. № 2(6). С. 48–52.

Роман ПЕРЖИЛО,
*здобув. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. **Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ,**
Заслужений діяч мистецтв України,
доц. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ТВОРЧА РОБОТА З ШКОЛЯРАМИ ЦТДЮ м. ТЕРНОПІЛЬ (НА МАТЕРІАЛІ ФОЛЬКЛОРНО-ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ПЕРЕПЛЮЧКА»)

У публікації піднімається питання важливої професійної роботи з дитячими вокально-хоровими колективами в позашкільній роботі, які розвивають самостійне мислення, пробуджують творчу ініціативу, формують та розвивають вокально-хорові навички, розкривають перед учнями художні образи, збагачують досвідом творчості, формують духовний світ. Пошукові напрацювання свідчать про оригінальні творчі знахідки дослідників і педагогів, і достатньо розробленої й обґрунтованої педагогічної системи вокально-хорового виховання школярів.

Ключові слова: *творча робота, фольклорно-вокальний ансамбль, сучасні школярі.*

Наше сьогодення позначене інтенсивним розвитком національної самосвідомості, відродженням вітчизняної культурної спадщини, її активним збагаченням. У зв'язку з цим підвищується увага до дослідження національного народно-пісенного мистецтва, пошуку, знаходження, збереження та активного використання українського музичного фольклору в практиці вокально-хорового виховання школярів, розуміння власної ідентичності та національності.

На жаль, останнім часом склалася ситуація, в якій музичне мистецтво стало на шлях спрощення під впливом активного вторгнення ринкових механізмів. «Дитина починає приймати за музику твори новомодних, але не довговічних на сцені виконавців, чиє «мистецтво» обмежується нехитрими

мелодіями, банальними, побитими ритмами і сюжетними штампами. Дитину вже в ранньому віці програмують на односторонній, спрощений, стандартизований світогляд, легко керований засобами масової інформації. Між тим доступність музики не обумовлює її високу художню цінність» [2, с. 186].

Такої ситуації можна уникнути, якщо первинне музичне виховання дітей здійснювати з опорою на традиції національного музичного фольклору. Доцільно зазначити, що народна культура – не застигла форма, яка відображає процеси, що колись відбувалися. Це не догма, не стереотипізація певних проявів особи, а живий, рухливий процес, важливу роль у якому відіграють дитячі вокально-хорові колективи в позашкільній роботі.

Підґрунтям концептуальної ідеї музично-естетичного виховання школярів на національній основі стали всесвітньо відомі освітні системи Б. Бартока, З. Кодая, К. Орфа. Великий вплив на розробку означеної проблеми справили ідеї В. Верховинця, С. Русової та наукові розвідки Ф. Колесси, М. Лисенка, М. Гордійчука, А. Іваницького, С. Садовенко та ін.

Одним з найважливіших чинників музичного виховання особистості є розвиток музичних здібностей.

Важливим засобом у процесі розвитку музичних здібностей виступає дитячий музичний фольклор. Звернення до досвіду народної педагогіки є актуальним на всіх етапах, адже світоглядний досвід багатьох поколінь спонукає до прилучення дітей до прекрасного, естетичного, морального. Народна практика музичного виховання виробила чимало засобів розширення естетичного й художнього досвіду дітей, пробудження їх творчих здібностей у різних видах музичної діяльності.

Дитячий музичний фольклор охоплює творчість дорослих для дітей (колискові пісні, пестушки, забавлянки, казки тощо). З часом ці жанри, поряд з ігровими та обрядовими піснями, перейшли до дитячого репертуару, втративши у творчості дорослих своє первісне значення. Перша зустріч з піснею починається дуже рано – з маминої колискової [3, с. 28–34].

Входження дитини у світ через мову пісні, має не лише виховне, а й комунікативне значення. «Педагог під час репетицій системно та послідовно з врахуванням вокального досвіду дітей формує навички чуття підвищеної амплітуди шляхом коливання голосових зв'язок та формування висоти звуку. Під час виконання пісень пропонується використовувється стильове вібрато, яке урізноманітнює виконання певних звуків у музичному творі» [2, с. 25].

Важливим є те, що керівник гуртка прищеплює вихованцям практичні навички для входження до світу мистецтва та вміння орієнтуватися у світі духовних цінностей, бути впевненими у завтрашньому дні, успішними у дорослому житті.

Визначним фактором успішного навчання є належний емоційний стан дитини. Керівнику дитячого колективу необхідно знати, чим живе дитяча душа. Тому на заняттях слід приділяти увагу створенню сприятливого психологічного клімату, використовуються прийоми створення «ситуації успіху». З метою досягнення високого результату організовується навчання за груповими, підгруповими формами, індивідуальними із солістами, репетиції, прослуховування музичних, пісенних творів, концертні виступи, звітні концерти, власне виконання творів, взаємовідвідування концертів та занять інших вокальних колективів. Практикуються різноманітні види і прийоми роботи: ігрова діяльність, проблемні завдання, творчі завдання, елементи змагань, що допомагає кожній дитині розвивати свої творчі задатки, здібності, обдарування. Для пошуку творчих ідей проводяться сюжетні та рольові ігри. На заняттях вищого рівня організовуються дебати, дискусії на яких вихованці вчаться висловлювати і відстоювати власну точку зору. [2, с. 28–30].

З метою розвитку вокальних здібностей дітей засобами багатоголосного співу та високої результативності колективу визначені такі напрями навчання дітей:

- 1) вокально-технічна робота, техніка багатоголосного співу;

2) пластика (розвиток фізичних здібностей, сценічний рух, вивчення елементів танцю, що допомагає відтворити образ, стиль та настрій виконуваного твору);

3) відпрацювання концертних номерів.

Вокальне мистецтво, його комплексне опанування активізує артистичність, інтелект, креативність, формує універсальні здібності, важливі для інших сфер діяльності. Тому першочерговим завданням є формування мистецьких умінь та компетентностей, виховання здатності до художньо-творчої самореалізації та потреби в духовному самовдосконаленні особистості, розкриття сутності таких понять, як духовність, духовне здоров'я, духовне виховання, духовний розвиток, духовні цінності.

Усе це намагаються втілити у життя педагоги фольклорного ансамблю «Перепілочка». Гуртківцями колективу є близько шістдесяті дітей різного віку з Тернополя та околиць. Всі вони поділені у чотири навчальні групи. Для комфортної та правильної роботи педагога, зручності навчання, поділ вихованців по групах відбувається відповідно до їх вікових особливостей.

Заняття кожної з груп відбуваються двічі на тиждень. Також існує зведена група, у якій опрацьовується спільний репертуар.

На початку кожного заняття обов'язково проводяться розспівування для розвитку різних вокально-хорових навичок. Учнями виконуються вправи на чисте інтонування, на дихання та дикцію. Щоб розвинути вокальні навички кожного з вихованців, нерідко робота над постановкою голосу відбувається індивідуально. Організаційно-методичні особливості роботи вчителя дитячого колективу, на відміну від хормейстера, який працює із професійними співаками, полягають у тому, що дітей, школярів, необхідно навчити співати, розвиваючи не лише їхні вокальні дані, а й сприйняття хорової музики, музичного мистецтва загалом. Це передбачає систематичну роботу відповідно до робочого календарного плану, у якому зазначено послідовність і терміни виконання певних видів вокально-хорової роботи над постановкою дитячого

голосу шляхом виконання спеціальних вправ, розучування вокальних творів та їх виконання.

При роботі з хоровим колективом досить важливим є питання естетичного виховання, яке неможливе без розвитку художньо-творчих здібностей. Не менш актуальним завданням постає встановлення критеріїв якості співу і виконавської майстерності. Коли йде мова про хор, що складається зі співаків, які вже мають певну музичну освіту, розвинений активний вокальний слух, уявлення про акустично та художньо повноцінне звучання співацького голосу, головною метою диригента стає створення художньої інтерпретації твору. Хормейстер повинен вміти керувати виконавським складом та сприяти удосконаленню відчуття «ансамблю», узгодженості загального звучання, коригувати вокально-технічні й артистичні навички. Проте якщо йде мова про дитячий хоровий колектив, задачі диригента набагато ускладнюються. На занятті також відбувається вивчення та повторення творів згідно з планом, який складає керівник гуртка [1, с. 76].

У фольклорному ансамблі «Перепілочка» є певні критерії до підбору репертуару:

1) репертуар для кожної з груп повинен відповідати віковим та вокально-хоровим навичкам гуртківців;

2) репертуар повинен відповідати концепції фольклорного колективу.

Розучування творів відбувається під супровід баяна, акордеона або фортепіано. У програмі часто присутні твори народів Лемківщини, Гуцульщини та Бойківщини. Для повної передачі колориту цих народів, кожен гуртківець, має костюм того, чи того етнічного регіону України.

Заняття триває дві години, тому практична робота повинна чергуватись з теоретичною. На теоретичній частині відбувається слухання музики, бесіди на музичні теми та ігри на розвиток гармонічного, мелодичного та ритмічного слуху у вихованців.

До початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, фольклорний ансамбль активно брав участь у різних конкурсах, заходах та фестивалях в

Україні та за кордоном, де показував високі результати. Зараз же війна не тільки обмежує концертну діяльність дітей, а й загрожує їхньому життю. Це є причиною того, що педагогам доводиться проводити заняття у бомбосховищі або ж на платформах «Zoom» чи «Google Meet».

Зі свого досвіду варто відзначити, що війна внесла чіткі корективи у свідомість українців та чітко зрозуміти ким є ми, та ким є ворог. У дітей все більше пробуджується патріотизм, любов до України та що є надзвичайно важливим, її культури. Важко зараз зустріти українця, який би не знав пісні «Ой у лузі», яку популяризував Андрій Хливнюк з початком війни в Україні.

Ворог не знищить наш народ, а зробить його тільки сильнішим. Вірю та працюю для того, щоби наступні покоління знали та передавали Українську культуру, оскільки спільна мова, культура, традиції, пісня є невід'ємною складовою будь-якого народу та запорукою його єдності та сили! [4].

Висновки. Важливою умовою використання музичного фольклору з метою ефективного формування вокально-хорової культури школярів є їх регулярне залучення до різних народних святкувань – релігійних і календарно-обрядових; цілеспрямоване вивчення музичної атрибутики, а також народних звичаїв і традицій, пов'язаних з проведенням релігійних та календарно-обрядових свят. Сам характер цієї діяльності, її зміст зможуть ефективно впливати на формування вокально-хорової культури школярів в умовах занять вокального гуртка у позашкільних закладах освіти;

Принципово важливою умовою у творчій навчально-виховній діяльності позашкільного вокального гуртка є комплексне вивчення музичних, літературних, художніх фольклорних джерел. Формування у школярів міцних асоціативних зв'язків між народною музикою, літературою і образотворчим (декоративно-прикладним) мистецтвом має стати пріоритетним напрямом у діяльності керівника гуртка. Із перерахованих структурних компонентів взаємної діяльності керівника позашкільного вокально-хорового колективу і учнів не важко виявити, що специфіка цієї діяльності – особливості її змісту, форм організації навчання, методів роботи і умов використання музичного

фольклору, форм і методів занять у більшості відрізняється від діяльності звичайних вокально-хорових гуртків, що функціонують у позашкільних освітніх закладах та загальноосвітніх школах. Фольклор і пов'язана з ним система музичних знань, музично-виконавських та вокально-хорових умінь і навичок повинні визначати основний зміст роботи керівника, забезпечити принцип структурної єдності музичного виховання та навчання на різних рівнях: навчальний вокальний матеріал – діяльність керівника – художньо-естетична орієнтація учнів. Ці обставини необхідно брати до уваги під час підготовки фахівців музично-педагогічного профілю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліксійчук О. С. Дитячий фольклор Поділля (антологія народної творчості) : навчальний посібник. Кам'янець-Подільський, 2005. 76 с.
2. Гладка С. Л. Наукові основи вокального виховання учнів початкових класів. *Музика в школі*. Київ : Музична Україна, 1981. Вип. 7. С. 25–30.
3. Лук'янов В. Проблема вокального звуку в дитячому хорі. *Музика в школі*. Київ : Музична Україна, 1980. Вип. 6. С. 28–34.
4. Садовенко С. М. Світ фольклору: Український музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку : науково-методичний посібник. Київ : КТ Київська нотна фабрика, 2007. 332 с.

Євген ПОПОВИЧ,
здобув. першого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтв
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ВПЛИВ СИСТЕМИ ХАРЧУВАННЯ НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ТА ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ВИКОНАВЦЯ

У статті розглянуто формування сценічної стабільності та емоційного стану виконавця через систему харчування. Проаналізовано властивість емоції породжувати в тілі відповідний їй смак так само, як і відчуття певного смаку породжує у людини відповідну емоцію.

Ключові слова: *система харчування, сценічна стабільність, емоційний стан, група крові, смак, «доша».*

Грецький лікар та філософ Клавдій Гален у II ст. н. е. виділив чотири типи темпераменту людини: сангвінік, меланхолік, холерик та флегматик і вважав, що темперамент людини залежить від крові – однієї з основних рідин, присутніх у тілі. Особливу увагу стародавні лікарі приділяли дослідженню густини крові. Сучасна наука підтвердила наявність певного зв'язку між групою крові, її густотою і різними видами хронічної тривожності. Зв'язок між темпераментом і групою крові став предметом дослідження, коли професор Токійського педагогічного інституту Такедзі Фурукава опублікував у «Журналі прикладної психології» результати дослідження, давши тим самим багатьом європейським ученим поштовх до вивчення зв'язку групи крові з темпераментом.

Якщо група крові впливає на сам механізм управління поведінкою, темпераментом і психічним здоров'ям, то в цьому сенсі можна аналізувати і проблему особистості музиканта. Група крові також допомагає у визначенні правильного раціону харчування майбутнього артиста, адже дотримуючись

основних принципів харчування перед виступом, кожен музикант зможе коригувати свій емоційний стан на сцені.

Вивчаючи матеріали дослідження реакції на стрес, пов'язавши їх з групою крові, можна виявити чіткі відмінності в реакціях на стрес під час концертного виступу. Група крові відіграє певну роль у тому, як накопичується в людині стан стресу, як вона реагує на фактори стресу і наскільки швидко вона з ним справляється.

Група крові є біологічним маркером індивіда. Вивчення особистості людини – це елемент вивчення індивіда цілісно. Відмінності в групах крові одночасно вказують на області подібності: так, якщо у двох концертних виконавців одна й та сама група крові, то в них буде спостерігатися певна схожість в реакції на стрес.

Люди з групою крові «А» (II) схильні до надмірної реакції навіть на незначний фактор стресу, реагуючи підвищеним рівнем кортизолу; у людей групи 0 (I), навпаки, в стресовій ситуації проявляється найнижчий показник рівня кортизолу та адреналіну. Група «В» (III) за цим показником ближче до групи «А», а група «AB» (IV) – до групи 0 (I).

Музиканти з групою крові 0 набагато стійкіші, ніж з групою крові «А». В стресовій ситуації у виконавців з групою крові 0 виділяється підвищена кількість адреналіну і норадреналіну.

Одна з найдавніших систем традиційної системи індійської народної медицини Аюверда (у перекладі «знання про продовження людського життя») може впливати на людське життя, повністю контролювати її, не допускаючи втручання хвороб, а значить залишатися здоровим та енергійним [1].

Згідно з Аювердою, кожен прийом їжі людини має містити їжу всіх шести смаків. Цього нескладно досягти при усвідомленому підході до харчування [1].

Смаки, пов'язані із дошами – типами конституцій статури людини, тому, з одного боку, перевага тих чи тих смаків часто говорить про домінуючі у людей доші, а з іншого, регулюючи саме смаковий зміст їжі, як ми впливаємо на них.

За Аювердою, існує три типи конституції (доші) людини – *Vata (Bama)*, *Pitta (Pimma)* і *Kapha (Kanxa)*.

Важливо пам'ятати, що абсолютно в кожній людині постійно присутні в тій чи тій пропорції, всі три доші.

Харчування за дошами – основа психоемоційного здоров'я. Вже багато років досліджується реакція організму на таке харчування. Пропонуємо ознайомитися зі способом харчування, який ми виокремили, і який, на нашу думку, буде позитивно впливати на психоемоційний стан та мотивацію музиканта-виконавця.

I. Vata (Bama):

За статурою – тіло худорляве.

За вагою – важко набрати, легко скинути.

Апетит: нерегулярний, їдять потроху, але часто, бажано вживати теплу їжу.

Не люблять вітряну погоду, емоційно швидко виснажуються.

Дієта, що врівноважує та заспокоює представників доші Вати:

- тепла, не надто важка їжа;
- використання олії та жиру;
- солоний, кислий та солодкий смаки.

Vata – холодна та суха доша. Тому тепла і поживна їжа, звичайна для зими (тушковане м'ясо, супи, запіканки) чудово заспокоїть її.

У представників доші *Vati* часто може бути нестійке травлення, їм допоможе їжа, що легко засвоюється.

Якщо людина відчуває симптоми неврівноваженої *Vati* (безсоння, нервозність, занепокоєння та стрес), потрібно звернутися до цієї дієти. Поживний сніданок підтримуватиме *Vatu* протягом усього дня. Тарілка гарячої каші або овочевого супу принесе більше користі перед виступом, ніж цукерка. *Vati* потрібно триматися подалі від кави. Не тільки через кофеїн, який жорстко втручається в нестійкий перебіг енергії та роботу крихкої надниркової системи, а й через гіркоту та виведення води, що порушує рівновагу.

Для людей цього типу кава несе гіперактивність, занепокоєння, раптові сплески енергії, а потім раптові занепади сил, вигоряння і проблеми зі сном. Кава в цьому випадку є фактором стресу для тіла та розуму, тому *Vami* перед виступом не рекомендується вживати цей напій. Солодкий смак сприятливий для доші *Vami*, але солодке перед виступом викликає швидкий приплив енергії та потім різкий її спад.

II. Pitta (Pimma):

За статурою – тіло середнє, пропорційне.

За вагою – легко набрати, легко скинути.

Anetim: хороший, або надлишковий, добре травлення, люблять вживати холодну їжу.

Тип шкіри – схильна до запалень.

Рекомендується обмежити перебування на спеці.

Дієта, що врівноважує та заспокоює представників доші Пітти:

- холодна або тепла їжа;
- помірно важка їжа при мінімумі олії;
- смак гіркий, солодкий, терпкий.

У людей доші *Пітти* від народження сильне травлення. Якщо йому не шкодити, воно таким і залишиться.

Рекомендації лікаря – аюрведиста:

Холодна або охолоджена їжа зі зниженим вмістом солі, олії та спецій найбільш корисна для представників доші *Пітти*. Надлишок *Пітти* підвищує кислотність в організмі особливо в період хвилювання перед виступом. Щоб цього не допустити, варто уникати солінь, кефіру, сметани та сиру під час стресових ситуацій, особливо виконавцям на духових інструментах і вокалістам. Суп, каша з відвареним м'ясом та скибочкою хліба чудово замінить каву, круасан та апельсиновий сік на сніданок. Їжа, що містить крохмаль – овочі, фрукти, бобові, задовольняють *Пітту* та стримують її сильний голод. Стабільна енергія, що дається раціоном з високим вмістом вуглеводів, протидіятиме схильності *Пітти* переїдати в стресовому стані. *Пітти* потрібно

пити каву в помірних кількостях і не зловживати. Окислювальна властивість кави може нашкодити типу *Пітта* та викликати симптоми загострення характерних хвороб: запальні процеси, підвищений рівень рН крові, виразкову хворобу шлунка, печію, гіпертонію, підвищену збудливість, тому перед виступом представникам *Пітти* не рекомендується вживати каву.

III. Капха (Капха)

За статурою – тіло широке, добре складене.

За вагою – легко набрати, важко скинути, схильні до повноти.

Апетит: постійний, полюбують поїсти.

Шкіра – жирна, схильна до виникнення висипання.

Схильність до надлишкового виділення слизу.

Дієта, що врівноважує та заспокоює представників доші Капхи:

- тепла, легка їжа;
- суха їжа, приготована з невеликою кількістю води;
- мінімальна кількість вершкового масла, соняшникової олії та солодкого.
- гострий, гіркий, терпкий смаки.

Переїдаючи солодкого та жирного перед виступом, люди доші *Капхи* втрачають рівновагу, вони стають млявими та апатичними, з'являється розумова загальмованість. Надмірне вживання солоних продуктів викликає застій рідини в організмі і з'являється набряклість та повнота. Сніданок необхідний представникам доші *Капхи* щоб підбадьоритися. Рекомендується вживати все гаряче та легке. Холодні каші, сік та молоко, а також кондитерські вироби Аюрведа не рекомендує. Кава корисна для людей *Капхи*, які можуть випити чашечку вранці, або навіть дві протягом дня. Гіркота і сухість зменшують важкість *Капхи* і можуть допомогти прибрати розумову та фізичну млявість. Бекон і ковбаси, а також смажена їжа, що містить сіль, викликають загострення *Капхи*. Немає необхідності зовсім відмовлятися від жирів, просто потрібно використовувати менше олії та вершкового масла [2].

Розглянемо смаки та їх вплив на кожну з Дош.

Солодкий. Солодка їжа: цукор, мед, рис, молоко, вершки, пшеничний хліб та борошняні вироби. Збільшує Капху, зменшує Пітту й Вату.

Солодкий смак пов'язаний із задоволенням чи насиченням.

Коли людина з'їдає щось солодке, то в її крові різко підскакує рівень глюкози, і вона дуже швидко починає відчувати приплив сил. Але у відповідь на велику дозу цукру організмом виробляється інсулін, який видаляє глюкозу з крові і розподіляє її по клітинах ... І ось рівень глюкози, що підскочив, падає, як правило, навіть нижче початкового. Звідси з'являється сонливість та слабкість у м'язах.

Ця «абсолютно нормальна реакція організму обумовлена тим, що мозку не потрібна глюкоза у великій кількості» [3]. «Вона потрібна йому в невеликому обсязі і регулярно. Це здатні забезпечити так звані «повільні вуглеводи» (каші, зерновий хліб, макарони з твердих сортів пшениці), але не солодке» [3].

Надлишковий цукор діє дестабілізуюче на мотивацію до вдосконалення виконавської майстерності при довготривалому репетиційному процесі або публічному виступі. Емоційна нестійкість на сцені є наслідками надмірної кількості солодкого.

Як ми вже вказували вище, солодкий смак посилює Слиз (*Капху*). Солодкий смак, як показують багаторічні дослідження організму перед виступом, бадьорість швидко змінює на апатію та занепад сил і тремтіння в кінцівках через швидкий підйом цукру в крові і швидкий його спад, час якого важко передбачити. Тому, бажано уникати солодкої їжі перед виступом, де потрібна мозкова і фізична активність.

Кислий. Кисла їжа: лимон, сир, кефір, помідори, кислі фрукти, оцет. Збільшує Пітту й Капху, зменшує Вату. Підтримує травлення та надає пікантності їжі. Кисле діє освіжаюче, але збуджує спрагу. Кисла їжа ще більше стримує виведення рідини з організму, що не рекомендується при стресових ситуаціях та хворобах нирок. Надлишок кислої їжі порушує кислотну рівновагу

в організмі і призводить до виразок, зміни складу крові, шкірних подразнень та печії.

Солоний. Солоні їжа: сіль, соління.

Збільшує Капху й Пітту, зменшує Вату. Сіль надає смаку їжі, підтримує апетит і викликає виділення слини та шлункового соку. Однак, надмірна кількість солі в їжі пригнічує всі інші смакові відчуття, псує кожне з них.

Гіркий. Гірка їжа: шпинат, листяні овочі, лимонна шкірка, куркума, кава. Збільшує Вату, зменшує Пітту й Капху.

Гіркий смак є охолоджуючим, легким та сухим. Це смак – коректор, що врівноважує потяг до солодкого, кислого та гострого. Якщо тіло запалене, розгарає або свербить, гіркий смак може краще за інших виправити становище. У надмірній кількості гіркий смак призводить до недуг: втрати апетиту та ваги, головним болям, сухості шкіри та нападам слабкості.

Гострий. Гостра їжа: червоний, зелений стручковий перець, цибуля, часник, редис. Збільшує Вату й Пітту, послаблює Капху.

Гострота зігріває тіло та стимулює виведення рідини з організму, процес травлення йде інтенсивніше та застійні процеси в тканинах очищаються.

Завдяки своїм антиоксидантним властивостям гостре допомагає очистити шкіру. Занадто гостра їжа викликає сильну спрагу і запаморочення.

В'язучий. В'язуча їжа: боби, сочевиця, яблука, груші, морква, хурма, картопля. Посилює Вату, послаблює Піту та Капху.

В'язучий смак зцілює, очищає та стягує всі частини тіла. Він зупиняє потік виділень, таких як піт і слюзи. При надлишку в'язкості стискає, у роті пересихає від хвилювання, що дається в знаки вокалістам та виконавцям на духових музичних інструментах [1].

Висновки. Отже, якщо вміло використати смак їжі, то за її допомогою можна змінити риси характеру людини, врівноважити дратівливість, гіперактивність та пасивність, підвищити розумові здібності. Фактично, смак є для тіла тим самим, чим емоція для свідомості. Емоція має властивість породжувати в тілі відповідний їй смак так само, як і відчуття певного смаку

породжує у людини відповідну емоцію. Люди, навіть того не усвідомлюючи, завжди користуються їжею для того, щоб змінювати емоції та настрій, який впливає на мотивацію [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Chopra, A. S. In «Ayurveda», *Medicine Across Cultures*, edited by Selin, Helaine & Shapiro, H. Kluwer Academic Publishers. United States of America. 2003. Pp. 75–83.
2. Сагайдачна К. URL: <https://yogamarket.com.ua/komu-kofe-vredno-i-v-kakom-kolichestve/> (дата звернення: 30.11.22).
3. Ямайська М. URL: https://www.championat.com/lifestyle/article-3308635-kak-glikemicheskijindeks-produktov-vlijaet-na-zhelanie-spat.html?utm_source=social38 (дата звернення: 25.11.22).

Віталій САЛІЙ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова,

Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЯК СТИМУЛ ДО ПОДАЛЬШОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ПОКАЗНИКІВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

У статті проаналізовано розвиток сучасної музичної мови як стимулу подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки. Розглянуто взаємодію музики з вербально-видовищною сферою, а також емоційність нового виконавського інструментального мовлення в сучасних композиціях. Розкрито вплив ансамблевих поєднань баяна із класичними та народними інструментами на театралізоване виконання музичних творів.

Ключові слова: *музична мова, баянно-акордеонний репертуар, виконавська техніка, театралізоване виконання, аудіовізуальний ефект.*

Зростаюча значимість різноманітних форм видовищності в академічному мистецтві пов'язана не лише з розповсюдженням кіно та телебачення, але і з відродженням давніх традицій театру представлення. Активна взаємодія різноманітних художніх систем дає поштовх до цілісного сприйняття мистецтва, адже художнє мислення має синтетичну природу. Враховуючи також потужний вплив на сучасного слухача-глядача поп культури, що трактує сценічну діяльність передусім як видовище, варто в мистецьки виправданих кількостях, активніше практикувати елемент видовищності й у виступах баяністів. Під видовищністю мається на увазі яскраве, акторсько-театральне відтворення музичної образності за рахунок зовнішньо-пластичної (соматичної) лінії, що відбувається у контексті процесу звукоінтонування та паралельно з ним, а також залучення до візуалізації музичного твору виразових засобів руху, танцю, світла, образотворчих композицій, слайдів, відеоінсталяції.

Немає сумніву, що справжній спектакль може створити лише режисер-музикант. У сучасному виконавстві, зокрема, баянному, доцільно навпаки, яскравіше практикувати відповідну режисерсько-театральну концепцію виступу концертанта, тобто музикант повинен бути якоюсь мірою режисером.

Яскраво виражена емоційність нового виконавського інструментального мовлення в сучасних композиціях у довершеному технічному відображенні та виразній артистичній подачі сприяє потужному комунікативно-психологічному контакту з публікою і адекватному сприйняттю концертанта слухацькою аудиторією. Перспективність такого судження підтверджується діяльністю багатьох видатних виконавців сучасності, що представляють суміжні виконавські спеціальності – В. Співакова, Г. Крамера, ансамблю «Рондо Венеціано» та ін., які продукують елемент видовищності передусім підкреслено емоційним відтворенням музики, що полегшує мистецький діалог із публікою, відображаючи загальний процес наближення високого мистецтва до широкого слухача.

Мета статті – розглянути стимул подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки в контексті розвитку сучасної музичної мови.

Починаючи ще з романтичної доби та до нашого часу, культивуваці емоційності у музичному мистецтві надавалося все більшого значення.

Підвищено емоційне, експресивне виконання завжди знаходило безпосередній відгук у слухацько-глядацької аудиторії. Відмінність виконання музиканта-майстра від музиканта більш низької кваліфікації полягає у можливостях першого у своєму виконанні та в сценічній поведінці передати значно більшу кількість відтінків і граней різноманітних емоційних станів. Тому підкреслена артистичність виконання завжди викликала симпатію в публіки.

У сценічній поведінці (театралізованому виконанні) об'єднуються інтелектуальна й емоційна сфери артиста, націлені на краще виконання творчого задуму. Навіть виконавські рухи, що безпосередньо не беруть участі в процесі звукопродукування, сприймаються як своєрідна «німа інтонація» та допомагають ясніше відтворити смисл сказаного, відіграють самостійну

художньо-виражальну роль. Осягається їх глибина, краса, правдивість, захоплює логіка та інтенсивність самовираження. Адже відомо, що виразний, змістовний жест – органічний компонент емоцій.

Для досягнення повного сценічного ефекту слухове й зорове враження від виконавця повинні органічно поєднуватись і взаємодоповнюватися. Ця єдність відчувається як злиття внутрішньої сутності виконання і його зовнішньої сторони – поведінки артиста. Для слухача твір і творча діяльність артиста зливаються у новий, єдиний об'єкт пізнання і творчого сприйняття. Тільки максимальна щирість народжує справжній артистизм і переконливість концертного виступу.

Класичне звукоспоглядання характеризується ідейно-логічною і емоційною врівноваженістю. Звідси гармонійність виконання і, як наслідок, зовнішній спокій. Виконавцеві-«романтику» притаманне вільне покладання на фантазію та поринання у світ емоцій. Музика тут тісно пов'язана з поетичною уявою.

Цікаве спостереження з цього приводу виявляє О. Катрич: «Мистецтво багатьох представників української національної культури (Т. Шевченко, Леся Українка, М. Лисенко, Л. Курбас, О. Довженко) позначено характерним романтичним світобаченням. У сфері українського музичного виконавства (С. Крушельницька, М. Сук, Б. Которович, С. Турчак) спостерігається домінантність діонісійського музично-виконавського архетипу, що притаманний виконавському мисленню, яке характеризується подієвим способом викладення музичного матеріалу твору та принципом динамізму, наскрізності розвитку у сфері музичної форми» [1, с. 11–12].

Тільки віртуозно розроблена психотехніка, артистизм баяніста, може захопити слухача, який сприймає твір як послідовно розгорнуту систему звукових і музично-поетичних образів та органічно пов'язану з ними систему емоційних станів. Подібно до диригента, що своїми жестами і пантомімікою пояснює виконання музичного твору оркестрантам, артист положенням голови і корпусу, виразною жестикуляцією, привертає увагу до того чи того фрагмента чи елемента музики, підкреслює значимість, емоційний стрій і тонус того, що

відбувається в даний момент у творі. Театралізація виконавства та оригінального музичного мовлення, виражена у специфічних фактурно-технічних проявах та доповнена пантомімічними рухами, дає змогу більш достовірно передавати та сприймати значення музичних інтонацій і простежувати динаміку їх розвитку. Адекватне пластичне відображення музичної образності у різноманітних формах ігрових рухів, жестах та міміці надає виконанню більшої змістовності та переконливості у втіленні композиторського задуму. У самому виконавському акті техніка, «виразні рухи», не лише реалізують творчі наміри артиста, не лише озвучують його внутрішню уяву, техніка сама, в міру своєї якості і рівня впливає на творчу думку артиста. Як зауважує В. Колоней, «моторно-пластичне начало виражає себе у двох ракурсах: як фізичний рух і як зоровий ряд, що відображає цей рух. Воно відіграє не другорядну, а швидше співтворчу роль, оскільки фізичний рух формує звуковий ряд, який виявляється в міміці, жестах, манері поведінки за інструментом, зовнішності виконавця в цілому» [3, с. 65].

Досконалий артистизм як видовищна спрямованість у мистецтві, ефективне музично-артистичне відображення відеопластичних показників, що зумовлені фактурними даними музичного матеріалу, виявляється тільки за умов безвідмовної виконавської техніки, коли виконавець «подовжує себе, зливається з інструментом». У крайніх своїх виявах це відобразилось у трактуванні деякими композиторами-авангардистами людини як музичного інструмента.

Значення синтетичності сприйняття можна перевірити, зіставляючи враження від естрадного виконання артиста з прослуховуванням виступу того самого виконавця на платівці чи по радіо. Прослуховування запису може викликати захоплення, вразити деякими технічними якостями, викликати естетичну насолоду, але схвилювати як при безпосередньому сприйнятті виконавця на сцені, воно неспроможне.

Специфіка візуального сприйняття виступу баяніста, який має можливість виконувати як сидячи, так і стоячи, та бути обличчям до публіки, відкриті для

огляду глядача клавіатури інструмента, що дають можливість наочно демонструвати всю технічну «роботу» на них, додають театралізованості його виступу. Ефектність зорового та слухового сприйняття специфічно-баянних виконавських прийомів (тремоло, рикошет, не темпероване *glissando*), а також чітко окреслена демонстрація взагалі будь-яких прийомів виразної афектації на інструменті – філірування звука, дихання міха, штрихова техніка, акцентуація, контрастність динаміки, діалогічність вимовлення інтонацій, фраз, речень, різноманітність звуковимовлення, зіставлення частин форми, ансамблева взаємодія мануалів інструмента, що дозволяє артисту музично й візуально виділяти виконання на кожному з них і т. ін., створює широке поле для своєрідного «звукопоказування». Наприклад, баяніст, бажаючи виділити звучання на виборному звукоряді, який поступається у гучніших показниках у порівнянні із правою клавіатурою, може не лише трохи повернути лівий мануал інструмента до публіки, але і своїм виразним поглядом привернути увагу до виконання на ньому. В кожному окремому випадку відтворення навіть однакових виконавсько-технічних завдань, їх рухове відображення, у кожного виконавця буде різним. У природному контексті до характеру відтворюваного твору, воно сприятиме адекватному слухацькому сприйняттю виконуваної музики, адже у сучасному виконавстві високий рівень майстерності відображається не лише демонстрацією вузькотехнічних показників, а й у виявленні артистично-театральної міри, що засвідчує витонченість художнього смаку концертанта.

Виступи провідних українських (В. Мурза, П. Фенюк, І. Завадський, В. Зубицький та ін.) та закордонних (Р. Гальяно, Ф. Дешамп) концертантів-баяністів засвідчують плідні пошуки у цьому напрямі, проте стрімкий розвиток сучасного виконавства потребує більш широкого впровадження видовищного елемента у масову концертну практику.

В усіх різновидах мистецтва піднесення артистично-театральних чинників відбувається на основі ігрового принципу. Саме гра дозволяє поєднати реальне та ілюзорне, наслідувальне та індивідуальне. «Основні

властивості гри відповідають поліфонічності мислення XX ст., в якому формується «нова загальна орієнтація інтелекту на ідею порозуміння, спілкування через епохи» (В. Біблер). Тому сучасність тяжіє до переосмислення в грі спадщини минулих епох і осмисленню самої себе.

Закономірно, що гра набуває особливого значення в естетиці постмодернізму» [2, с. 5]. Згідно з цим відбуваються пошуки нових форм та засобів виразності, які здатні відобразити світосприйняття людини нашого часу та світ, що її оточує.

У баянному академічному мистецтві (періоду 50–70-х рр.), в опосередкованому вигляді, ігрове начало втілюється у намаганні провідних артистів та композиторів ствердитись у жанрі концерту, де цей принцип яскраво виражений у своєрідному змаганні соліста й оркестру та репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика. На цьому ґрунті в академічному мистецтві (у 80–90-х рр.) відбувається поширення різноманітних імпровізаційних форм (алеаторика), воно зазнає суттєвого впливу джазу та естради (90-х рр.), в яких ігрове начало втілюється особливо безпосередньо.

Естрадно-джазове відгалуження, зокрема баянно-акордеонного виконавства, особливо виразно впливає на академічний напрям у плані підсилення артистичного комплексу та загальної театралізації виконавської майстерності. Цьому сприяє ефектна відеопластична низка оригінально-баянних, фактурно-технічних прийомів, які широко застосовуються у композиціях такої стилістики, що і прослідковується у творах композиторів-баяністів А. Білошицького, В. Власова, Є. Дербенка, В. Зубицького, В. Сташевського, В. Чернікова та ін.

Особливо яскраве використання таких специфічно-баянних засобів знаходимо у творчості В. Зубицького, зокрема у двох його джаз-партитах.

Музична тканина цих творів рясно насичена специфічними, візуально виразними технічними прийомами і різноманітними ефектами сонорної якості, що при досконалому виконавському втіленні та відповідній артистичній подачі робить виконання його п'єс особливо видовищним. Композитор використовує

весь спектр виражальних і технічних можливостей інструмента, широко вживаючи у різноманітному поєднанні міхові тремоло та рикошет, *vibrato* в правій і лівій руці, поздовжні та поперечні *glissando* як одноголосні, так й інтервалами та акордами, різноманітні кластери, шумові ефекти. Окрім того, моторно-токатна специфіка його творів вимагає неабиякої віртуозності у вузькотехнічному плані (*Perpetum mobile* із джаз-партити № 1). У Джаз-партиті № 2, використовуючи регістровий потенціал інструмента та нетемпероване *glissando*, В. Зубицький виразно відтворює фоноефекти джазового вокалу в блюзовій стилістиці. Окрім зовнішніх проявів видовищного елемента, твори композитора яскраво насичені внутрішньою театральністю та драматизмом і потребують виразно-експресивної виконавської подачі.

Великою популярністю у глядацько-слухацької аудиторії та баяністів-концертантів користуються також джазові композиції В. Власова. Його твори вирізняються яскравим мелодизмом та оригінальністю. Автор, сповна використовуючи фактурні можливості інструмента, у своїх композиціях вдало передає звучання традиційного диксиленду («Звуки джазу», «Степ», «Старий мерседес», «Бассо-остинато» та ін.). У порівнянні із В. Зубицьким, композитор менше використовує візуально-ефектні, специфічно-баянні технічні прийоми, натомість більше застосовуючи різноманітні ударно-моторні засоби (удари рук по міху, корпусу, кришці інструмента, ніг по підлозі...), що переважно імітує ударну групу оркестру. Візуально-видовищна низка його творів більше представлена фактурно-музичними засобами. Проте їх повноцінне сценічне втілення передбачає також активне, адекватно-мімічне відображення відповідної образності та наявності високих ігрових якостей у виконавця, що і знаходимо в досконалому виконанні заслуженого артиста України Володимира Мурзи.

Більшість творів композитора відзначаються яскравою люстративністю і потребують від музиканта не лише віртуозного володіння виконавсько-технічними тонкощами, але й цілим комплексом якостей акторської майстерності. Однією з композицій, що особливо виразно проковує рельєфну артистично-театральну лінію у виконавському відтворенні, є його сюїта «П'ять

поглядів на країну ГУЛАГ». Публіцистичність та ілюстративність циклу зумовлює і відповідні засоби відображення художньої ідеї.

Твір складається з п'яти частин. Музичні та сонористично-зображальні засоби, які застосовує композитор, є надзвичайно ілюстративними та несуть певне смислове навантаження. Їх виразне артистично-театральне відображення, в контексті авторського задуму, додає чіткості у сприйняття образів твору. Так, у першій частині («Зона») шум душника не лише відтворює пориви вітру, завірюхи, але, в комплексі з кластером у високому регістрі, створює «живе» відчуття зони, концтабору. У другій частині («Піший етап») кластери в лівій клавіатурі дуже виразно передають одноманітну, монотонну ходу в'язнів на фоні завивання хуртовини, що відображена віртуозними фігураціями в правій клавіатурі. Третя частина («Блатні») музично-зображальними засобами відтворює табірне життя, з'ясування стосунків у «блатному» середовищі. У четвертій («Лісоповал»), на візуально-театралізованому фоні, що створюється за рахунок сонорного *glissando* по ненатиснутих клавішах правої клавіатури, яке імітує звук пиляння по дереву, передається душевний стан та настрій в'язня, що працює. Композитор для цього використовує наспівування солістом сумного, протяжного мотиву на *mormorando*, а потім його відтворення насвистуванням.

Виконавець повинен виконати це ніби від першої особи, фактично акторськи зігравши роль арештанта-в'язня. П'ята частина сюїти – «Пахан і Шестірка» – є жанровою замальовкою, побудованою на тематично-фактурному зіставленні.

Вона повинна виконуватись із відповідним мімічно-візуальним відображенням, що надасть додаткової характерності образам.

У цьому циклі повноцінне музично-художнє висловлювання, передане адекватними мімічно-пластичними рухами, має високу здатність відображати як складні емоційно-духовні процеси людської свідомості, так і виконувати самотійну художньо-зображальну роль. Міміка, жест, форми ігрових рухів

виконавця тут набувають особливого смислового навантаження, художньої виразовості та є складними і багатозначними.

Сучасне світобачення, що сприймає людину як органічну складову частку Всесвіту, сприяє особливій популярності різноманітних форм ансамблевого та оркестрового музикування. Розмаїття ансамблевих поєднань баяна із класичними та народними інструментами, дозволяє яскраво продемонструвати театралізоване виконання та реалізувати ігрові якості жанру.

Збільшення в оригінальному та ансамблевому репертуарі творів, у яких передбачена певна сценічна дія, залучення баяна до театральної музики, а також жанрів, близьких до театру, переконливо свідчить про усвідомлення та широке використання сучасними композиторами яскравих музично-ігрових та виконавсько-технічних можливостей інструмента.

Доволі численні різножанрові репертуарні зразки репрезентують переважно твори *нової* музики: «Echoes», драма з музикою для сопрано, скрипки, фортепіано та баяна і «Цвітіння» для сопрано, кларнета та баяна В. Польової; «Танок із тінню», моноопера для сопрано, скрипки, баяна та фортепіано; «Два дні мадам Ленін» камерна опера-балет у складі з баяном, Л. Самодаєвої; «Забуті народні усталощі» для баяна, ударних, відео та читця К. Цепколенко; «Адам та Єва» для баяна та скрипки зі співом двох інструменталістів М. Броннера та ін.

Особливо виразно це виявляється у творчості композитора-баяніста В. Рунчака: «Музиканти у творах не просто виконують свої партії, а саме грають – то, підкоряючись вказівкам автора, читають на сцені газету, то ліниво шарпаються, то підкреслено «уважно» слухають виконуваний твір, то вимовляють якісь репліки та фрази, то «запрограмовано» вітають автора – хто бурхливими, а хто і зверхніми оплесками... Та й сам автор (котрий, переважно сам диригує своїми творами) може диригувати не на сцені..., а у самому залі, так, що гримаси диригента, зазвичай приховані від слухача-глядача, постають перед публікою у всій своїй мімічній неповторності» [4, с. 10].

Яскрава взаємодія музики з вербально-видовищною сферою прослідковується у його симфонії для баяна соло, симфонічного оркестру, рок-групи та відеоряду «Страсті за Владиславом». У творі автор намагається досягти значного мистецького впливу на аудиторію завдяки мультимедійності художнього вираження. Музично-інструментальна лінія композиції суттєво доповнюється та урізноманітнюється за рахунок різноманітних вербальних текстових вставок, що виконуються читцем та «quasi-хором» оркестрантів, а також візуальною низкою, що являє собою відеоролик на вказану автором тематику та проекцію картини М. Ге «Що є істина». У творі продемонстрована вся палітра композиційних засобів, що характерні для цього етапу розвитку баянного мистецтва: збагачення стильових показників репертуару, введення нових полістилістичних елементів та поєднань, використання найсучасніших композиторських технік, відображення незвичної для баянного мистецтва образності на високому драматично-конфліктному рівні. Специфічні виконавсько-технічні прийоми баянної партії – різноманітні міхові тремоло, динамічне *vibrato*, півтонове та четвертьтонове *glissando* одного та декількох звуків, широке застосування тембрового потенціалу, відображають найновітніші досягнення виконавства у галузі та створюють оригінальний аудіовізуальний ефект у сприйнятті композиції.

Висновки. Отже, розвиток сучасної музичної мови, що знаходить безпосереднє відображення в останніх надбаннях баянно-акордеонного репертуару, новітні тенденції у виконавському мистецтві стимулюють до подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки в напрямку урізноманітнення її артистично-театральних компонентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта – виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
2. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.

3. Колоней В. А. Моторно-пластическое в фортепианном интонировании (к постановке проблемы). *Сборник статей*. Донецк : ДГК, 1996. Вып. 1. С. 62–66.

4. Сташевський А. Я. Музика про життя... аналітичні есе баянної творчості : монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

Людомир ФІЛОНЕНКО,
д-р філософії, канд. пед. наук,
доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
голова Дрогобицького осередку НТШ (музикологічно-фольклористична комісія),
член НСКУ і Асоціації педагогів-піаністів України

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК ДЛЯ ФОРТЕПІАНО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті зроблено спробу проаналізувати колядки і щедрівки українських композиторів для фортепіано, а також вивчити проблеми їх інтерпретації в інструментальній музиці. Відзначимо, що майже всі відомі українські митці зверталися до колядок і щедрівок. Найбільше це позначилося на хоровій творчості (М. Лисенко, Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, М. Леонтович, К. Стеценко, М. Гайворонський, Я. Ярославенко, Н. Нижанківський, В. Барвінський, О. Кошиць, М. Колесса та ін.). Нині можемо констатувати, що значна кількість композиторів як в Україні, так і в діаспорі спрямовували свою увагу на втілення фольклорного джерела, а саме колядок і щедрівок у своїй фортепіанній творчості.

Ключові слова: *українські композитори, колядки і щедрівки для фортепіано, педагоги-піаністи, проблеми інтерпретації творів, фольклорні джерела, перлини народної творчості, фортепіанні композиції.*

Колядки та щедрівки, приховуючи у собі невичерпну музично-поетичну символіку, спонукали багатьох вітчизняних композиторів до творчого опрацювання, стали в їхній творчості предметом індивідуальної обробки. Найдавніший пласт народної культури отримував у композиторській творчості оригінальне художнє переосмислення. Найбільш яскраво цей напрям фольклоризму виявився у другій половині ХІХ ст. в епоху романтизму, ознаменовану великим ростом національної самосвідомості.

Наголосимо, що майже всі відомі українські композитори зверталися до колядок і щедрівок, опрацьовуючи їх для фортепіано (М. Барабаш [1], В. Барвінський [2], В. Безкоровайний [3], О. Бобикевич [4], Б. Вахнянин [5; 6],

І. Мельник [7], Р. Никифорів [8], Р. Савицький [9], Д. Січинський [10], Я. Ярославенко [14] та ін. Відзначимо також наукові праці краєзнавців, мистецтвознавців, музикологів з передмов до видань, у періодичній пресі, часописах (У. Молчко [4; 8], О. Смоляк [11], Л. Філоненко [12; 13] та ін.). Залюбки митці використовують колядки і щедрівки у своїх інструментальних композиціях: В. Барвінський у дитячому циклі «Наше сонечко грає на фортеп'яні» кладе в основу однієї з мініатюр колядку «Нова радість стала», А. Кос-Анатольський цитує бойківську щедрівку «Чи дома, дома, господароньку» у концерті ля-мінор для фортепіано з оркестром, А. Рудницький талановито інтерпретує «Щедрик» у фортепіанному скерцо, а у симфонічному полотні Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» лейтмотивом є колядка «Добрий вечір тобі» і вже згаданий «Щедрик» [13] та багато ін.

Нині, коли створені сприятливі умови для роботи в архівах, є вільний доступ до спецфондів, вдалося розшукати низку збірок колядок і щедрівок вітчизняних композиторів для фортепіано. Ці збірки тривалий час заборонялися і не могли бути використані у навчальному процесі, хоч виховна роль їх безсумнівна.

«Колядки і щедрівки» В. Барвінського (1888–1963) – явище унікальне в українському педагогічному фортепіанному репертуарі. Виданий цикл 1935 р. Музичним товариством ім. Лисенка у Львові, зберігається у відділі мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника НАН України за № 5913. Звертаючись до церковних колядок і щедрівок, композитор у передмові до цієї збірки пише «Беручись за опрацювання цього збірничка колядок і щедрівок не було моїм наміром зложити його по лінії якогось обдуманого планового вибору з багатого матеріалу, який я мав під рукою. Тому то деякі відомі та вартісні колядки й щедрівки залишилися поза рямцями цього збірничка. Також у розміщенні поодиноких чисел узглядав я тільки до деякої міри – що так скажу – вагу їх музичного змісту та менше або більше складний спосіб їх опрацювання, а старався скласти їх у різноманітній формі, щоби той збірничок міг зацікавити своїм змістом не тільки пересічного

грача на фортеп'яні, але кожного музично школеного, а той фахового музика, згл. п'яніста. Головною метою цього збірничка було: видобути та підчеркнути ту природну красу, яка криється не раз і в простенькій мелодії, в яку часто вбивають т. зв. «популярні» опрацювання в різних інших збірниках, та тим способом причинитися до піднесення музично-мистецького «смаку» у споживачів того роду музичної літератури. Побіч наших галицьких коляд, помістив я колядки та щедрівки з Великої України – а також із Закарпаття та Лемківщини. В колядах, чи щедрівках, які я взяв із збірників на хор К. Стеценка (зазначені в тексті: «за К. Стеценком») – залишив я з незначними змінами оригінальну гармонізацію Стеценка, примінивши її тільки до фортеп'янової фактури свого опрацювання» [2].

Цикл В. Барвінського складається з 22 українських колядок і щедрівок: 3 – галицьких, 6 – за К. Стеценком, 3 – з центральної України, закарпатська і лемківська – із збірника Ф. Колесси, одна – К. Квітки, а також лемківська «Був святий вечір» та власна гармонізація колядки «Павочка ходить».

Більшість мелодій мають діатонічну будову, що підкреслює їх урочистий, радісний, піднесений настрій, їм властивий мажорний лад. Прикладом можуть бути «Ой дивнее народження», «Христос родився». Оригінальна гармонізація діатонічних зіставлень дає підставу відзначити їх спорідненість за звучанням з церковними хорами, кантами, псалмами, величальними піснями. У фактурі «Колядок і щедрівок» переважає поліфонічна насиченість музичної мови. В. Барвінський звертається як до підголоскового виду поліфонії, джерела якого мають народне походження і свідчать про вплив української духовної хорової музики («Павочка ходить», «Чи дома, дома...», «Не плач, Рахиле»), так і до контрастного та імітаційного («Пішла дівчина», «Ой у саду винограду») [12].

Цикл Василя Барвінського набув надзвичайної популярності ще за життя автора і не лише в Галичині, а й у країнах Західної Європи, Канаді, США. Нині виникає необхідність впровадження їх до педагогічного репертуару піаністів, до навчальних програм із предмету «Музичне мистецтво». Це буде сприяти формуванню та розвитку добрих естетичних смаків молоді, пропаганді й

популяризації справжніх перлин народного мистецтва. Додамо, що «Колядки і щедрівки» В. Барвінського записані у виконанні Марії Крушельницької, професора Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка у Львові.

Значну цінність, з художнього, педагогічного й піаністичного огляду, становить цикл Д. Січинського (1865–1909) «Христос родився» (Коляди на Різдво Христове, видані у Канаді), які зберігаються у Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського за № 1089. Праця Д. Січинського складається з 24 колядок з текстами. До історії музичного мистецтва Д. Січинський увійшов передусім як майстер хорових творів, і тому вокальне начало у нього перебуває на передньому плані. На цих неординарних зразках осмислення народної творчості композитор виявив себе непересічним майстром.

Мало знані й рідко виконуються щедрівки в опрацюванні Б. Вахнянина (1883–1940), видані 1933 р. у Львові (зберігаються у відділі мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника НАН України за № 5951). Перша частина – «Бог предвічний» (Чемним дітям зладив на ялинку вуйко Богдан) – це 20 колядок з текстами. Друга – «На щедрый вечір» (16 щедрівок «у легкому укладі за К. Стеценком»). Варто наголосити, що колядки і щедрівки Б. Вахнянина не складні з піаністичного огляду, але це вдячний національний дидактичний матеріал у роботі з молоддю. Поряд із широковідомими колядками і щедрівками Б. Вахнянин знайомить нас з малознаними зразками календарно-обрядової поезії, такими як «Ясніший від сонця», «Всі разом співаймо», «А в Купівці церкву будують» та інші. Цей цикл можна використовувати і в підготовці майбутніх музикантів-піаністів, і в позакласній роботі в загальноосвітній школі, на концертах-лекціях тощо.

Про творчу спадщину І. Мельника маємо дуже скупі факти, вивчення її – справа майбутнього. Особливий інтерес викликає збірка колядок і щедрівок «Бог предвічний» (Вінніпег, Канада, 1946). У цьому циклі 12 колядок і щедрівок, до яких подані тексти. Окрім того, автор запропонував до кожного зразка своєрідні релігійні ескізи та орнаменти, очевидно, для того, щоб під час вивчення колядок і щедрівок дитина могла їх розфарбовувати, підбирати ті чи

ті кольори. Таке ознайомлення з перлинами народної творчості сприятиме розвитку асоціативного мислення учнів, ширшому засвоєнню музичного матеріалу.

Висновки. Пошук творів українських композиторів, які тривалий час були у забутті, триває, і маємо надію, що їх буде віднайдено набагато більше. Згадані ж збірники «Колядок і щедрівок» українських композиторів поступово й успішно впроваджуються до навчального процесу. Це нас ще раз переконує, що їх необхідно перевидавати, попередньо зробивши кваліфіковану й професійну редакцію, а також офіційно включити до репертуару майбутніх учителів музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш М. Колядки і щедрівки для фортепіано. Торонто (Онтаріо) : Вид-во Український музичний фестиваль, 1975. 34 с.
2. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано з підложеним текстом. Львів : Музичне товариство ім. Миколи Лисенка, 1935. 25 с.
3. Безкоровайний В. Твори для фортепіано / упор. Н. Безкоровайна, Б. Безкоровайний. Київ : Муз. Україна, 2020. Т. 2. С. 148–159.
4. Бобикевич О. Фортепіанні твори / редактор-упорядник, вступна стаття У. Молчко. Дрогобич : Посвіт, 2009. 68 с.
5. Вахнянин Б. Бог предвічний (Чемним дітям зладив на Ялинку вуйко Богдан). Львів, 1933. 2 с.
6. Вахнянин Б. На щедрій вечір (Чемним дітям зладив вуйко Богдан). Львів, 1935. 21 с.
7. Мельник І. Колядки і щедрівки для фортепіано. Вінніпег (Канада) : Український культурний центр, 1946. 12 с.
8. Никифоров Р. Наші Колядки. Легкі обробки для фортепіано зі словами / ред.-упор. М. Бойчук, вст. стаття У. Молчко. Стрий : Щедрик, 2012. 36 с.
9. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. Нью-Йорк : Український музичний інститут Америки, 1977. 14 с.

10. Січинський Д. Христос родився. Коляди на Різдво Христове. Вінніпег (Манітоба), Б. р. 33 с.
11. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор : підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. Вип. 1. Тернопіль : ЛПЛЕЯ, 1998. С. 51–65.
12. Філоненко Л. Заграймо на Різдво. *Музика*, 1990. № 5. С. 15.
13. Філоненко Л. Колядки і щедрівки українських композиторів (для фортепіано). *Мистецтво та освіта*, 1997. № 4. С. 16–18; С. 29.
14. Ярославенко Я. Коляди для фортепіано. Львів : Свічадо, 2011. 16 с.

*Ліна ЧМЕЛИК,
концертмейст. кафедри вокально-хорової майстерності
факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

АНАЛІЗ ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Професійна робота концертмейстера включає у себе багато складових, серед яких однією з першочергових є вміння та розуміння аналізу хорових партитур, що сприяє забезпеченню якісного виконання твору, комунікації з диригентом, уникнення основних труднощів в процесі інтерпретації тощо.

Ключові слова: концертмейстер, хоровий твір, аналіз хорової партитури, С. Людкевич, Ю. Федькович, «Пою коні».

Проблема реалізації виховного, розвивального впливу мистецтва на становлення особистості є однією з фундаментальних у теорії і практиці музичної педагогіки. Музика несе в собі не тільки емоції, але і величезний світ думок, ідей, образів. Але цей зміст стає надбанням особистості лише за умов спеціальної організації. Музика як могутній інструмент впливу спроможна допомогти людині згармонізувати себе і свої відносити зі світом. Саме поєднання педагогічних методів з керованим музичним впливом забезпечує всебічний, художньо-образний розвиток особистості, а також може впливати як на життєвий процес окремої людини, так і на розвиток суспільства загалом.

У сучасному навчально-виховному процесі основою стає мисляча і творча особистість. Нові вимоги до сучасного едукативного процесу (едукатія – термін, що означає триєдність навчання, виховання і розвитку), які мають особливі можливості для формування системи естетичних та загальножиттєвих цінностей учнівської молоді, передбачають розвиток не тільки спеціальних музичних, але і генералізованих (загальних) здібностей, а також таких психічних процесів, як відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, уява, тощо. Загальновідомо, що рівень навчання, ефективність засвоєння матеріалу залежить як від якості викладання, так і якості учіння. Це по суті ефективність процесу взаємодії педагога, а в

нашому випадку – концертмейстера, і студента, яку потрібно спеціально організовувати, вибудовувати. Універсальним засобом реалізації такої взаємодії є спілкування, комунікація (вербальна і невербальна), що поєднує взаємне сприйняття суб'єктів, емоційний вплив і обмін інформацією.

Т. Молчанова відзначає, що «на сьогодні визріла нагальна потреба ґрунтовного концепційного дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера у контексті історико-культурних процесів і принципів практичного функціонування цього різновиду діяльності зі скеруванням на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень. Потребує певного переформатування і дефініційний тезаурус фахового визначення піаніста-концертмейстера, що надасть можливості осмислити та окреслити об'єктивні та суб'єктивні характеристики цієї професії» [1, с. 216].

Метою нашої роботи є розкриття змісту інтерпретаційної діяльності концертмейстера, відтак висвітлення методичних та практичних прийомів і засобів розкриття образно-стильових аспектів твору С. Людкевича «Пою коні»

Більш якісному розумінню та виконанню хорових творів сприяє їх аналіз – загальний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський. Розглянемо цей процес на прикладі твору С. Людкевича «Пою коні».

«Детальне вивчення партитурних текстів, – зазначає Л. Серганюк, – є необхідною умовою успішного художнього результату. Виходячи за межі з'ясування формальних структурно-стилістичних ознак, аналіз хорових партитур, здійснений у руслі осягнення й якомога досконалішого відтворення концепції твору, її драматургічного й композиційного втілення та необхідних для відтворення засобів, у кінцевому наслідку приводить до збагачення виконавського мистецтва, вдосконалює взаємозв'язок як диригента і хористів, так й виконавців і слухачів. У сукупності виникає певна естетична цілісність, що в ідеальному варіанті характеризується унікальною врівноваженістю найрізноманітніших чинників» [2, с. 5].

При опрацюванні твору С. Людкевича «Пою коні» насамперед треба пригадати про авторів слів та музики. С. Людкевич увійшов в історію української музичної культури як видатний композитор, музикознавець, фольклорист,

педагог і музично-громадський діяч. Народився мистець 24 січня 1879 р. в містечку Ярослав на Західній Україні (нині воно входить до складу Польщі) в мистецькій сім'ї. Батько та мати, які надзвичайно любили і цінували музику, були першими вчителями сина. Мати вчила грати Станіслава на фортепіано.

Навчався С. Людкевич в Ярославській гімназії, де співав в хорі, а згодом став його керівником. У цей час Станіслав Пилипович починає писати музику. На час закінчення гімназії С. Людкевич написав хори «Гамалія», «Поклик до слов'ян», сім п'єс для фортепіано.

З 1898 до 1901 р. С. Людкевич навчається у Львівському університеті на філологічному факультеті. Веде активну громадську, композиторську діяльність, входить до складу спеціального комітету для систематичного збирання та публікації українського народного мелосу. Пише відомий «Вічний революціонер». Після закінчення університету працює педагогом та викладає українську мову в одній із гімназій Львова.

Упродовж 1902–1918 рр. Людкевич пише багато музики. Це хорові, вокальні, фортепіанні та оркестрові твори. Серед них такі вершини композиції митця, як кантата-симфонія «Кавказ», романс «Черемоше, брате мій», обробка української народної пісні «Гагілка», цикл варіацій «Елегія» для фортепіано. Саме ці твори увійшли в історію української музики.

Значних успіхів у симфонічному жанрі композитор досягає вже в 20–30 рр. один за одним він створює «Меланхолійний вальс», «Каменярі», «Галицька рапсодія», «Мойсей», «Новорічна увертюра».

Помер композитор на 101-му році життя 10 вересня 1979 р. Його багата творча спадщина, а також плідна музикознавча, педагогічна, фольклористична і музично-громадська діяльність, стали вагомим внеском в українську культуру.

Автором слів твору «Пою коні» є видатний український письменник Ю. Федькович, який народився 8 серпня 1834 р. в селі Сторонець-Путилів на Буковині. Понад 10 років пробув на службі у Австрійській армії, брав участь у походах до Італії. На формування літературно-естетичних поглядів і вироблення літературного стилю Федьковича, вирішально вплинула українська

народна поезія, революційна творчість Т. Шевченка, а також проза Квітки-Основ'яненка й Марка Вовчка. В Чернівцях відкрито Державний літературний музей Ю. Федьковича.

Відтак, твір «Пою коні» написаний в стилі української пісні та дещо нагадує козацький марш. Твір написаний в простій двочастинній формі. У ньому композитор прагне до розкриття емоційного змісту в окремих куплетах. Часто він здійснює це зміною ладового забарвлення. У першій частині викладається повністю зміст літературного тексту. Друга частина виконується як вокаліз з використанням хорового ефекту – морморандо. Її можна використати як своєрідну зв'язку між куплетами, або як приспів. Нею і закінчується твір.

Пісня написана в темпі спокійного маршу. Головним образом твору є образ козака, який роздумує над своєю нещасливою долею. Твір глибоко ідейний, показує важку долю козаків. У ньому відчувуються інтонації народних пісень, і тому не дивно, що композитор використав паралельний мажор та мінор, характерний для народних пісень. Основна тональність першої частини – Мі-мінор, але є часті відхилення в паралельний Соль-мажор.

Друга частина звучить в Соль-мажорі. У 5–6 тактах відбувається відхилення в другу ступінь цього мажору. Метр – чотиридольний. Розмір – 4/4. Написаний твір у маршовому характері і тому йому властиве використання чітких ритмічних послідовностей. Найчастіше зустрічаються четвертні ноти. Виклад твору – гармонічний. Ритмічна будова всіх партій однакова і така акордова будова підкреслює характер маршу. Увесь тематичний матеріал розподіляється рівномірно між партіями, основна мелодія звучить у партії сопрано. Твір написано з інструментальним супроводом. Супровід не дублює хорову партитуру і є ритмічно строгий. Однак він доповнює її і створює своєрідний колорит, ніби нагадуючи нам цокіт кінських копит.

Голосоведення здебільшого плавне, але є характерні кварто-квінтові ходи в сопрано, та зрідка в теноровій партії. У другій частині перші два такти виконуються на морморандо. Сопрановою та альтовою партіями. Через два такти

вступає тенорова партія і ще два наступних такти – басова. Тут голосоведення більш розвинуте. Характерними є в сопранах і басах стрибки на м. 6, м. 7, ч. 8.

Форма твору куплетна. Куплет – це період, який складається з трьох речень (4+4+4). Третє речення є повторенням другого. Вокаліз – також період, який складається з двох речень (8+4).

Темп твору не занадто маршовий. Агогічних змін немає ніяких. Динаміка рухлива. У першій частині знаходиться в межах $mf - f$, друга – $p - f$. Динаміка тісно пов'язана з фразуванням твору та з його літературною частиною, найчастіше при висхідному голосоведенні.

Твір викладений на трирядковій партитурі, об'єднаний аколодою. Тип хору – мішаний. Діапазони хорових партій: S: $dis^1 - g^2$, A: $a - g^1$, T: $f - e^1$, B: $G - c^1$. Діапазон хору: $G - g^2$.

По партіях діапазон не є широким, дещо ширший в порівнянні з іншими мають сопранова і басова партії. Усі партії звучать у середній теситурі, зручній для опрацювання ансамблю між партіями. Роботу над узгодженням ансамблювання твору, крім зручної теситури, полегшує також його ритмічна будова.

Починається твір на mf . Поступове крещендо приводить до f , знову спад звучання мелодії і перша частина закінчується на p . Друга частина починається з тієї ж сили звучання, на якій закінчилася перша. Закінчується твір на pp .

Для твору характерна чітка подача звуку в першій частині і дещо м'яка у другій. Тому при виконанні твору важливо звернути увагу в першій частині на чітку дикцію, початки та закінчення фраз, акцентовані долі.

Труднощів у дикції немає, на кожен ритмічну одиницю твору припадає склад літературного тексту, за винятком таких тактів, де є розспівування однієї голосної на кілька тривалостей. Друга частина виконується на морморандо, для неї характерні однотактові мотиви в першому реченні. Інтонаційні труднощі в творі не зустрічаються, за винятком стрибків.

Диригувати потрібно за чотиридольною схемою, штрихом *non legato* в першій частині, та дещо ближчим жестом до *legato* у другій.. Особливих труднощів для диригування твору немає, характерні вступи на першій долі та зняття на останній.

Твір є цінним в естетичному плані. Музична основа твору тісно злита з літературним текстом і створює в цілому єдиний художній образ. Він драматично напружений. Кульмінація відчувається в II куплеті. Дихання беремо по фразах цілого хору. Розучувати твір бажано окремо по партіях і зводити по фразах. Можна з'єднувати декілька партій або всі одночасно, залежно від того, які труднощі виникають.

Концертмейстер – невидима професія.... Сценічну поразку поділяють всі, сценічна перемога належить лише солісту. Ця суб'єктивна думка може викликати дискусію, а може залишитись непоміченою, істина полягає в тому, що концертмейстер забезпечує своєрідний фундамент для творчої свободи соліста, створює відповідний характер, контролює темп, слідкує за текстом під час виконання твору. Концертмейстер повинен виконувати свою партію в стилі епохи чи жанру, його ерудиція, обізнаність і зацікавленість можуть і повинні бути мотиватором для соліста, підтримку концертмейстера на сцені важко переоцінити.

Висновки. Багатозначність музичного письма вимагає особливого втілення і в живій мові, і в музиці. Розуміння аналізу хорового твору сприяє переконливій і логічній інтерпретації. Твір «Пою коні при Дунаю» використовується в концертній діяльності як самодіяльними, так і професійними колективами, а також він широко впроваджений в пропонований програмовий матеріал з курсу диригування для здобувачів вищої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне. 2013. Випуск 19(1). С. 212–217.

2. Серганюк Л. Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.

ТЕЗИ

Андрій АРКУША,
аспір. кафедри інструментального
та оркестрового виконавства факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені
М. П. Драгоманова;

Наук. кер. **Вікторія БУХАНЄВИЧ;**
канд. пед. наук, ст. викл. інструментального
та оркестрового виконавства факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова

ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ ДИРИГЕНТІВ У ПРОЦЕСІ МАГІСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У публікації піднято проблему методики та окреслено педагогічні умови формування умінь самовдосконалення оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки. Увагу зосереджено на методах та прийомах, змісті і структурі цих компетентностей, а також формуванні умінь самовдосконалення оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки.

Ключові слова: фахова підготовка, самовдосконалення, оркестровий диригент, вчитель музичного мистецтва.

Основною метою державної політики в галузі освіти є виявлення умов для розвитку особистої і творчої самореалізації кожного громадянина України, оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей. У Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті серед основних принципів розвитку освіти в Україні – формування навичок самоосвіти й самореалізації молоді. Досвід навчально-виховної діяльності закладів вищої освіти переконує, що ефективно вирішувати питання підготовки майбутніх фахівців можна лише за активної участі у цьому процесі самих студентів, тобто самовдосконалення.

Здійснений аналіз останніх досліджень та публікацій, присвячених проблемі професійного самовдосконалення особистості, дає підставу стверджувати, що її розробкою займаються психологи та педагоги різних наукових шкіл, починаючи з біхевіоризму й до гуманістичної, особистісно орієнтованої педагогіки, зокрема: О. Бодальов, А. Деркач, Н. Гузій, Є. Ільїн, О. Орлов, В. Слатьонін та ін. Основи теорії загального самовиховання розкриті у працях А. Арета, Д. Гришина, О. Кочетова, О. Ковальова, В. Оржеховської, Л. Рувинського, В. Селіванова, В. Сухомлинського, М. Тайчинова, Т. Хілько та ін. Проблемами професійної підготовки майбутнього вчителя музики опікуються К. Завалко, О. Отич, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Федоришин, О. Щолокова, та ін., сутнісні характеристики самовдосконалення вчителя висвітлювали К. Завалко, В. Маралов, В. Орлов, Н. Сегеда, П. Харченко та ін.).

Однак, не применшуючи цінності названих вище досліджень, повинні констатувати, що проблема професійного самовдосконалення оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки допоки не дістала належного висвітлення.

У рамках публікації здійснюємо аналіз дослідів мистецької педагогіки (А. Козир [2], Г. Падалка [3], О. Рудницька [4] та ін.), *методологічні підходи* до мистецької освіти спираються на концептуальні положення, які стосуються всього поля педагогічної діяльності в царині художнього виховання й навчання студентів.

Особистісно орієнтований підхід, який у загальнопедагогічному плані досліджено працями І. Беха [1], Є. Бондаревської та інших, означає ставлення до особистості як суб'єкта процесу свого становлення – самосвідомості, взаємовідносин і практичної діяльності.

Врахування цього підходу відіграє значну роль саме для самовдосконалення, оскільки базується на визнанні індивідуальності студента, його інтересів і художніх здібностей, і особливо – унікальності кожної особистості – учасника процесу художньої творчості [36], а також на врахуванні особистих можливостей і інтересів, потреб, мотивів.

Висновки. Отже, самовдосконаленню майбутніх учителів музичного мистецтва сприяє цілеспрямована реалізація таких педагогічних умов: стимулювання у майбутніх оркестрових диригентів потреби у самовдосконаленні; активізація самостійної творчо-пошукової діяльності студентів; забезпечення ціннісного ставлення майбутніх оркестрових диригентів до процесу і результатів своєї навчально-професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І.Д. Виховання сучасної вузівської молоді. *Філософія освіти XXI століття: проблеми і перспективи* : зб. наук. праць. Київ : Знання, 2000. 520 с.
2. Козир А. В. Акмеологічні тенденції розвитку мистецької освіти в сучасному вимірі. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2017. Вип. 6. С. 5–12.
3. Козир А. В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02, 13.00.04. Київ, 2009. 43 с. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/229> (дата звернення: 10.11.22).
4. Рудницька О.П. Педагогіка: Загальна та мистецька : навч. посібник. Київ : 2002. 270 с.

*Орися БІЛОУС,
ст. викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка;*

*Зоряна ЗАЯЧКІВСЬКА,
викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

У тезах обґрунтована актуальність використання хорового мистецтва в патріотичному вихованні молодого покоління; розкрито позитивний вплив хорового мистецтва на формування у студентів національних світоглядних позицій. Розглянуто хорове мистецтво як засіб утвердження у свідомості студентів розуміння цінності та самобутності музичної спадщини. Формування національної свідомості студентів засобами музичного мистецтва – це процес виховання особистості.

Ключові слова: *хорове мистецтво, національна свідомість, студенти, освіта, заклади вищої освіти.*

Актуальність питання формування національної свідомості в системі вищої освіти зумовлена не лише її реформуванням, а й глобальними змінами у житті суспільства. Мистецьке усвідомлення значимості музичної культури та значення хорової музики, зокрема, засвідчують її великий вплив на розвиток особистості. Підрастаюче покоління, черпаючи досвід від дорослих і, загалом із різноманітних засобів інформації, також долучається до поширення українського мистецтва. Українська народна пісня є символом незламності та нескореності. На цю властивість української пісенності, що розкривалась передусім у формах колективного співу – хору – звертає увагу О. Бенч: «Українська народна пісня зберегла у собі первинну міфологічну цілісність, яка витворилася в глибинному внутрішньому процесі творчого становлення людини як частки питомого земного середовища і космічної всеєдності.... В українській обрядовій пісенності виявилася прадавня світотворча віра предків

наших як одвічний творчий процес, у якому поєднується у безперервний плин минуле, теперішнє і майбутнє» [2, с. 12].

Сьогодні, коли Україна є центром збереження миру у всій Європі і загалом у світі, варто наголосити на формуванні національної свідомості підростаючого покоління яке формується та розвивається відповідно до національної системи виховання. Лише її правильна організація може сформувати повноцінну, національно-свідому особистість. Особливого значення тут набуває хорове мистецтво.

Розгляд сучасних тенденцій виховання національно-свідомої молоді свідчить про внесення до освітніх процесів ЗВО значних змін, покликаних наповнити навчання культуротворчими, гуманістичними, національними ідеями. Диригентсько-хорова освіта не є винятком.

Складність музично-педагогічної підготовки полягає у тому, що вона за обсягом професійних завдань поєднує в собі три спеціальності – загально-педагогічну, музично-педагогічну зі своєю специфікою та виконавську (передусім, власне хорову) як обов'язкову частину фахової підготовки студента.

Свою увагу акцентуємо на диригентській підготовці учителя музичного мистецтва, що виступає складною системою, обумовленою необхідністю вивчення цілого комплексу диригентсько-хорових дисциплін. Набуття навичок диригентсько-хорової підготовки відбувається на заняттях з фахових дисциплін, таких як: «Диригування», «Хорознавство», «Аранжування», «Читка хорових партитур», «Постановка голосу», «Основний та додатковий музичний інструмент», «Хоровий клас і практикум роботи з хором». Але варто зазначити, що навчальною лабораторією підготовки хорового диригента є робота в хоровому класі. На прикладі керівника навчального хорового колективу студент засвоює практичні навички методичної роботи. Репетиційна робота в хоровому класі допомагає навчити студентів методики самостійної роботи, виховати вміння інтерпретувати музичний матеріал. Це допоможе розкрити

внутрішні творчі механізми, пов'язані не лише з управлінням хором, а й собою як особистістю, відшукати власний «диригентський почерк».

У процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін викладачам закладів вищої освіти необхідно зберегти творчу свободу студента, уважно ставитись до особливостей його рис характеру, розвивати індивідуальність.

Виконавські здібності, необхідні диригенту для ефективного впливу на хоровий колектив, викликають яскраві емоційні переживання у виконавців і водночас збагачують їх духовний світ та національну свідомість. У процесі роботи над музично-хоровим твором емоційний стан диригента поступово передається колективу виконавців, а це вимагає постійної підтримки, щоб зробити творчий пошук потребою хору. А. Авдієвський з цього приводу зазначав: «Я, як хормейстер, маю можливість – справді унікальну – у контакті зі співаками будувати нову звукову форму навіть тих творів, котрі часто виконуються, бо бачу перед собою живих людей з повною гамою їхніх почуттів. І всіх їх потрібно злити ... в єдину художню цілісність, бо лише з нею можна втілити свої творчі задуми» [1, с. 81].

Висновок. Формування національної свідомості майбутнього вчителя музичного мистецтва буде ефективним, якщо здійснюватиметься педагогічна підтримка саморозвитку його особистості, створюватимуться умови для розвинення його професійного і особистісного досвіду, надання широких можливостей для пізнання своєї історії, традицій, звичаїв, музичного фольклору, національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдієвський А. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. *Мистецтво у школі : зб. ст. / упор. І. М. Гадалова*. Київ : УДПУ, 1996. Вип. I. С. 80–83.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Український світ, 2002. 439 с.

*Марія ГОЛЮК,
здобув. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;*

*Наук. кер. Росіна ГУЦАЛ,
канд. мист., доц., зав. кафедри вокалу та
диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

АНАЛІЗ ХОРОВОГО ТВОРУ ЯК СКЛАДОВА РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ

У публікації розглянуто важливість аналізу хорового твору як складової роботи з вокальним ансамблем. Зокрема, студент повинен самостійно опрацювати твір, зробити детальний аналіз та скласти поетапний репетиційний план.

Ключові слова: *музичний твір, аналіз твору, диригент, поетичний текст, виконавські складнощі.*

Починаючи роботу над розучуванням музичного твору, диригент повинен самостійно розібрати й проаналізувати твір за планом. Адже під час розучування з вокальним ансамблем варто звертати увагу на пояснення образного змісту поетичного тексту, особливостей його втілення композитором, особливості впровадження виражальних засобів тощо. У зв'язку з цим необхідно більш детально розглянути підготовчу роботу до розучування твору: ознайомлення з музичним текстом, загальне уявлення та визначення художнього образу, формування виконавського задуму, індивідуальну трактовку і план практичної роботи. Для практичного розбору пропонуємо проаналізувати дитячий хоровий твір Ю. Шевченка на сл. М. Сингаївського «Що сказало сонце».

Юрій Шевченко – український сучасний композитор, заслужений діяч мистецтв України, відомий як популярний театральний композитор. Автор музики до вистав, які презентувалися у Національному академічному театрі драми імені Лесі Українки; Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка; Київському академічному Молодіжному театрі, а також до багатьох вистав українських театрів, театрів ляльок, теле- та радіовистав. Також

серед творчої спадщини значуще місце займають балети: «Катруся», «Ніч Перуна», «Сіндарела», «Буратіно»; симфонічно-хореографічна сюїта «Пори року»; «Пасторальна сюїта» для дерев'яних, духових, ударних та арфи; кантата для дитячого хору «Сонце-Ярило» та ін.

Дитячі хорові твори Ю. Шевченка сповнені яскравої зображальності, що допомагає слухачеві у художньому сприйнятті. Пропонуємо ознайомлення з твором «Що сказало сонце» на сл. М. Сингаївського.

Микола Сингаївський – український поет, автор знаної всім пісні «Чорнобривці». Поетична спадщина п. Миколи надзвичайно плідна (75 книг), і половина з них присвячена дітям. Багато композиторів звертались до поезій Миколи Сингаївського, бо вони надзвичайно образні і близькі до фольклорних джерел. За твори для дітей та юнацтва у галузі дитячої літератури М. Сингаївський удостоєний найвищої літературної премії ім. Лесі Українки та премії ім. Миколи Трублаїні.

Юрій Шевченко написав пісню «Що сказало сонце» під впливом збірки Миколи Сингаївського «Сонце для всіх». У творі передається любов до землі, природи та усього живого, що нас оточує. Автор дає зрозуміти нам, людям, що ми і природа взаємопов'язані і, що нам потрібно цінувати все живе, що є на цьому світі. Так визначаються загальновиховні властивості твору: любов до музики, почуття колективізму, почуття патріотизму, любов до природи.

Характер музики: бадьорий, світлий, життєрадісний. Фактура твору монодична з елементами двоголосся. Форма твору куплетна, складається з трьох куплетів. Тональність незмінна C-dur. Розмір – перемінний (2/4, 4/4), диригується по дводольній і чотиридольній схемі в темпі Moderato con moto(помірно з рухом).

Варто окреслити виконавські складнощі. Серед *інтонаційних* складностей треба звертати увагу на чистоту інтонування, відчуття тональності, розспівування складів. *Дикційні* складнощі – це важливість у чіткій промові тексту, вимові голосних і приголосних, дотриманні норм артикуляції. Тобто потрібно чітко вимовляти закінчення слів «сонця», «усміхнулось»... *Динамічні*

складнощі – логічно вибудовувати динамічний план твору. Уважно ставитися до фразування, часткових і основної кульмінацій.

Також особливо уважно треба сформувати репетиційний поетапний план роботи з вокальним ансамблем:

1. Вступна бесіда. Повідомлення про авторів, художньо-поетичний зміст твору та його навчальну мету.

2. Власний показ пісні.

3. Робота над піснею: настройка в тональності (C-dur); спів сольфеджіо кожної партії окремо (приділяючи особливу увагу чистоті інтонування, ритмічно правильному виконанню); спів сольфеджіо двох партій разом; розучування літературного тексту; спів словами окремих партій (звертаючи увагу на дикцію й артикуляцію); спів з текстом разом двох партій (звертаємо увагу на чистоту інтонування, ансамбль, дикцію й артикуляцію); робота над динамічними відтінками; повторення твору із виконанням усіх деталей.

4. Художнє виконання твору.

Висновки. Отже, перед початком практичного розучування твору з вокальним ансамблем студент повинен самостійно його опрацювати, зробити детальний аналіз та скласти поетапний репетиційний план. Це організовує практичну діяльність, надає ґрунтовності та впевненості на репетиціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навчальний посібник. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.

2. Бенч О. Г. Український хоровий спів. Київ : Український світ, 2002. 440 с.

3. Крижанівський С. А. Вправи для розспівування. Київ : Музична Україна, 1977. 80 с.

Соломія ГОЦИК,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;

Наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана з виховної роботи факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ХОРОВА ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Пропонована публікація є спробою аналізу та висвітлення історико-теоретичних аспектів концепції розвитку хорової театралізації.

Багато в чому це обґрунтовано спрямованістю до поєднання різних напрямів у мистецтві. Внаслідок цього розвиваються нові форми, стираються кордони академічно виділилися три пласти – фольклорний, академічний та розважально-побутовий. Сценічна репрезентативність та театралізація в хоровому виконавстві є невід’ємним атрибутом сучасної музичної культури.

Ключові слова: *хорова театралізація, культурно-просвітницька робота, музичне мистецтво, театральність, виконавська діяльність, «диригент-режисер», хорова вистава.*

Хорова театралізація або історія взаємозв’язку хору і театру сягає глибини століть. Їхнє джерело – мистецтво давнини, що становить синтез різних мистецтв, таких як лицедійство, ряджені, маскування, ігри на музичних інструментах, спів, танці та інше. Взаємодію хору і театру можна виявити і в побутових обрядових дійствах, і в храмовому синтезі. Все частіше у сучасній художній культурі звертаються до театралізації, а зокрема, театралізації в хоровому виконавстві. Під театралізацією розуміється, з одного боку, зрежисоване проникнення позамузичного початку яке одночасно містить акторську імпровізацію виконання інструменталістів та хористів, насичення

виконавської манери жестикуляцією, мімічними рухами, та іншими різними пластичними елементами.

Ознаками хорової театралізації є:

- ігрове протиставлення і нетрадиційну розстановку груп хору;
- рух груп хору або солістів в просторі залу або сцени;
- постановка різноманітних ансамблів і мізансцен;
- встановлення контакту між виконавцями і глядачами, з допомогою залучення глядацької зали в художній простір співучасті. Завдяки цьому виникає емоційне збудження, яке об'єднує виконавців та глядачів;
- використання звучання різних інструментів, окремих елементів реквізиту, світлового оформлення, костюмів [2, с. 200].

Поняття «театралізація» часто пов'язують з культурно-просвітницькою роботою. Її розуміють як «привнесення художніх елементів (музика, танець, драматична дія) у свято, організацію діяльності за законами театру, складний творчий метод, який має глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найближче стоїть до мистецтва театру» [1].

Уважається, що зрежисувати та художньо організувати можна як зміст заходу, так і саму дію. При цьому використовуються всі складові театрального мистецтва: музика, слово, мізансцена, художнє оформлення, колір, світло та ін.

У загальному сенсі слова театралізувати подію або текст означає «інтерпретувати його сценічно з використанням сцени і актора, для того, щоб поставити ситуацію. Візуальний елемент сцени і постановка дискурсів складають суть ознаки театралізації» [1, с. 65–70].

Тенденції міжвидового, між- та середжанрового синтезу зумовлюють звернення до театралізації. Відтак. Відбувається розвиток нових, синтетичних форм, стираються межі у сферах виконавства. Результатом привнесення театральних елементів до хорової музики стає хорова театралізація – синтез хорового співу, руху, драматичного і мовного вираження.

У музичному мистецтві театральність проявляється в музично-тембровій персоніфікації, в драматургічному розвитку та ін.

Активний діалог різних мистецтв може вважатися повноцінним тільки в тому разі, якщо в ньому будуть задіяні всі аспекти театралізації: ідейний, змістовний, виразний, ілюстративний, а також враховані зовнішні фактори (акустика, костюми, сценічне оформлення та ін.), що впливають на якість контакту «сцена–зал».

Реалізація театральності і театралізація у виконавській діяльності відбувається через сценографію, трактування художнього простору, розподіл рольових функцій, сценічний рух. В другій половині ХХ ст. театральність породжує нове художнє явище – хоровий театр, проникаючи у камерну хорову музику. Хоровий театр – це напрям сучасного хорового мистецтва, в основі якого лежить вокально-сценічне дійство, що перетворює концерт на театральний-хоровий спектакль. Камерний хор виступає головною дійовою особою; кожен учасник хору одночасно є солістом і артистом сценічного шоу.

У сучасному хоровому мистецтві ми можемо бачити пошук нових форм освоєння простору, відмову від традиційної для концертного виконання сценічної статичності. Активною стає режисерська участь, адже у хоровому театрі об'єднані сценічний рух та хореографія, спів та пластика, гра на різних інструментах, драматична майстерність, ігрові моменти, декорації, звукові та світлові ефекти, костюми чи окремі аксесуари тощо. Серед нових акустичних прийомів – стереофонічні, антифонні ефекти. Хоровий театр як театральний-концертна практика володіє великим потенціалом комунікативних можливостей, адже нерідко допускає залучення слухача-глядача до процесу виконання – відбувається його своєрідне перевтілення на активного учасника сценічного дійства.

Висновки. Розглянута у статті проблема теоретичних та історичних засад театралізації хорової музики свідчить про широке її обговорення не тільки у мистецтвознавчих, а і музично-педагогічних дослідженнях.

Встановлено, що театралізація у хоровому виконавстві (театралізація у хорових концертах) має вплив на глядача, допомагає формувати естетичний смак, підвищувати загальнокультурний рівень у підростаючого покоління та їх

батьків і, отже, виступає стимулом розвитку творчих здібностей, та духовності підростаючого покоління. Ми підтверджуємо думку про те, що хорова театралізація вимагає зміни основних принципів академічного хорового виконавства, серед яких статичність, неподільність хорових партій та їх площинне розташування у сценічному просторі, необхідність диригентського управління виконанням. В цьому контексті навіть сцена розглядається як художній елемент, а не просто як місце для розміщення хору.

Таким чином, театралізація є явищем яке активно розвивається у сучасному українському хоровому мистецтві. Його прояви різноманітні і залежать від творчих інтенцій композиторів і виконавців, які звертаються до жанру хорового концерту як головного репрезентанта музично-театрального виду творчості. Усе це свідчить про актуальність і перспективність театралізації хорових творів у розвитку вітчизняного та світового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іригіна С. О. Театральна педагогіка як мистецько-педагогічна проблема у системі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів-музикантів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2017. Вип. 157. Кропивницький : Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2017. С. 65–70.

2. Кириленко Я.О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика : монографія. Дніпро : ЛІРА, 2017. 216 с.

Ірина ГРИНЧУК,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;

Наталія ОВОД,
заслуж. прац. культури України,
доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

РОБОТА НАД ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СТУДЕНТАМИ ВИЩОЇ ШКОЛИ

У публікації піднято проблему репертуарного забезпечення курсу «Постановка голосу», який повинен охоплювати різножанрові твори, кращі зразки зарубіжної та вітчизняної вокальної літератури, творчості сучасних українських композиторів як академічного, так і популярного естрадного напрямків. Увагу зосереджено на аспекті співпраці викладача вокалу із науковими керівниками магістерських робіт на прикладі репрезентації сучасного вокального репертуару.

Ключові слова: *фахова підготовка, вчитель музичного мистецтва, вокальний репертуар, твори сучасних українських композиторів.*

Процес фахової підготовки студентів мистецько-педагогічного профілю у закладах вищої освіти – цілісний феномен, що ставить високі вимоги і до рівня викладання вокальних дисциплін, оскільки студент означеного профілю повинен поєднувати компетентності як педагога, виконавця, організатора культурно-мистецької діяльності та ін. Водночас ставиться завдання оволодіння голосовим апаратом, основами постановки голосу, досвіду аналізу-інтерпретації оригінальних творів, перекладів та аранжувань тощо (В. Антонюк [2] та ін.), що забезпечується відповідними методичними розробками та посібниками [1].

Отже, репертуар студента в курсі «Постановка голосу» повинен охоплювати різножанрові твори, кращі зразки зарубіжної та вітчизняної вокальної літератури, зокрема і вокальної творчості сучасних українських композиторів як академічного, так і популярного естрадного напрямків (М. Мозговий [5], Л. Прохорова [6] та ін.).

У рамках публікації зупинимося на такому аспекті, як співпраця викладача вокалу із науковими керівниками магістерських робіт на прикладі репрезентації сучасного вокального репертуару [3–4]. Наведемо приклади програми концерту «Пісня про пісню» магістрантки А. Р. (науковий керівник доц., к.п.н. І. Гринчук). До неї увійшли: переклад для дуету «Мелодії» М. Скорика («Запали свічу»), його ж пісня «Намалюй мені ніч», відомі пісні композиторів-піснярів В. Івасюка («Балада про мальви», «Над морем», «Пісня буде поміж нас»), М. Мозгового («Материнська любов»), І. Шамо («Три поради»), твори сучасних композиторів і виконавців Т. Петриненка («Пісня про пісню»), О. Пономарьова («Заспіваймо пісню за Україну»).

Ще один творчий проєкт – магістерський концерт «Мить» М. К. (науковий керівник доц., к.п.н. І. Гринчук), який поєднав зразки пісенної класики («Пісня про матір» (Б. Олійник, І. Поклад), «Минає день, минає ніч» (Ю. Рибчинський, М. Мозговий), «Тече вода» (Ю. Рибчинський, І. Поклад) та ін.) із сучасним та регіональним репертуаром. У концерті прозвучали твори митців, пов'язаних із Тернопіллям, зокрема: Н. Богуслави (пісня «Плакучі ікони»), заслуженого артиста України О. Бурміцького («Розкажи мені вітре»). Як відгук на трагічні події на Сході України прозвучала пісня «Над землею тумани» (слова тернополянки А. Бінцаровської, музика випускника нашого факультету С. Родька), «В чистім полі» С. Доценка, «Ще мить» С. Вакарчука (яка і дала назву концерту). Завершився концерт піснею «Тернопіль» Н. Богуслави.

Уважаємо, що підготовка і захист творчих проєктів магістрантами факультету – не лише підсумковий зріз їх фахової підготовки, але й цінний досвід пошукової творчої діяльності, репрезентації нового сучасного

вокального репертуару, формування мотивації до вивчення і популяризації музики композиторів-краян.

Висновки. Отже, сучасний пісенний репертуар – важлива складова виконавського і дидактичного репертуару майбутніх вчителів музичного мистецтва, викладачів вокальних та вокально-хорових студій, аматорів української пісні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авторські твори та обробки українських композиторів у класі постановки голосу / упоряд.: Н. Овод. Тернопіль : ФОП Осадца Ю.В., 2022. 65 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
3. Гринчук І., Овод Н. Сучасна естрадна пісня як дослідницький матеріал та виконавський репертуар. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали і тези VI Міжнародної конференції* (Одеса, 15–16.10. 2020 р.). Одеса : ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2020. С. 51–60.
4. Гринчук І., Овод Н. Естрадна пісня: сучасний музикознавчий дискурс. *Другі наукові читання «Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодення, перспективи», присвячених 80-річчю Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв* (Київ – Тернопіль – Теребовля, 19.02.2021 р.), Тернопіль : «ФОП Осадца», 2021. С. 30–33.
5. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.01 – теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2007, 16 с.
6. Прохорова Л.В. Українська естрадна вокальна школа : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. Видання друге. Вінниця : НОВА КНИГА, 2006. 384 с.

ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах розглянуто питання теоретичних основ формування ціннісних орієнтацій особистості під час навчання на музично-педагогічних та мистецьких факультетах у закладах вищої освіти. Досліджуються умови та механізми формування ціннісних орієнтацій майбутніх вчителів музичного мистецтва. Формування позитивних ціннісних орієнтацій у студентському віці розглядається як запорука розвитку гармонійної особистості молодої людини.

Ключові слова: *ціннісні орієнтації, музично-педагогічний процес, вчитель, музичне мистецтво, гармонійна особистість.*

Зкладами вищої освіти поставлено численні та складні завдання організації професійного зростання студентів, долучення їх до самостійної орієнтації у просторі цінностей. Тому важливим постає питання активізації студентських сил, спрямованих на формування ціннісних орієнтацій у музично-педагогічному процесі. Високий рівень духовної культури та сформованості ціннісних орієнтацій особистості у сфері музичного мистецтва є основою професійної підготовки та подальшої педагогічної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Відомі науковці, такі як В. Дряпіка, Г. Падалка, О. Рудницька, Л. Хлебникова, Л. Масол, Л. Школяр та ін. розглядають формування ціннісних орієнтацій особистості в галузі музичної культури з психолого-педагогічних позицій.

Проблема формування ціннісних орієнтацій у майбутніх вчителів музичного мистецтва вимагає подальшого дослідження, адже сукупність ціннісних орієнтацій педагога-музиканта складається з нерозривної єдності ціннісних орієнтацій людини-педагога та музиканта-виконавця [3, с. 46].

Сучасний науковець у галузі музичної педагогіки В. Дряпіка у своїх працях зазначає, що важливу роль у ціннісному ставленні до дійсності відіграють емоційні переживання. Вони відображають предметні цінності у їх вставленні до потреб у відповідному розвитку індивідуальності [1, с. 29]. Адже емоційна сприйнятливність є однією з необхідних передумов повноцінного засвоєння музики. Процес формування ціннісних орієнтацій залежить не тільки від чуттєвості, але й від глибини знань, належних вмінь, навичок та досвіду особистості.

Відповідно, можна визначити деякі умови, які сприятимуть формуванню ціннісних орієнтацій у студентів-музикантів під час навчання, а саме: активізувати творчі аспекти навчання; застосовувати міжпредметні зв'язки, що дасть змогу комплексно підійти до розв'язання поставленої проблеми; реалізувати принцип комплексного та поетапного засвоєння практичного та теоретичного матеріалу.

У формуванні ціннісних орієнтацій важливо, щоб студенти зрозуміли сутність і зміст загальнолюдських та професійних цінностей, сформувати у них прагнення до особистісного, високодуховного, творчого розвитку, успішної самореалізації у навчальній і подальшій професійній сфері.

Виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва на основі ціннісних орієнтацій – це пріоритетний шлях формування особистості майбутнього педагога, його духовного світогляду, моралі, культури, поведінки в соціумі, суспільної активності [2, с. 78].

Висновки. Ціннісні орієнтації майбутніх вчителів музичного мистецтва – це стійке інтегративне психологічне утворення, що виявляється в емоціях та мотивації вчинків, поведінкових реакціях, яке згодом сформується у певну позицію особистості та стане характеристикою культурно-мистецького переконання майбутнього педагога. Ціннісна взаємодія дає змогу інтегрувати в музично-педагогічний процес усі досягнення минулого й сьогоденного, стимулювати креативну спроможність мислення, яке здатне до інновацій і творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта. Київ : Ліра, 2000. 227 с.
2. Роганова М. В. Виховання духовно-моральних цінностей у студентів вищих навчальних закладів як педагогічна проблема. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2006. Вип. 21, Ч. І. С. 98–104.
3. Ткачова Н. О. Історія розвитку цінностей в освіті : монографія. Харків : Видавничий центр ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2004. 223 с.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО РОЗУЧУВАННЯ ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ *f-moll* З ПЕРШОГО ТОМУ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА

Справжнє залучення до світу поліфонічної музики – неодмінна умова гармонійного розвитку музиканта будь-якої спеціалізації, особливо піаніста. Творчість Й.С. Баха – вінець розвитку поліфонії.

Ключові слова: поліфонія, прелюдія, fuga, «Добре темперований клавір».

При виборі поліфонічного репертуару неможливо обійтись без «Добре темперованого клавіру» Й. Баха. Він залишається зразком поєднання вищого ступеню творчого натхнення і найвищої, справді недосяжної технічної майстерності [3, с. 143].

Проаналізуємо прелюдію та фугу *f-moll* (том I). Прелюдії притаманний фігураційний тип фактури. Характер стриманий, дуже плавний і наспівний, елегійний. Викладена прелюдія у три голоси, хоча в кінці фактура ущільнюється четвертим голосом. Зазвичай її виконують на *mezzo forte* від початку до кінця (з незначними коливаннями в сторону *forte* або *mezzo piano*). Фразування й артикуляція теж утримуються без змін. Темі прелюдії присутнє приховане двоголосся (тільки один голос веде мелодію, а інший наповнює цю мелодію, робить її багатшою). При переході теми у нижній голос ми рекомендуємо прослідкувати за тим, щоб не перевантажити його звучністю, тому що нижній регістр сам собою голосніший. Трелі потрібно виконувати досить «акуратно», «тендітно» по звучанню, щоб вони не привертати до себе увагу, а нижній голос провести більш виразно, оскільки він має більшу вагу, значущість. Взагалі, вся прелюдія побудована на інтонаціях «запитання – відповідь». Є нагода звернути на них увагу студента і запропонувати відтінити ці інтонації не тільки тембрально, але й динамічно.

Студенти досить часто, коли виконують тему, допускають таку помилку: виділяють мелодичну лінію у прихованому двоголоссі досить форсованим звуком, другий його елемент виконують як просте доповнення до мелодії, невиразно. Щоб уникнути цього, можна запропонувати йому «взяти» першу ноту фігури спокійним глибоким звуком, затримати її трохи довше ніж потрібно, а потім на фоні цього звуку дограти інші ноти фігури, ніби продовження першого звуку. Працювати таким способом треба у повільному темпі, уважно прослуховуючи кожний звук. Особливо корисна така робота буде там, де тема переходить у нижній голос, що вимагає оптимальної звучності.

Темп прелюдії – *andante*, потрібно шукати його оптимум рівно настільки, щоб не затягнути його, відчувши стриманий рух всередині мотивів, але й не перетворити в етюдоподібний твір (якщо темп взяти більш рухливий, ніж потрібно, то втрачається характер прелюдії: зі стримано-спокійної вона перетвориться у нервову і втратить цілісність). Важливо пояснити студенту, що в часи Й.С. Баха темпове позначення відображало не стільки темп, як характер твору. Прелюдія вокальна за своєю природою. Почергове проспівування кожного голосу окремо (також засобом співу) розвиває поліфонічний слух студентів.

Фуга має чотири голоси, дуже стриманий темп, але характер більш мужній, вольовий і зосереджений. Необхідно пригадати, що твори Й.С. Баха засновані на мотивній будові. Можна запропонувати студенту самому визначити мотивний поділ у темі (тема складається з трьох мотивів, які мають затактову будову). Повчити тему за мотивами буде досить корисно, проте наступний етап роботи потрібно присвятити підкоренню мотивних дроблень загальній цілісності теми. Остання нота теми відмежовує тему та протискладнення, виконання її саме *non legato*, без акценту буде доречним. Відповідь до теми, яка викладена в альтовому голосі, є тональною вимагає іншого звукового та тембрального забарвлення.

Протискладнення починається з тієї ж ноти, що і закінчується тема. Наголошувати його початок не потрібно: викладення більш дрібними

тривалостями (восьмими і шістнадцятими) проти четвертних теми у будь-якому випадку приверне до себе увагу, потрібно зуміти підпорядковувати його темі (особливо у динамічному плані).

Наступне проведення теми проводиться в басовому голосі, в основній тональності, його супроводжує ще одне протискладнення. Воно має дуже виразний стрибок на велику секстувгору і його, безумовно, потрібно зуміти висвітлити при поєднанні трьох голосів.

Появу паралельної тональності, тобто *As-dur*, яка сигналізує про початок розвиваючої частини, можна трохи яскравіше висвітлити і в динамічному, і в тембральному планах. Інтермедії у цій фузі досить об'ємні та розвинені, побудовані на матеріалі протискладнень у секвенційному викладі.

І наостанок, рекомендація, яка стосується усіх фуг: вивчену фугу потрібно кожен день «вичищати»: грати в повільному темпі, обов'язково з 6 нот, двома руками по парі голосів, інакше твір буде швидко забруднюватися численними помилками.

У публікації роботі представлені тільки деякі методичні рекомендації з приводу опрацювання прелюдії та фути фа мінор з «ДТК» Й.С. Баха.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бах Й. С. Добре темперований клавір. Т. 1. Київ : Музична Україна, 1973. 125 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVI століття. Тернопіль : СМП Астон, 1998. 245 с.

Неля КАЛУШКА,
вч.-методист з музичного мистецтва
Тернопільської ЗОШ І-ІІІ ступенів №28,
стейкхолдер освітньо-професійної програми
014.13 середня освіта (Музичне мистецтво) ОР «Бакалавр»
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)

ВИРОБНИЧО-ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ ТНПУ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА: ОСОБЛИВОСТІ СПІВПРАЦІ НА БАЗІ ЗОШ № 28 м. ТЕРНОПІЛЬ

У публікації представлено основні положення та особливості проведення виробничої педагогічної практики здобувачів першого рівня вищої освіти (бакалаврат) факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка у загальноосвітніх закладах. Також описано завдання, які стоять перед студентами, та можливість проведення різного роду перформансів, у яких учасники учбового колективу змогли б проявити найкращі сторони свого таланту у різних видах діяльності, як на уроці так і у позанавчальний час.

Ключові слова: *виробнича педагогічна практика, учбовий колектив, мистецько-виховна діяльність, професійно-педагогічні якості.*

Виробничо-педагогічна практика студентів факультету мистецтв у загальноосвітніх закладах займає одне із чільних місць в освітній програмі здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти на мистецькому факультеті за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), Галузі знань 01 Освіта / Педагогіка, у ЗВО.

Вона є тим узагальнювальним джерелом, з якого студент-практикант повинен черпати свої знання, отримані із усіх (об'єднаних предметів з фаху) в процесі навчання. Теорія музики і сольфеджіо, гармонія і поліфонія, історія зарубіжної, української, сучасної музики і історія мистецтв, хорознавство і хоровий клас, педагогіка, психологія і методика музичного виховання, музична педагогіка, аналіз музичних форм, музично-педагогічні технології – всі ці

предмети на фінальному етапі повинні бути спрямовані на підготовку ерудованого майбутнього фахівця для сучасної загальноосвітньої НУШ [1].

Педпрактика студентів є основною ланкою, яка з'єднує факультет і загальноосвітню школу, навчально-виховний заклад. Вона чітко визначає основні завдання, які стоять перед студентами-практикантами: дати загальне уявлення про систему навчання і виховання дітей у загальноосвітній школі; знайомить з різними системами музичного виховання та різноманітними видами діяльності шкільного вчителя музичного мистецтва, відповідно до викликів освітньої концепції сучасної мистецько-педагогічної школи.

Завдання курсу «Навчально-педагогічна практика»:

- виховати у студентів любов до професії вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи, стимулювати потяг до вивчення дисциплін фахово-педагогічного циклу, удосконалення своїх педагогічних і музичних здібностей;
- дати студентам загальне уявлення про систему навчання і виховання дітей в загальноосвітній школі, познайомити з різними системами музичного виховання, та різноманітними видами діяльності шкільного вчителя музичного мистецтва, відповідно до концепції національної школи;
- поглибити і закріпити знання, отримані студентами при вивченні дисциплін психолого-педагогічного циклу, методики музичного виховання, спеціальних музичних предметів, і навчити застосовувати їх на практиці з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей школярів;
- навчити студентів виконувати функції організаторів, класних керівників, керівників гуртків художньої самодіяльності (хорів, оркестрів, вокальних ансамблів), творчо підходити до вирішення завдань виховання школярів, формування їх естетичних смаків і поглядів, розвитку інтересів і любові до музики;
- навчити студентів самостійно планувати навчально-виховну роботу в загальноосвітній школі;
- прищеплювати студентам навички уважного і бережливого ставлення до здоров'я дітей з урахуванням принципів охорони дитячого голосу;

- розвивати у студентів навички науково-дослідницької і науково-методичної роботи, вести спостереження і грамотно аналізувати урок музичного мистецтва [3, с. 77–78].

За час практики студенти виконують такі види робіт:

- продовжують знайомитися із загальноосвітнім закладом (бесіди із адміністрацією, вчителями-класоводами, вчителями з окремих предметів музично-естетичного спрямування, методистами, вихователями); продовжують вивчати матеріально-технічну базу школи, зокрема, кабінетів музичного мистецтва та спеціалізованих класів (наприклад, образотворчого мистецтва, комп'ютерного тощо), аналізують план роботи школи, класоводів та керівників мистецьких колективів, вчителів з окремих навчальних предметів; на основі цього аналізу самостійно складають свій план роботи;

- вивчають класний колектив із використанням сучасних експериментальних методик та інноваційних підходів, складають його психолого-педагогічну характеристику;

- проводять позакласну мистецько-виховну, навчально-пізнавальну роботу (загальнорозвивального спрямування, з окремих предметів, за інтересами) із урахуванням сучасних досягнень спеціальних та психологічних наук, забезпечуючи при цьому виховний характер навчання, розвиток пізнавальної активності і творчих здібностей учнів, міцне і глибоке засвоєння й застосування знань на практиці, відвідують і аналізують уроки та позакласні форми роботи керівників музично-виховних колективів, інших студентів, аналізують навчальні програми та навчально-методичну літературу, виготовляють дидактичні матеріали, виконують усі функції класовода та керівників мистецьких колективів навчально-виховного закладу;

- організують систему роботи з національного виховання школярів та формування класного колективу;

- самостійно готують психолого-педагогічну характеристику колективу класу;

- проводять роботу із батьками учнів: виступають на батьківських зборах з питань виховання дітей у сім'ї, беруть участь у засіданнях батьківського

комітету, роботі батьківського лекторію, у пропаганді психолого-педагогічних знань серед населення; проводять родинні музично-виховні заходи;

- проводять методичну і науково-дослідну роботу;

- систематично аналізують свою практичну діяльність і досвід навчально-виховної роботи вчителів, беруть участь у роботі методичних семінарів, засіданнях методичних об'єднань вчителів музичного мистецтва, вчителів з окремих навчальних предметів, у проблемних семінарах, які проводять керівники педпрактики, збирають матеріали з теми творчих бакалаврських робіт, готують звітну документацію і методичні матеріали для кабінетів факультету, про що доповідають на підсумковій конференції (де презентують фото-та відео-документацію) [2, с. 54].

На основі актуалізації теоретичних знань і позитивного ставлення до учительської професії під час практики студенти повинні оволодівати такими вміннями та навичками:

- 1) діагностувати та проектувати результати навчання і виховання із урахуванням особливостей учня та колективу класу загалом;

- 2) визначати конкретні навчально-виховні завдання, виходячи із загальної мети національного виховання та враховуючи вікові, індивідуально-типологічні особливості учнів і психолого-педагогічні особливості колективу;

- 3) здійснювати перспективне та поточне планування педагогічної діяльності;

- 4) забезпечувати раціональне керівництво навчально-пізнавальною діяльністю учнів (ставити і реалізувати освітньо-виховні завдання, обґрунтовано обирати і застосовувати організаційні форми і методи навчання й виховання, використовувати різноманітні засоби навчання й виховання, встановлювати між-предметні зв'язки, підвищувати ефективність контролю за розвитком учнів тощо);

- 5) проводити мистецько-виховну роботу з учнями і спрямовувати процес виховання на формування у молодших школярів національної свідомості, рис і якостей громадянина держави Україна.

За розкладом педагогічної практики вчителі-предметники (основний інструмент, диригування, сольний спів) разом з методистом зі спеціальності

відвідують залікові уроки музичного мистецтва своїх студентів, з наступним рецензуванням та наданням методичної допомоги. Така організація роботи значно підвищує якість проведених здобувачами першого рівня вищої освіти, уроків музичного мистецтва, мистецтва та мистецько-виховних заходів, лекторіїв, мистецьких проєктів [4].

На факультеті не порушується навчально-виховний процес, згідно із розпорядженням деканату та нових навчальних планів: систематично проводяться лекційні та практичні заняття, студенти займаються самостійною роботою, системно налагоджена робота творчих колективів факультету.

Висновки. Виробнича педагогічна практика на факультеті мистецтв дає можливість студентам глибше вникати в життя загальноосвітніх шкіл міста, зокрема, базових, формує професійно-педагогічні якості майбутнього фахівця, закріплює і конкретизує теоретичні знання, розвиває пізнавальні і творчі можливості кожного здобувача першого рівня вищої освіти за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), Галузі знань 01. Освіта / Педагогіка, зокрема.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боднар А. Д. Педагогічна практика студентів. Київ : Вища школа, 1992.
2. Задесенець М. П. Педагогическая практика студентов. Київ : Вища школа, 2017.
3. Ороновська Л.Д. Форми і методи активізації педагогічної практики студентів мистецьких спеціальностей. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали і тези V Міжнар. науково-практичної конференції молодих учених та студентів* (Одеса 17–18 жовтня 2019 р.). Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. Т. 1. С. 77–78.
4. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ : Музична Україна, 1982.

Валерій КУРСОН,
*ст. викл. кафедри вокально-хорової майстерності
факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІ ДИСЦИПЛІНИ У ВИКЛИКАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

У тезах акцентується увага на сучасних викликах, які постали перед педагогами вищої школи у процесі викладання вокально-хорових дисциплін.

Ключові слова: диригентсько-хорові дисципліни, педагог, дистанційне навчання, професійна майстерність, виховання.

Сьогодні на сучасного педагога покладені великі завдання формування освічених особистостей, яких потребує Україна в часі важкої боротьби за своє існування та європейське майбутнє. Виховання сучасного молодого покоління на фундаментальних морально-етичних якостях, які значним чином входять до змісту саме гуманітарної освіти, забезпечує світоглядні позиції майбутнього суспільства та хід його розвитку. У процесі підготовки майбутніх як вчителів музичного мистецтва, так і виконавців, важливу роль відіграє комплекс практичних та виконавських дисциплін, серед яких дисципліни вокально-хорового, диригентського циклу.

Основним завданням хормейстерської підготовки є розвиток загальної музичної культури студентів, їх музичних якостей та здібностей, формування художнього сприймання і розвитку музичного мислення, навчання диригентської техніки й практикуму роботи з хором, удосконалення комунікативних здібностей та майстерності організації творчої взаємодії зі шкільним колективом.

С. Лінян виділяє дисципліни диригентсько-хорового циклу як опорні у підготовці учителя музики за двома параметрами, котрі визначають їх основне призначення, а саме: «сприяти формуванню якостей, які забезпечують можливість реалізації професійно-педагогічної діяльності (вокально-хорової, виконавської); готувати майбутніх учителів музичного мистецтва до такого

виду дитячої творчості, котра є найбільш важливою (співоча діяльність, яка є менталітетною для України) та найбільш поширеною в умовах загальноосвітньої школи; створювати максимально сприятливі умови для підготовки студентів до роботи з хором» [1, с. 11].

Виклики сучасної дистанційної освіти утруднюють оволодіння вищезазначеними дисциплінами, а також окреслюють неможливість взаємодії між учасниками освітнього процесу, особливо невербальної комунікації, неможливість набуття практичних навичок. У мистецькій освіті відсутність очних практичних форм музикування, таких як спів, гра на музичних інструментах, зменшує ефективність навчання в рази. Якщо музично-теоретичні знання ще можна опановувати онлайн, то дисципліни сольних та групових форм музикування, індивідуальних занять (у шкільних і позашкільних закладах освіти – це хор, гра на музичних інструментах, у вищій школі – постановка голосу, вокальний клас, хоровий клас, диригування) стають практично неможливими.

Також стає неможливим реалізувати такий важливий аспект роботи педагога на індивідуальних заняттях у вищій школі, як аудіоальний та візуальний контроль за опорно-руховим апаратом студентів, постановкою рук, диханням, роботою голосового апарату. Неправильність, неякісність цих аспектів відображається як на формуванні музиканта, так і на його здоров'ї, та може провокувати різноманітні професійні захворювання. Тому тактильні засоби корекції педагога, його особистий показ, демонстрація матеріалу на заняттях є необхідною і важливою складовою едукативного процесу. За дослідженнями американського психолога Альберта Міробояна відомо, що лише 7 відсотків інформації сприймається через сутність та значення слів, 38 – через звук голосу і 55 відсотків – через невербальні засоби, мову тіла.

У таких групових заняттях, як хор, проблема посилюється ще й неможливістю контакту не тільки педагог – студент, але і студент – студент. Оскільки на заняттях хорового класу комплексно виробляються навички хорового співу, вміння функціонувати як єдиний організм зі всіма навичками та

вміннями вокально-хорового виконання: від співочої постави до співочого дихання, загальнохорового та ланцюгового дихання, слухових, ритмічних навичків, чистоти інтонування, округленості, рівності звучання голосів, звуковедення, словоутворення, артикуляції, дикції, слухової уваги та контролю, розуміння ауфтактів, чітких вступів та зняття, емоційної виразності, динамічного плану, ансамблю, співу без супроводу, художньо-образного виконання. Дистанційна освіта позбавляє можливостей такого контакту, координації дій між усіма його учасниками.

Така ж проблема існує у вищій школі в індивідуальних класах у роботі з концертмейстером, де дотримання особливостей специфіки музикування є невід'ємним складником. Віддаленість, технічні засоби зв'язку, через які здійснюється дистанційне навчання, унеможливають налагодження спостереження за діями інших учасників процесу та встановлення тактильного контакту. Адже у технічному плані затримка сигналу складає мінімум 0, 2 с.

Висновки. Сучасні цивілізаційні виклики ставлять перед суспільством все нові та нові вимоги щодо динаміки розвитку всіх сфер життєдіяльності. Перед великими викликами постали і педагоги. Різноманітні нові форми та формати навчання значно збільшують навантаження освітян, але не завжди поліпшують якість результатів навчання. Проте найважливішим на сьогодні залишається питання безпеки як освітнього процесу дітей та молоді, педагогів, так і життя кожного українця, а також праця кожного заради перемоги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сунь Лінян. Методика фахового самовдосконалення майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ. 2016. 24 с.

Євген МАЙХРОВИЧ,
здобув. першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;

Наук. кер. **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

**ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ МИСТЕЦЬКИХ
ФОРМ РОБОТИ ІЗ СУЧАСНИМИ ШКОЛЯРАМИ
(НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ
В ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ГІМНАЗІЇ І–ІІ ст. № 30)**

Пропонований матеріал розкриває особистий досвід використання новітніх форм і методів навчання на уроках музичного мистецтва в сучасній школі. Подано теоретичний матеріал та обґрунтування методики впровадження новітніх форм роботи на уроках музичного мистецтва в сучасній школі, зі школярами різновікових груп (на прикладі авторського досвіду роботи у Тернопільській гімназії І–ІІ ст. № 30).

Ключові слова: сучасні школярі, новітні форми та методи, мистецькі форми роботи, особистий педагогічний досвід.

Головним завданням загальної музичної освіти є вдосконалення методів, форм педагогічних технологій навчання учнів.

Очевидним є те, що реформування мистецької галузі загальної освіти неможливе без системного оновлення засобів педагогічного впливу, вивчення, аналізу й впровадження передового досвіду успішних вітчизняних і зарубіжних педагогів-практиків. Проблема розробки і впровадження в освітній процес інноваційних технологій висвітлена у працях В. Беспалько, Т. Ільїної, М. Кларіна, О. Падалки, Д. Левітес. Н. Самохіної. Теоретико-засадничі підходи до визначення поняття «інновація» представлені в роботах Т. Берестова,

А. Власова, І. Дичківської, І. Підласого; «педагогічна технологія» – у студіях В. Орлова, О. Пєхоти, Г. Селевко, А. Хуторського, П. Щедровицького [1].

Індивідуальні підходи до визначення змісту поняття «інноваційна технологія» висвітлені у публікаціях В. Беспалько, В. Загвязинського, М. Кларіна, П. Підкасистого, Г. Селевко, В. Сластьоніна. Дидактичні і психологічні аспекти впровадження сучасних інноваційних технологій в освітній процес досліджені у працях М. Махмутова, В. Горшкова, В. Гузеєвої, А. Вербицького, Л. Лук'янової, Л. Занкова. Принципи й методичні засади використання інноваційних технологій у галузі мистецької освіти розглянуті у роботах О. Гончарова, О. Отич, Г. Шевченко, В. Шульгіної, О. Янкович.

Предметом вивчення шляхів впровадження інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва є дослідження Л. Арістової, Л. Гаврилової, Л. Масол, а питання підготовки вчителів музичного мистецтва до впровадження педагогічних інноваційних технологій у процес музичної освіти школярів – А. Бондаренко, К. Завалко, А. Козир, В. Лабунця, Л. Ліхницької, В. Міщанчук, Т. Турчин.

Однією із прогресивних сучасних технологій навчання в школі є особисто орієнтована технологія, яка ґрунтується на концепціях педагогіки співробітництва, гуманістичної педагогіки, розвивального навчання [3, с. 80].

Важливого значення набуває застосування вчителями технології проблемного навчання, сутність якої полягає у тому, що пояснення предмету здійснюється у проблемній формі. Проблемне навчання зародилось в античні часи. Як освітню технологію його почали використовувати в 1980-ті рр. XX ст. Інноваційний характер технології проблемного навчання, творення умов, способи створення проблемних ситуацій розглянуто у працях І. Лернера, О. Матюшкіна, М. Скаткіна. Сутність технології полягає у тому, що вчитель повинен змодельовати ситуацію, яка передбачає розв'язання проблемного завдання.

Сучасною інноваційною технологією прийнято вважати технологію розвивального навчання, сутність якої полягає в орієнтації на принципи

отримання нових знань. Водночас такий вид навчання має тривалу історію становлення. За концепцією Л. Виготського, навчання може мати розвивальний характер за умови його правильної організації. Саме такий підхід став основою для розробки концепції розвивального навчання. Наукове обґрунтування цієї теорії здійснили В. Давидов та Д. Ельконін [2, с. 191].

Однією із найдієвіших сучасних інноваційних технологій є технологія інтерактивного навчання. Останніми роками технологія інтерактивного навчання набуває все більше прихильності серед науковців і вчителів

Психолого-педагогічні аспекти ефективного використання інтерактивних технологій в освітньому процесі висвітлені в працях О. Глотова, М. Кларіна, О. Пометун, О. Пехоти, Г. П'ятакова, Н. Тализіної, Т. Яценко.

Основою інтерактивного навчання є взаємодія та співпраця вчителя і учня, де учень стає активним суб'єктом навчання. Саме інтерактивна технологія змінює схему відносин учасників освітнього процесу, сприяє самореалізації учнів під час навчання. Особливу увагу в означеній технології відіграють форми комунікації при яких школярі як учасники освітнього процесу стають більш мобільними, розкутими, активними. Характерною особливістю інтерактивних технологій навчання є реалізація відповідної системи методів та форм організації навчальної діяльності школярів (індивідуальної, групової, колективної) [3, с. 80].

Сучасні уроки музичного мистецтва – це не ті уроки співів, які колись були в радянській школі, не уроки відпочинку чи необов'язкового виконання завдань, а уроки цілісного розвитку дитини – інтелектуального, духовного, емоційного. Уроки насиченої і цікавої роботи, уроки, що мотивують до заглиблення у мистецтво, уроки індивідуального розвитку кожного його учасника.

Сучасний урок вже не можна уявити собі без новітніх технологій. Зовсім звичними на них стали прийоми інтерактивного навчання, оскільки вони передбачають створення такого навчального середовища, в якому теоретичні та практичні знання засвоюються одночасно [4].

Для ефективного застосування інтерактивних методів, вчитель має ретельно планувати свою роботу:

- 1) використовувати методи, адекватні вікові учнів, їхньому досвідові роботи з інтерактивними методами;
- 2) дати завдання учням для попередньої підготовки: прочитати, обміркувати, виконати самостійні підготовчі завдання;
- 3) дібрати для заняття таку інтерактивну вправу, яка давала б учням «ключ» до засвоєння теми;
- 4) упродовж інтерактивної вправи дати учням час обміркувати завдання, щоб вони сприйняли його серйозно, а не виконували механічно;
- 5) враховувати темп роботи кожного учня і його здібності;
- 6) на одному занятті використовувати один-два (максимум) інтерактивні методи;
- 7) провести неквапливе обговорення за підсумками виконання інтерактивної вправи, у тому числі актуалізуючи раніше вивчений матеріал [3, с. 80].

Висновки. На основі детального аналізу презентованих технологій визначено педагогічні принципи впровадження інноваційних технологій навчання на уроках музичного мистецтва в сучасній школі: єдності художнього і технічного, свідомого і підсвідомого, емоційного та раціонального у процесі осягнення цінностей мистецтва; емоційної насиченості уроків музичного мистецтва / мистецтва; взаємодії базової і варіативної мистецької освіти; взаємозв'язку навчальної, позаурочної та позашкільної діяльності; діалогічної взаємодії вчителя та учнів у процесі художньо-педагогічного спілкування; варіативності змісту і педагогічних технологій.

На базі Тернопільській гімназії I–II ст. № 30 проведено практичну роботу із впровадження інноваційних технологій навчання учнів на уроках музичного мистецтва, узагальнено досвід особистої педагогічної діяльності.

Отже, концептуальним у впровадженні інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва є принцип педагогічного реалізму. Можемо стверджувати, що лише за умови поєднання в педагогічній діяльності

новаторства і традицій можливе удосконалення методичного інструментарію, розвитку музичної педагогіки й мистецької освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліксійчук О. С. Морально-естетичне виховання учнів початкових класів засобами української народної музики. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський держ. університет, інформаційно-видавничий відділ, 2004. 124 с.
2. Зайцева І. В. Мотивація учіння студентів : монографія. Ірпінь, 2000. 191 с.
3. Козир А. В. Педагогічна складова безперервної освіти викладача мистецьких дисциплін. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки*. 2017. № 1. С. 80.
4. Uchyla-Zroski J. Wartości w muzyce. Interpretacja w muzyce jako procestworczy. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. 348 p.

*Галина МЕДВЕДИК,
ст. викл. кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

АКТУАЛЬНІСТЬ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ШКОЛИ

У публікації розглядаються проблеми дистанційного навчання в умовах сьогодення, актуальність застосування новітніх технологій у педагогічному процесі, обґрунтування методики навчання фахових музично-педагогічних дисциплін студентів вищої школи. Вавжливими викликами сьогодення є сукупність нових форм та засобів здобувачів освіти в умовах дистанційного навчання для отримання якісного рівня компетенцій.

Ключові слова: *дистанційне навчання, інформаційні технології, формування компетентності, освітнє середовище.*

У сучасному інформаційному суспільстві комп'ютерні технології відіграють щоразу більшу роль у нашому житті. Ми не уявляємо життя без інтернету, гаджетів, різноманітних застосунків та іноваційних трендів. Глобальні зміни в розвитку людства не могли оминати й заклади освіти. Реформи в Україні і глобальна трансформація освітніх програм внесли новий погляд на формування компетентностей, необхідних засобів і технологій для навчання у вищій школі.

В умовах, що склалися, середовищний підхід набув неабиякої ваги у розвитку вищої освіти, розв'язанні теоретичних і практичних проблем підготовки професіоналів нового покоління.

На думку М. Братко: «Навчальне середовище вищої школи – це сукупність умов, можливостей та ресурсів (матеріальних, фінансових, особистісних, технологічних, організаційних та репутаційних) для здобуття освіти, що склались у навчальному закладі, який виконує функції підготовки фахівців певної галузі і надання можливості для загальнокультурного та особистісного розвитку суб'єктів освітнього процесу [2, 16]. Ми погоджуємось, що можливість задовольняти затребуваність в освіті визначає його якість.

Розвиток освіти в Україні характеризується впровадженням іноваційних та інформаційних технологій у навчальний процес. Про це свідчать оновлені закони України «Про повну загальну середню освіту», «Про вищу освіту», «Про фахову освіту» [4].

Головним аспектом отримання інформації є доступ через Інтернет до електронних матеріалів, електронної пошти, наукових та педагогічних видань, розміщених на сайтах університетів, а також інших закладів освіти.

Як показує практика, впровадження дистанційного і змішаного навчання стало пріоритетним в умовах карантину і війни в Україні, що надало можливість не призупиняти освітній процес, а перейти на інноваційний рівень навчання, освоїти певні програми і технології. Більшість сучасної молоді підтримують онлайн-навчання, бо, як показує практика, воно спонукає бути мобільними, самостійними, відповідальними і цілеспрямованими на шляху до здобуття певної освіти.

Упровадження нових форм і методів викладання різних видів мистецтва стало актуальним і своєчасним напрямом сучасної мистецької освіти у вищій школі. На думку більшості майбутніх музичних педагогів, зміст професійної підготовки повинен відповідати специфіці їх майбутньої професії, вимогам педагогічної та виконавської практики, спрямовуватися на творчий розвиток студентів у напрямі музичної педагогіки, сприяти професійній мобільності, надавати можливості вільного вибору освітніх траєкторій та навчальних стратегій.

Крім переваг дистанційного навчання, студенти вищих музичних закладів перелічили недоліки фахових музично-теоретичних та мистецьких дисциплін, а саме: «відсутність особистої перевірки викладачем навчальних досягнень студентів; неможливість повноцінного навчання музичних дисциплін у дистанційному форматі; недостатня мотивація та організованість в ситуації вільного вибору швидкості та траєкторії фахового навчання; недоступність якісних дистанційних курсів для широких мас студентів» [5].

Отже, при розробці та складанні навчального курсу дистанційної форми, його якість та дієвість визначатиметься за умов врахування педагогом низки

важливих факторів. Коректне визначення мети та завдань курсу, його якісне навчально-методичне забезпечення, вдало підібрані дидактичні засоби здійснюють позитивний вплив на навчальний процес. За визначенням В. Ю. Бикова, «дистанційний курс – це комплекс навчально-методичних матеріалів та освітніх послуг, створених у віртуальному навчальному середовищі для дистанційного навчання на основі інформаційних і комунікаційних технологій за моделлю дистанційного навчання» [1, с. 10].

Висновки. Розглядаючи і вивчаючи впровадження дистанційного навчання і новітніх технологій у навчальний процес закладів мистецької освіти вищої школи, можна зробити висновки, що основним завданням є створити належні умови до інтернет-мережі, її якісного зв'язку. Застосування мультимедійних технологій в програмах музичної підготовки фахівці стикаються з проблемами належного фінансування, відповідної кваліфікації викладачів та студентів, матеріально-технічними труднощами, що зумовлює до цілеспрямованого використання актуальних наукових і технічних розробок у практиці навчально-виховного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биков В. Методологічні та методичні основи створення і використання електронних засобів навчального призначення / В.Ю. Биков, В.В. Лапінський. Комп'ютер у школі та сім'ї. 2012. № 2. С. 8–12
2. Братко М. Освітнє середовище вищого навчального закладу: пошук стратегій управління. Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць. Київський університет Б. Грінченка, 2014. № 22. С. 15–21.
3. Варнавська Л. Комп'ютерні технології у музичній освіті. Педагогіка вищої та середньої школи. 2012. Вип. 36. С. 160–165.
4. Закон України «Про вищу освіту»[Електронний ресурс] / Режим доступу: zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18/pag?text
5. Зварич О. Використання технологій дистанційного навчання у галузі музичної педагогіки [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://archer.chnu.edu.ua/handle/123456789/3820>

Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ,
засл. діяч мистецтв України,
доц. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Голова ПЦК «Хорове диригування» ТМФК імені Соломії Крушельницької

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ НАВЧАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ МИСТЕЦЬКОГО КОЛЕДЖУ

У публікації розглядається проблематика сучасних тенденцій у хоровому виконавстві, таких як: театралізація, звукозображальність та вибір репертуарного наповнення. Також представлено можливість створення різного роду перформансів, в яких учасники навчального хорового колективу змогли б проявити найкращі сторони свого таланту, відкритись по-новому чи вдосконалити диригентську майстерність.

Ключові слова: *хорове виконавство, навчальний колектив, хоровий репертуар, твори сучасних українських хорових композиторів.*

Процес так званого «осучаснення» хорових колективів України розпочався ще наприкінці минулого століття. Вже давно слухачам не цікавий хор, що лише співає, рівно стоячи на сцені. Новітні композитори, своєю чергою, долучаються до тенденцій сучасного прогресивного світу та створюють музику, зокрема хорову *a cappella*, в якій потрібно співати, говорити, рухатись, створювати певні звукові ефекти, опановуючи різні види технік (наприклад: сонористику, алеаторику, пуантилізм), синтезувати спів з жанровими стилістичними іншими видами мистецтв (танець, перформанс, есе) тощо [1, с. 264].

Отже, серед тенденцій в сучасному хоровому виконавстві:

- *театралізація* – нерідко до репетиційного процесу долучаються професійні актори чи хореографи, здійснюються режисерські постанови;
- *звукозображальність* – прийоми, що є незвичними для традиційного академічного виконавства, типу шепотіння, співу на вдиху, речитації чи імітування інших звуків (природи, океану тощо).

Окрім того, все частіше зовні колективи мають нетиповий вигляд, одягнені більш вільно чи повсякденно.

Місце виступу не обмежується сценою – створюються флешмоби в торговельних центрах, співаки розташовуються у довільному порядку (не по партіях), та роблять хорове мистецтво доступнішим та зрозумілішим для звичайного непідготовленого слухача.

Якщо ми розповідаємо про навчальні хорові колективи, то їх є переважна більшість серед усіх інших хорових колективів України. Тому актуальним залишається питання піднесення виконавського рівня та можливість залишатись конкурентоспроможними у нелегкі часи дистанційного навчання та пандемії (COVID-19), а зараз і у час російської воєнної агресії.

Репертуар – найвизначніший чинник, що створює так зване обличчя колективу, також несе в собі декілька функцій: навчальну, розвиткову, виховує гарний естетичний смак та зацікавлює співаків. В репертуарі навчального хорового колективу музичного коледжу мають бути різні твори за характером, рівнем складності, включати в себе твори будь-яких шкіл та епох [2, с. 295].

Окрім того, в такому колективі має бути репертуарний «золотий фонд» – композиції, що неодноразово виконувались, є «візитівками» та залишаються у роботі колективу упродовж багатьох років.

Сучасні хорові композитори створюють досить складну музику, що не завжди під силу навчальному хоровому колективу. Однак сучасні тенденції є мотивувальним фактором, завдяки якому керівнику вдається утримувати інтерес колективу та розвивати його професійно. Зацікавленість – риса, без якої на сьогоднішній день занадто складно працювати з будь-яким колективом. Тому хормейстерам необхідно знаходити «золоту середину» й поєднувати в роботі зі студентами коледжу різні методи навчання: поряд з класичними творами співати музику, що відповідає віковим особливостям та світосприйняттю студентів, наприклад, створювати власні аранжування на сучасні світові композиції, треки до фільмів чи серіалів, що цікаві нинішньому поколінню. Не завжди такі твори будуть легшими за рівнем складності, проте

вони нададуть можливості здобути контакт та порозумітись зі студентами, які щойно вступили до коледжу чи були незацікавлені освітнім процесом.

Також можливим є створення різного роду перформансів, в яких учасники колективу змогли б проявити інші сторони свого таланту, відкритись по-новому чи вдосконалити диригентську майстерність.

Висновки. Існує безліч можливостей, щоб створювати розвинений сучасний колектив: виконувати цікаву музику, надихати співаків, брати участь в конкурсах та фестивалях, створювати нові проєкти задля подальшої популяризації хорового мистецтва. Проте, яким би розвинутим та прогресивним не був колектив, яким би широким не був його репертуарний діапазон – якісне, врівноважене за усіма ансамблевими показниками й кристально чисте з точки зору інтонації звучання завжди буде в трендах та цінуватиметься понад усе як високопрофесійне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella : монографія. Харків : Планета-Принт, 2017. 521 с.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.

Віталій САЛІЙ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук., доц. кафедри
музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРУ БАЯННОЇ СОНАТИ

У тезах проаналізовано виникнення та розвиток жанру баянної сонати на теренах України. Розглянуто жанр «сонати» у творчості українських композиторів у 70–80-х рр. ХХ ст. Визначено три умовні періоди еволюції баянної сонати.

Ключові слова: баянна соната, композиторська техніка, оригінальні баянні прийоми, «фольклорна хвиля», «новий традиціоналізм».

Музична мова сонат для баяна продовжує кращі традиції української та європейської музики. Різноманітність образності та своєрідність індивідуалізованої композиторської техніки створює безперечний інтерес для дослідження, відкриває нові можливості для розвитку творчої фантазії виконавця, і, як наслідок, збагачує новими якостями народно-виконавське мистецтво нашого часу.

Перша соната на теренах України з'являється у результаті творчої співпраці Миколи Різоля та Миколи Чайкіна в 1944 р. Соната h-moll М. Чайкіна насичена широкою образною сферою та є досить складною в технічному плані. В. Князєв підкреслює, що для неї характерна значно ущільнена фактура, поліфонізація матеріалу, що вимагає від виконавця надзвичайно високого рівня майстерності [1, с. 89].

У 70–80-х рр. ХХ ст. жанр «сонати» набуває свого розвитку у творчості таких українських композиторів, як: В. Зубицький, Ю. Шамо, В. Рунчак, М. Імханицький, О. Пушкаренко, В. Бібік, А. Гайденко та ін. Також жанр баянної сонати активно розвивається у творчості зарубіжних композиторів:

В. Балика, Вл. Золотарьова, В. Семенова, А. Кусякова, А. Нагаєва та ін. Основними орієнтирами в цей період стають:

- використання фольклорних джерел;
- поєднання фольклору із сучасними композиторськими техніками;
- винаходи та застосування нових оригінальних баянних прийомів;
- національна ментальність музичного мислення.

Фактура творів цього періоду в порівнянні з ранніми сонатами більш насичена. Композитори іноді використовують одночасно гру на готовій та виборній системах. Таку поліпластовість, полістилістику та відображення фольклорних ідей ми спостерігаємо в сонатах В. Зубицького. Неокласичні тенденції у його творчості простежуються в Сонаті № 1 (1978), що позначена впливом композиторського мислення нововіденської школи. Цикл скомпонований за принципом темпового та образно-тематичного контрасту. Аналогічно до класичної доби послідовність укладена за темповим співвідношенням «повільно-швидко». Якщо Соната № 1 має всі ознаки неокласицизму, то Соната № 2 «Слов'янська» насичена рисами неофольклоризму. Ознаки сонатності виявляємо в циклічності, масштабності, симфонізованому розвитку двох начал – танцювального та пісенно-декламаційного. У цей період в композиторській творчості з'являється змішаний стиль, який створює умови для появи індивідуальних рішень при збереженні зв'язків із традицією.

Сонати для баяна початку ХХІ ст. теж мають низку своїх особливостей. Специфічність форми, фактури, тембральності та драматургії твору ставить нелегкі завдання перед сучасним виконавцем. Незважаючи на технічні складнощі, необхідно передати образно-емоційний зміст, задуманий композитором. Драматургія сонат насичена елементами симфонізації, зокрема монотематизмом та лейтмотивністю. Відчувається сильний вплив неокласицизму, введення елементів джазу та трансформація фольклору. Композитори використовують новаторські композиційні прийоми та техніки, сонористичні та шумові ефекти, елементи театралізації. Уваги заслуговує

«Quasi-соната № 2 «Музика про життя... – спроба самоаналізу» В. Рунчака (2001), де вдало використано стереофонічні можливості інструмента. А. Сташевський у дисертації «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» зазначає, що «композитор трансформує та переосмислює традиційну схему сонати, надає їй більш масштабного звучання, виводить головні *формоутворюючі* принципи на рівень загальноформуючих принципів організації форми» [5, с. 182]. Б. Сюта, аналізуючи її в контексті формотвірних моделей постмодернізму, пише: «У цьому чотиричастинному творі у межах константної моделі сонатності накладаються моделі сонатного циклу і сонатної форми. Перша частина циклу виконує функцію головної партії сонатної форми, друга – побічної. У третій частині суміщені функції скерцо та розробкової частини. Тут розпочинається також quasi-реприза сонатної форми. Четверта частина – спільний підсумовуючий розділ для обох контамінованих моделей» [6, с. 193].

Серед новітніх сонат можна назвати Сонату № 7 А. Кусякова, Сонату № 3 «Спогад про майбутнє» В. Семенова, Сонату № 1 А. Нижника, Сонату для акордеона М. Зелінські, Сонату-баладу Я. Олексіва та ін.

Проаналізувавши низку сонат для баяна початку ХХІ ст., визначаємо низку їх специфічних особливостей:

- багатство емоційно-образного змісту;
- драматизація інтонаційно-тематичних зв'язків між частинами циклу;
- відображення світовідчуття та світосприйняття композитора;
- синтез тональних і атональних сфер, використання лейттональностей;
- використання складних ритмічних конструкцій, поліритмія;
- темброва драматургія, сонористика, алеаторика стають одними з головних засобів художньо-образної сфери;
- поліпластовість та ущільненість фактури (оркестровість мислення).

В. Марченко стверджує, що творчі пошуки українських композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. зрозміщуються у річищі тенденцій

постмодернізму, що характеризуються множинністю і альтернативністю думок, позицій, концепцій, тяжінням до стилізації, цитування творів минулих епох, іронічністю й пародіюванням [4, с. 122]. В. Козаренко підкреслює, що постмодерністичний естетично виправдати такі розмаїті явища національної культури 60–90-х рр. минулого століття як український музичний неоавангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, «нова фольклорна хвиля» і мутаціювання в бік поміркованішої стилістики («новий традиціоналізм») [2, с. 16]. Особливості постмодернізму також розглянуті в працях Н. Корнієнко [3], М. Катуняна та В. Єкімовського.

Висновки. Отож, можемо визначити три умовні періоди еволюції баянної сонати:

«1. 1950–1960-ті рр. – зародження жанру, домінування класичної форми (М. Чайкін);

2. 1970–1980 рр. – поява творів таких стильових напрямів, як неокласицизм (А. Кусяков, Вл. Золотарьов) та неофольклоризм (В. Семенов, В. Зубицький);

3. З 1990-х рр. до сьогодні – твори є виразом постмодерну та мінімалізму» [6].

Для останніх, як зазначає Б. Сютя, усталюються нові методи компонування: «змішаний стиль, монтаж музично-звукових блоків, фрагментаризм і неграматичність, загальна тенденція до інтерпретації музичної цілісності як насиченої рядами значень ієрархічної системи, елементи якої розходяться хвилями від центральної і найменшої цілісної одиниці – звуку або ж звучання» [6, с. 110].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Князєв В.Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2011. 215 с.

2. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.

3. Корнієнко Н. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 353–365.

4. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2017. 211 с.

5. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 219 с.

6. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006.

Се СЯОНАНЬ,
асп. кафедри комп'ютерних технологій
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;

Наук. кер. **Ігор ГЕВКО,**
д-р. пед. наук, проф.
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ

У дослідженні висвітлюємо проблему розвитку індивідуального стилю співака-виконавця. Увагу зосереджено на аспекті естрадної манери виконання, яка насамперед вимагає професійного підходу, а головною умовою росту співака-виконавця є наполеглива систематична робота зі своїм голосовим апаратом у різних напрямках.

Ключові слова: вокальна педагогіка, навчальний процес естрадний спів, академічна манера виконання, професійний ріст співака-виконавця.

У вітчизняній вокальній педагогіці існує думка, що «вокальне» потрібно опановувати свідомо. Отож, щоб навчальний процес відбувався ефективно, з набуттям певної майстерності, голосовий ресурс використовувався якомога довше, треба вчитися правильно дихати (оскільки це позначається на тривалості звуку, щільності тону та насиченості тембру) [3]. Головною умовою росту професіоналізму естрадного виконавця є наполеглива систематична робота зі своїм голосовим апаратом у напрямі як фізичному, так і у психологічному.

Важливо, щоб усі зміни звуку були усвідомленими, а не випадковими й мимовільними. Безумовно, що естрадний спів вимагає професійного підходу. Виконавець повинен оптимально використовувати свій природній потенціал, наполегливо працювати над вдосконаленням вокально-виконавських навичок.

У процесі розвитку вокальної техніки необхідно приділяти увагу вокальним *piano* та *pianissimo*, які є важливим технічним елементом для легких

голосів та значно збільшують їх діапазон. Сила звучання досягається за рахунок високої позиції звука. При співі ріано підзв'язковий повітряний тиск зменшується відповідно зменшенню сили звука, що призводить до збільшення поздовжнього натягування зв'язок для підтримання висоти звука. Зменшення сили звука вимагає поліпшення біоакустики голосового апарату. Цьому сприяє відкрита рото-гортань, використання заокругленого звука та спів на голосні «о», «у». При опануванні чоловічими голосами техніки ріано слід розвивати медіум за два-три тони до перехідних звуків [2].

Медіум повинен вільно переходити у фальцет на верхніх звуках і навпаки. Так, у фальцеті завжди є доля грудного звучання, розвиток якого впливає на стійке, насичене звучання медіуму на верхній ділянці діапазону. У жіночих голосів формування ріано досягається у результаті заокруглення звука та збільшення активності головних резонаторів. При співі ріано потрібно зосередити увагу на вільному положенні гортані та м'якості звучання.

На думку вокалістів, оволодіння технікою ріано та *pianissimo* сприяє збагаченню художньо-виразних засобів виконавства та збереженню голосу виконавця [3, с. 324].

Важливо зазначити, що сучасний естрадний вокал з погляду вокальної техніки синтезує прийоми, характерні для академічного та народного вокалу, а також прийоми, поширені в рок-, поп-музиці, як наприклад: йодлі, субтони, гроулінг, скримінг та інші. Так, «драйв» або гроулінг – спів хриплим звуком, який використовується у стилях: хард-рок, блюз, альтернатива. Популярність гроулінгу тісно пов'язана з виконавським феноменом «негритянського драйву» Луї Армстронга. Цей прийом вважається шкідливим для академічного вокалу, але досить поширений у естрадному сольному співі. Використання спеціальних вокально-технічних вправ дає змогу розвинути вокальні можливості естрадного співака, «відкрити» верхній регістр, збільшити вокальний діапазон, зберігаючи при цьому співацький голос [1].

Окрім класичних прийомів вокалу, які є в арсеналі кожного естрадного виконавця, існує ціла низка специфічних, які допомагають співакові творити

власну неповторну індивідуальність. Так, наприклад, «прийом розщеплення допомагає співакові до чистого звуку додавати певну частку іншого звуку, що часто буває не музичним, а просто шумом. Один дихальний потік при цьому ніби розщеплюється на два. До розщеплення можна віднести деякі прийоми народного співу (наприклад, «горловий спів» народів Азії), а також широко відомі субтон і драйв» [4, с. 92].

Один з найважливіших в арсеналі рок-вокалістів є прийом розщеплення, який називають англійським словом «драйв», яке означає бурхливий сплеск енергії. Існує також кілька його підвидів: гроулінг, рев, хриплий голос, дет-вокал тощо. Ще яких-небудь десять років тому вважалося, що після використання цього прийому голосові зв'язки можна просто виплюнути – вони вже більше не знадобляться. Класичні вокалісти вважають його порушенням всіх норм і правил, а педагоги старої школи впевнені, що навчити так співати не можна – це чи є від природи, чи ні.

Існує також прийом співу з придибом, який фахівці називають *субтоном*. Приклади цього прийому можна почути в джазі і поп-музиці, наприклад у Cher, Tanita Tikaram, Tony Braxton та ін.

Обертонний спів також відомий як «горловий спів». Використання розщеплення для виконання обертонів до основного тону дає змогу виспівувати по два звуки одночасно. Цей прийом характерний для азійської музики (Тібет, Тива, Монголія та ін). *Прийом гліссандо* у колі фахівців відомий як «слайд». Для нього характерний плавний перехід з ноти на ноту. Фальцет ще називають співом «без опори», що «дозволяє значно розширити діапазон у бік високих нот. Нерідко зустрічається в джазі і поп-музиці» [4].

Йодль відомий ще як «тірольський спів». Його суть полягає у «різкому переході зі співу «на опорі» на фальцет. В сучасній музиці широко використовується такими виконавцями, як Dolores O'Riordan (Cranberries), Alanis Morissette, Billie Myers і багатьма іншими. З деяких пір одержав поширення так званий «зворотний йодль», що полягає, як неважко здогадатися,

у різкому переході з фальцета на «опору». Приклади виконання цього прийому можна знайти, наприклад, в піснях Linda Perry (4 Non Blondes)» [4].

Прийом «штробас» характеризується дуже низькими нотами, які неможливо заспівати нормальним голосом. Звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко. Наприклад, у Britney Spears – в «Oops, I did it again». Розмовною манерою співу користуються всі. «Народну манеру співу зазвичай називають «білим звуком», «відкритим співом», на противагу округленому прикритому звучанню голосу в академічній манері. Прикривання звуку, яким людина зазвичай від природи не володіє, дає можливість співаку отримати рівний (за тембром та силою звучання) двооктавний (і більше) діапазон змішаного звучання з плавним переходом від грудної частини діапазону до головного. Хто вміє прикривати, той зуміє і відкрити. Але той, хто співає тільки відкритим звуком, ніколи прикрити не зможе» [2].

На сучасній естраді в основному виступають співаки та співачки в напівприкритій манері. При напівприкритому співі положення губ близьке до розмовного, але з піднятим м'яким піднебінням. При такому співі збільшується обсяг рото-гортанної порожнини і досягається півтораоктавний діапазон голосу вже не в чистому грудному, а в змішаному звучанні. При цьому помітно збільшується амплітуда вібрато голосу співака, голос перестає бути прямим; тембр стає «насиченим», барвистим і емоційним. Але у верхньому регістрі при насиченому звучанні з'являється тремтячий тембр, «баранчик» – сигнал про напруженість голосових зв'язок. Прикриття перехідних звуків і головного регістра у академічній постановки голосу приводить до створення захисних механізмів голосового апарата. Ігнорування закритого звуку позбавляє верхні ноти гарного тембру, а також може спричинити передчасне псування голосу.

Часто мимоволі, а часом і свідомо багато наслідують улюблених естрадних виконавців, сліпо копіюючи їх манеру співу. Далеко не всім це йде на користь. Народження гарного співочого голосу для одних – щаслива несподіванка, а для інших – довга і копітка праця.

Висновки. Як засвідчує вокально-педагогічна практика, за допомогою індивідуально підібраних, раціональних вокально-інтонаційних вправ можна успішно ліквідувати різні недоліки звучання естрадної манери голосу. Сутність методологічної бази педагогіки естрадного сольного співу складає сукупність вищезазначених принципів та практичних прийомів вокального навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (Сольний спів) : підручник для студентів і викладачів сольного співу. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В.Г. Постановка голосу : навч. посібник. Київ : Українська ідея, 2000. 126 с.
3. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Вид. 2-е. Вінниця : Нова книга, 2006. 384 с.
4. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу : методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. 92 с.

*Тетяна СМОЛЯК,
здобув. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
заст. декана факультету мистецтв з виховної роботи
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка)*

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ПИВОВАРОВА У РОБОТІ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах зроблена спроба розглянути творчість представників музичного мистецтва на прикладі мистецької і композиторської діяльності Артема Пивоварова та проаналізувати її вплив на розвиток національно-патріотичної свідомості сучасних школярів.

Представлений напрацьований теоретико-методичний матеріал може бути цінним для вчителів-практиків сучасних навчально-виховних комплексів, керівників гурткової роботи з школярами в НУШ, музичних та мистецьких навчальних закладів, а також може зацікавити сучасну молодь для проведення мистецько-проектної роботи в реаліях шкільних середовищ. Розроблені бесіди та наочно-презентаційний матеріал стане в нагоді для використання у мистецько-творчій роботі.

Ключові слова: *музичне мистецтво, вчитель мистецтва, мистецько-проектна робота, творчість Артема Пивоварова.*

Сучасний виконавець співак Артем Пивоваров – прогресивний український артист, саунд-продюсер, музикант із актуальним та нестандартним поглядом на музичну індустрію. Його пісні займають перші рядки чартів та швидко стають хітами. А. Пивоваров володар премії Yuna «Найкращий виконавець» і «Хіт року», якого називають «музичним проривом з нестандартним поглядом на музику». Артист родом із м. Вовчанськ Харківської області. Самостійно вивчив за допомогою інтернету ази музичного мистецтва.

Треки з нестандартним звучанням, музичні альбоми, сольна кар'єра співака є результатом наполегливої та постійної роботи над собою. Цікаво, що музичні критики не дають точне визначення музичного стилю Пивоварова. Однак сам співак не переймається стандартами і шаблонами та говорить, що його команда не обмежує свою творчість окремим музичним стилем: «Ми граємо неконтрольовану музику, вільну і, у чомусь, дику» [1].

Артема Пивоварова вважають одним з законодавців музичних трендів. Шанувальники творчості артиста вже давно вивели формулу його унікальності, називаючи його «стихійним». Однозначно, музика – це стихія Артема. Він не схожий ні на кого. Самобутній, талановитий, той, хто чітко розуміє, що співає і який посил несе у маси. Його харизма заворює. У його текстах – повітря. У його музиці – стихія. У його погляді – вогонь. Музика Артема Пивоварова та його енергія – це новий унікальний музичний напрям, заряджений силою вогню та силою води.

Цікавим та гідним уваги, на наш погляд, – є мистецький проєкт «Твої вірші, Мої ноти». Це культурно-мистецький проєкт співака та виконавця – Артема Пивоварова. Створений задля популяризації та підтримки української культури, поетів, письменників через призму музики. Потрапляючи в Pivovarov Production, вірші українських поетів перетворюються на пісні та отримують нове дихання. Створення мистецького проєкту «Твої вірші, мої ноти» почалося два роки тому, коли Артем з командою співпрацював з великим проєктом «Плеяда» – це загальнонаціональний мультиформатний проєкт. Його основою є художній серіал із 10 епізодів, присвячених окремій особистості. Пивоваров з командою створював музичний дизайн, відповідали за самопродакшн. Артему запропонували записати *«Тріолет» Івана Франка*, але, коли він приїхав на запис, у його голові з'явилася своя мелодія.

Він взяв свій інструмент – гітару, і за 15 хвилин наклав мелодію на віршований текст, тоді вирішили покласти цей оновлений текст на музику.

У результаті вийшла глибока, прониклива, душевна пісня. За деякий час Артем знайшов цю пісню і вирішив її оприлюднити на YouTube – 9 березня

2021 року. Було багато коментарів, слів підтримки, але найголовніше, що зарядило Артема і дало великий імпульс, – це вчителі, які почали писати йому дуже великі листи з подякою, що нарешті у них є можливість прищеплювати любов до української культури, до української поезії. Артем вирішив, що це є його місією у житті, і він повинен залишити щось після себе. Наступною композицією у рамках представленого проєкту **«Плеяда»** став вірш **Михайла Старицького «Мій рай»**, опублікований 13 березня 2021 року.

18 травня 2021 року Артем Пивоваров та відомий український репер Ярмак презентували спільну роботу **«Минають дні, минають ночі» на вірш Тараса Григоровича Шевченка** – це перший дует у рамках проєкту **«Твої вірші, Мої ноти»**. У День Незалежності України 24 серпня 2021 р. Артем Пивоваров, та наш національний піаніст-віртуоз Євген Хмара (також цікава постать для наукового дослідження, сподіваємось майбутніх поколінь науковців, та вчителів-практиків) і генеральний продюсер премії Юна Павло Шилько створили нову колаборацію і презентували спільну пісню на вірш відомого українського поета **Павла Тичини «Арфами, арфами...»**. Також у цей день вийшла візуалізація на роботу. Наступним у проєкті – став дует з фронтменом гурту **«Воплі Відоплясова»** Олегом Скрипкою за мотивами вірша лірика-шестидесятника **Миколи Вінграновського «Романс»**. 17 вересня 2021 р. артисти представили творчу співпрацю. Артем Пивоваров: «Я завжди дуже ретельно підходжу до вибору артистів з якими мені було б цікаво створили якусь творчу колаборацію. У випадку зі Скрипкою, в нас вийшов повний конект з самого початку – під час роботи над новим звучанням хіта **«Воплі Відоплясова»**, – **«День народження»** у нас на студії, я вирішив показати Олегу декілька напрацювань проєкту **«Твої вірші, Мої ноти»**. Після того, як я побачив його зацікавленість, запропонував йому зробити щось **«лірико-романсове»** в цьому напрямі» [2].

Наступна музична композиція-трек розглянута та запропонована нами у дослідженні, опублікована вже в період повномасштабного вторгнення 1 квітня 2022 р. і має назву **«Радісно / Страшно»** за участю молодшої української виконавиці Лілу 45. За основу композиції був взятий вірш **Гео Шкурунія**, поета

епохи розстріляного відродження – часу, коли здійснювався наступ на українську культуру і самобутність. Саме це відчуваємо і зараз. Робота була створена ще до війни, але зараз вона набула нових сенсів і актуальна як ніколи, як і сам мистецький проєкт – «Твої вірші, Мої ноти».

У часи боротьби за збереження генетичного коду нашої нації, культура потребує особливої підтримки, а це і є головна мета проєкту.

Для сучасної школи важлива концепція музичної освіти з духовно-моральними акцентами, з орієнтацією на творчий розвиток у процесі формування загальної музичної культури. Треба дітей навчити не просто слухати музику, а й створити умови для музично-творчого саморозкриття їх природного дарування. Тільки в такому разі музичне виховання й освіта можуть стати цілісними і гармонійними.

Формування музичної культури школярів є головним завданням сучасної музичної педагогіки. Музика має сприйматися як живе й захопливе мистецтво, тому таким же живим і захопливим має бути навчання.

Висновки. Підбиваючи підсумки досліджуваного матеріалу, можемо стверджувати, що Мистецькі проєкти та пісенна творчість Артема Пивоварова – це свого роду, феномен сучасної української музики, особливо у період війни та російської агресії проти нашої країни, рушійна сила його голосу та енергетики виконання, що запалює серця та підтримує ДУХ молоді ХХІ ст., українського народу.

А отож, культурно-мистецький проєкт «Твої вірші, Мої ноти» співака та виконавця Артема Пивоварова – це дійсно важливий внесок у розвиток, становлення, відродження нашої культури. Пісні на вірші українських поетів допомагають сучасній молоді віднайти загублену унікальну ідентичність та традиційність музичного наповнення у сучасній інтерпретації матеріалу.

Мистецтво завжди підтримувало та надавало наснаги жити, навіть у найскладніші часи. Війна залишить вагоме відображення в наших піснях, поезії, прозі, картинах та світлинах. Наша зброя – музичне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арт-виставка «Новий сектор». URL: <https://alt-sector.net/3349-dance-party-dance-dance-istoriya-biografiya-foto-gruppy>. (дата звернення 14.12.2022).
2. Вікна –ТВ. Історії. Інтерв'ю. URL: <https://vikna.tv/istorii/interviu/my-vsi-boyimosya-zalyshytys-odni-artem-pyvovarov-pro-pidtrymku-blyzkyh-ta-blagodijni-st-na-svyata/> (дата звернення 08.12.2022).

Олег СМОЛЯК,
*д-р мист., проф. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;*

Галина МІСЬКО,
*асист. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

ПРОВІДНІ ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В 1970–1990-х рр.: РЕПЕРТУАР ТА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ

У публікації розглянуто репертуар та концертну діяльність провідних хорових колективів Тернопільщини в 1970–1990-х рр. та можливість використання цього матеріалу в процесі вивчення курсу «Диригування», «Хорознавство», «Музичне краєзнавство» студентами першого освітнього рівня спеціалізації 014.03 «Середня освіта (Музичне мистецтво)».

Ключові слова: *хорові колективи, провідні диригенти Тернопільщини, фахова підготовка, хоровий репертуар, концертна діяльність.*

Останнім часом в українській науці все більшу увагу привертає дослідження діяльності провідних хорових колективів та творчості відомих діячів музичного мистецтва, які в різні роки були на передньому плані виконавських хорових традицій. До таких імен належать багатолітні художні керівники провідних хорових колективів, викладачі Тернопільських навчальних мистецьких закладів І. Левенець, Б. Іваноньків.

Діяльність хорових колективів Тернопільщини та їх мистецьких керівників недостатньо висвітлена в публікаціях, лише окремі біографічні довідки в періодиці (М. Бурбан [1], О. Смоляк [3]), посібниках та навчально-методичних рекомендаціях (Д. Губ'як [2], О. Смоляк та Г. Місько [4]), тому є потреба більш детально зупинитись на концертній діяльності та репертуарі провідних хорових колективів (1970–1990-х рр.).

Вагоме місце в хоровому житті Тернопільщини відіграє творча діяльність самодіяльної народної хорової капели «Будівельник» при будинку культури

тресту Тернопільпромбуд, яку в 1969 р. очолив Ігор Левенець. Репертуар творчого колективу був різноманітний і спрямований на професійну орієнтацію в роботі. В репертуарі хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця основне місце займали твори українських композиторів, зокрема: «Вічний революціонер», «Туман хвилями лягає» М. Лисенка, «Поклін» М. Вербицького, «Лічу в неволі» Д. Січинського, «Сонце ся сховало» С. Людкевича, «Сон» К. Стеценка, «Літні тони», «Легенда» М. Леонтовича, «Садок вишневий коло хати» Б. Вахнянина та ін., а також обробки українських народних пісень: «Щедрик», «Дударик», «Піють півні», «Пряля», «Ой стану я в понеділок», «Над річкою бережком», «Ой сивая зазуленька» (М. Леонтовича).

Хорова капела «Будівельник» мала неодноразові виступи як в місті Тернопіль, так і далеко поза його межами, зокрема, в м. Київ, прибалтійських республіках (Естонія, Латвія), м. Слівен (Болгарія), де колектив завжди сприймали як високомистецький та професійний.

У другій половині ХХ ст. в українському бандурному ансамблевому виконавстві помітне місце зайняла Струсівська аматорська заслужена капела бандуристів «Кобзар», яку очолив Богдан Іваноньків (1972–1990).

У цей час в репертуарі колективу домінували хорові твори українських композиторів, зокрема «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Граї моя, бандуро» братів Богдана та Івана Кравчуків, «Цвіте наш край» М. Ляховича, «Взяв би я бандуру» Г. Давидовського, «Крилець, крилець» В. Матюка, «Де Дніпро наш котить хвилі» М. Вербицького, «Огні горять» І. Воробкевича, обробки українських народних пісень «На добраніч усім на ніч», «Тиха вода», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «За річкою, за Дунаєм» Миколи Леонтовича. Простір для розширення репертуару капели дав початок національного відродження України (1985), коли зникли заборони народних звичаїв, релігійних свят. У концертах капели звучали пісні національно-визвольної боротьби (М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого), а також духовні твори, колядки християнського змісту, як «Голосить світу», «У Вифлеємі нині

новина», «Бог предвічний», «По всьому світу стала новина», «Ой підемо, пане-брате», «Нова радість стала», «Не плач, Рахиле» та ін.

Учасники Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» під керівництвом Б. Іваноньківа неодноразово побували з концертами в Києві, Львові, Берестечку, Ризі (Латвія), Таллінні (Естонія), на багатолюдних відкриттях «Співочих полів» у Тернополі, Хмельницькому, Полтаві, Міжнародних фестивалях фольклору в Києві та інших містах. Високий професіоналізм виконання учасники колективу продемонструвала на своєму творчому звіті у Києві (1991), кошти від якого були передані у фонд спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку у Санкт-Петербурзі.

Висновки. Отже, діяльність хорових колективів окресленого періоду дає можливість більш глибоко опанувати репертуар та концертну діяльність самодіяльної хорової капели «Будівельник» (І. Левенець) та Струсівської капели бандуристів «Кобзар» (Б. Іваноньків) і використовувати його під час підготовки до таких навчальних дисциплін, як «Хоровий клас і практикум роботи з хором», «Диригування», «Музичне краєзнавство».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурбан М. Українські хори і диригенти : монографія. Дрогобич : «Посвіт», 2006. 640 с.
2. Губ'як Д. Грай, «Кобзарю»: монографія. Львів : ТеРус, 2010. 280 с.
3. Смоляк О. Богдан Іваноньків – диригент, педагог. Тернопіль : Вид-во «Астон». 2010. 88 с.
4. Смоляк О., Місько Г. Провідні хорові колективи Тернопільщини в 1970–1990-х роках. Тернопіль, 2022. 76 с.

Олена СПОЛЬСЬКА,
*пров. фахівець ректорату, асист. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
аспір. НАКККиМ*

ПЕДАГОГИ ТА ВИДАТНІ ПІАНІСТИ ТЕРНОПІЛЛЯ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У запропонованому матеріалі розглядаються окремі аспекти становлення та фахового зростання педагогів-піаністів Тернопільщини (представлені наукові школи та педагогічні піаністичні класи початкової видозміни). Схарактеризовано моделі становлення фортепіанних шкіл, фахової музичної освіти за ступенем інтеграції загальної та професійної музичної освіти у виконавському соціокультурному просторі Тернопілля.

Ключові слова: *піаністи Тернопілля, митці Галичини, фахове зростання. фортепіанне мистецтво, фахова музична освіта, культурно-просвітницькі осередки.*

У загальній панорамі історії української культури особливе місце посідає спадщина митців Галичини, яка в другій половині XX ст. набуває особливої значимості у процесах професіоналізації музичного мистецтва та утвердження естетичного світогляду.

Попри наявність наукових праць, присвячених вивченню окремих аспектів музичного життя Тернопільщини, період другої половини XX – початку XXI ст., а в особливості фортепіанного мистецтва, досі не став предметом наукових досліджень.

Основним підґрунтям для організації на Тернопіллі системної фахової музичної освіти, зокрема і фортепіанної, стало відкриття у 1928 р. Тернопільської філії ВМІЛ [1; 2].

Серед фортепіанних педагогів філії у дослідницьких матеріалах наводяться імена: Н. Сулими-Мисюк, С. Трояк-Дзядів, І. Миколаєвич-Маркевич, В. Безкоровайного та ін. [1; 2]. Першою директоркою тернопільської філії,

викладачем гри на фортепіано та музично-теоретичних дисциплін була учениця В. Барвінського, відома піаністка та педагог І. Крих, згодом професорка Львівської консерваторії [2, с. 24].

У 1939 р., відповідно до історичної ситуації, Тернопільська філія ВМІЛ була реорганізована у Державну музичну школу, у якій піаністка продовжувала педагогічну працю.

З її класу вийшли такі відомі виконавці та педагоги, як І. Балух, О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецька, І. Сіялова, Б. Фільц, А. Звонко, М. Булка, Я. Матюха, Н. Бабинець [4, с.108].

Ірина та Юрій Крих заклали музичну династію, яку продовжили їх дочки Марія Крих (1934 р. н., Тернопіль), Лідія Крих (1938 р. н., Тернопіль) – провідні фортепіанні педагоги Львова, професори ЛНМА ім. М. Лисенка, які виховали нове покоління західноукраїнських виконавців [6; 9]. Зазначимо, зокрема, що з класу Л. Крих вийшла тернополянка, сьогодні професор ЛНМА Оксана Рапіта, викладач ТМУ імені С. Крушельницької О. Лисак (Підперигора) та інші. На їх прикладі можемо прослідкувати роль традицій львівської піаністики на Тернопіллі [3, с. 460].

Аналізуючи діяльність наступного покоління піаністів-педагогів Тернополя, можемо констатувати, що Тернопільська «українська дитяча семирічна музична школа для навчання дорослих без відриву від виробництва» (архів ДМШ № 1) [1], попри зміну ідеологічних установок, навчальних планів, репертуару та ін., продовжила кращі традиції викладачів Філії ВМІЛ, стала фундаментом для відкриття у 1958 р. середнього професійного навчального закладу – Тернопільського державного музичного училища імені С. Крушельницької (сьогодні – Тернопільський мистецький коледж імені С. Крушельницької) [4].

Наголосимо, що в кожному поколінні педагогів закладу прослідковуємо успішну діяльність випускників консерваторії, продовжувачів традицій львівської фортепіанної школи. Серед них: у 1960–70-х рр. на фортепіанному відділі почали працювати випускники на той ЛДК імені М. В. Лисенка

Х. Юрчакевич, Л. Дударєва, І. Новицька, С. Крупник, С. Брезнер, М. Моткалюк, Г. Заремський, В. Данилишин, Т. Бахарєва.

У 1970–80-х рр. на фортепіанний відділ прийшли піаністи випускники ЛДК імені М. В. Лисенка С. Кисловець, Л. Каня, Л. Корній (педагог згадуваної вище О. Рапіти), Л. Романюк, Г. Теленко, Н. Мозгова, С. Самуйлик, Л. Шешукова, І. Денисовата ін. У 1980-90-х рр. і далі склад викладачів фортепіанного відділу поповнили колишні випускники училища, згодом вихованці ЛДК (сьогодні ЛНМА) імені М. В. Лисенка Т. Нікульникова, О. Лисак, О. Явна, Н. Кравчук та ін. [5].

Свою цікаву історію мають і класи фортепіано ТНПУ імені В. Гнатюка. Серед перших педагогів-піаністів – випускниці ТМК імені С. Крушельницької, далі – ЛДК імені М. В. Лисенка О. Алікберова (Лазарєвська), Н. Турчин (Терещук), І. Зарудна, І. Побилець (Гринчук), Л. Бобик (Проців).

На сьогодні клас фортепіано як основного музичного інструмента ведуть також вихованці ЛНМА імені М. В. Лисенка кандидати мистецтвознавства О. Гиса та С. Маловічко, випускниця ТНПУ – О. Спольська.

Висновки. Фортепіанне виконавство та школа піаністики в Тернополі досліджуваного періоду пройшли складний шлях розвитку, зумовлений сукупністю суспільно-історичних, культурно-мистецьких чинників. Своєрідною кульмінацією цього процесу у I половині ХХ ст. стала організація і діяльність Тернопільської філії ВМІЛ, яка плідно співпрацювала із українськими культурно-просвітницькими та освітніми осередками, стала фундаментом і функційними компонентами для відкриття ТМК імені С. Крушельницької.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Вінниця, ВДПУ імені

Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.

2. Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2020. № 5. С. 24–31.

3. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: Історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ, 2007. 460 с.

4. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів : Ліга-Прес, 2005. 108 с.

5. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.

Зіновій СТЕЛЬМАЩУК,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
декан факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У публікації розглянуто теоретичні аспекти музичної підготовки майбутніх педагогів хореографії, визначено, що такі дисципліни циклу фундаментальної підготовки, як: «Музичний інструмент», «Основи теорії музики», «Аналіз музичних форм», «Історія музики», «Основи диригування» створюють умови і сприяють якісній фаховій підготовці майбутніх педагогів-хореографів.

Ключові слова: педагог хореографії, компетентність, музична підготовка, музичний інструмент.

Хореографічне мистецтво органічно пов'язане з музикою. Танцювальні рухи розкривають її зміст, відповідають характеру, темпу, динаміці, ритму музичного твору. В музично-руховій і танцювальній діяльності рухи виступають засобом вираження думок, почуттів і художніх образів, а отже, що, активніше і емоційніше танцюристи будуть сприймати музику, то виразніше вони відтворюватимуть відповідні рухи і художньо-постановочний задум автора танцювальної композиції.

Для характеристики хореографії як синкретичного жанру мистецтва звернемося до низки дефініцій відомих вчених, педагогів, діячів культури та мистецтва.

Швейцарський музикант і педагог Еміль Жак-Далькроз ще на початку ХХ ст. визначає музично-ритмічні рухи як основу хореографії і органічно пов'язує їх з музикою. Він пропонує чуття ритму, як основу хореографії, розвивати через рух вже з раннього дитинства.

Активно пропагувала поєднання рухів з музикою славетна американська танцівниця Айседора Дункан. У своїй балетній школі вона пропонувала дітям

вчитися рухів від природного середовища: відтворювати помах крил птахів, пурхання метелика, гойдання гілок дерев тощо.

Відомий німецький музикант і педагог Карл Орф розробив цілу систему комплексної музичної діяльності школярів, яка базується на інтеграції руху, співу та гри на спеціально створених ударних музичних інструментах. У результаті його експериментальної музично-педагогічної роботи ним було створено посібник з музичного виховання «Шульверк», де велика увага приділяється розвитку музично-ритмічних рухів.

Розглядаючи це питання необхідно звернутись також до етнокультурних витоків української народної хореографії яскравим представником якої є український композитор, диригент і хореограф Василь Верховинець. У праці «Теорія українського народного танцю» автор зібрав, систематизував та науково обґрунтував надзвичайно цінний матеріал характерних українських танцювальних рухів, які стали основою народного танцювального мистецтва. У книзі особливо підкреслюється значення музиканта, з одного боку, і танцюриста – з іншого. Він уважав, що тільки при умові ідеально злагодженого ансамблю музики і хореографії повністю розкривається творче обличчя танцювального колективу. Щоб легше засвоїти танцювальний матеріал В. Верховинець, перед описом кожного руху, пропонує відповідне тактування (рахунок).

Велике значення В. Верховинець надавав музично-ритмічному вихованню дітей. Його кипуча багаторічна педагогічна діяльність вилилась у ще одну відому працю – збірку ігор і музично-ритмічних рухів для дітей дошкільного віку та молодших школярів «Весняночка». У цій роботі автор вдається до інсценізації пісень і створення хореографічних композицій на основі народно-пісенного матеріалу. Тут він подає власний нотний матеріал для супроводу рухів, методичні рекомендації щодо застосування керівниками дитячих колективів умінь і навичок основ диригування, нотної грамоти, слухання музики.

Дослідження питання професійної компетентності майбутнього викладача хореографії на сучасному етапі знайшли відображення у роботах Л. Андрощук, Т. Тарасенко, Т. Сердюк, М. Рожко, Ю. Ростовської, Л. Цветкової та ін. Значними, у контексті розгляду теорії та методики хореографічної роботи з дітьми, є досвід Н. Бугаєць, В. Волчукової, В. Годовського, О. Голдрича, Н. Корисько, О. Пінчук, Л. Савчин, та ін. Водночас питання вдосконалення теорії і методики музичної підготовки майбутніх викладачів хореографії на сьогоднішній день залишається актуальним.

У освітньо-професійній програмі «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти для майбутнього викладача хореографії знаходимо фахову (предметну) компетентність, яка покликана забезпечити здатність аналізувати основні етапи, виявляти закономірності історичного розвитку мистецтв, стильові особливості, види і жанри, основні принципи координації історико-стильових періодів світової художньої культури. Ці вимоги стосуються розвитку, в тому числі музичних знань, умінь та навичок, а саме: володіння знаннями з теорії та історії музики, практичними навичками гри на музичному інструменті, основами диригування, необхідних для застосування виражально-зображальних засобів відповідно до стилю, виду, жанру хореографічного проєкту.

З огляду на вищесказане, одним з важливих умінь музичної підготовки хореографа-педагога, на нашу думку, є володіння музичним інструментом, яке базується на знаннях теорії музики, історії музики, основ диригування, аналізу музичних форм.

Процес навчання гри на музичному інструменті передбачає розвиток умінь читання нот з аркуша багатожанрових, різностильових п'єс, ескізне вивчення творів, особливо танцювального характеру з метою накопичення певного «золотого репертуарного запасу», уміння інтерпретації виконуваних творів, уміння підбору на слух знайомих танцювальних мелодій, підбору оригінального нотного репертуару для репетиційної роботи, а також

інструментальних музичних супроводів для майбутніх танцювальних композицій і т.п.

Досвід роботи в класі музичного інструмента підказує про доцільність використання у процесі занять використання інтегрованих форм навчання. Музична педагогіка розглядає інтегроване навчання як художньо-конструктивний засіб активного впливу на розвиток музичних здібностей особистості. Інтегрування змісту програми з елементами вищеперечислених теоретичних курсів музичного циклу забезпечує єдність і взаємодоповнення виконавських і теоретичних компонентів у системі цілісної професійної підготовки хореографа-педагога.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, констатуємо, що якісна фахова підготовка майбутнього педагога хореографії тісно пов'язана з освоєнням музичних компетентностей. З переліку запропонованих дисципліни музичного циклу ми зупинились детальніше на освоєнні музичного інструменту, оскільки вважаємо його основним предметом, в якому інтегрується весь музичний цикл дисциплін.

Опанування гри на музичному інструменті здобувачами цієї спеціальності вимагає від викладача закладу вищої освіти постійного пошуку удосконалення навчальної та робочої програми, враховуючи думку зовнішніх і внутрішніх стейкхолдерів, застосовуючи новітні технології навчання, диференційований підхід до студентів. Окрім того, він повинен опиратись на досвід викладачів-практиків закладів вищої освіти, де накопичений неабиякий навчально-методичний матеріал в організації і проведенні занять з дисциплін музичного циклу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець В. Весняночка. Київ : Музична Україна, 1969. 123 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те видання, доповнене. Київ :, Музична Україна.1990. 151 с.
3. Медвідь Т. Компетентнісний підхід як основа сучасного процесу підготовки майбутнього хореографа у вищій школі. *Професійна мистецька*

освіта і художня культура: виклики XXI століття. II Міжнародна науково-практична конференція, 14–15 квітня 2016 р. Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2016. С. 100–108.

4. Стельмашук З. М. Вчимося грати на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2011. 96 с.

5. Стельмашук З. М. Виконавська майстерність акордеоніста в контексті фахової підготовки музиканта-педагога. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка*. 2021. № 3. С. 146–152.

6. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти. *Педагогічний альманах*. 2012. Вип. 13. С. 191–195.

7. Ярошенко О. М. Читання нот з листа на початковому етапі музичної підготовки вчителя хореографії. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2010. Вип. 9. С. 27–31.

Наталія СТОРОНСЬКА,
канд. мист., доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;

Адріана МАРКУСЬ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка.

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІАНІСТКИ ЛЮБКИ КОЛЕССИ

Цього року виповнилось 120 років з дня народження та 25 років з дня смерті видатної української піаністки Любки Колесси (19.05.1902, Львів – 15.08.1997, Оттава). Мистецтву гри на фортепіано Любка Колесса навчалася у провідних педагогів Європи: М. Діджелі, Л. Терна, Е.фон Зауера, Е. Д'Альбера. Завдяки своєму таланту та працьовитості, їй вдалось досягти блискучих успіхів у концертній діяльності, яка тривала понад 30 років, та географічно охоплювала увесь європейський, та, частково, американський континенти. Проте вагомою була і її педагогічна діяльність, значення якої неможливо переоцінити, адже виняткову школу фортепіанного виконавства, якою вона володіла, українська піаністка передала майбутнім поколінням через своїх учнів.

Ключові слова: *українські піаністи, виконавська школа, концертна діяльність, педагогічна майстерність.*

Майбутня піаністка народилась у родині відомого громадського діяча, професора Львівського університету. Коли Любці виповнилось п'ять років, родина переїздить до Відня після обрання Олександра Колесси послом від Галичини до австрійського парламенту. Музичний талант дівчинка успадкувала від бабусі, Ольги Літинської, учениці Карла Мікулі, яка передала онуці велику любов до творчості Ф. Шопена. Починаючи з 20-х рр. XX ст. систематично концертувала Європою. На початку 1930-х рр. Любка Колесса давала близько

150 концертів на рік. У 1937 р. переїжджає до Англії. На піку її концертної кар'єри у 1940 р. переселяється до Канади, де розпочинає педагогічну діяльність. З 1942 р. викладає фортепіано в Королівській консерваторії Торонто, а у 1946–1949 рр. завідує фортепіанним відділом новоствореної Вищої школи. Продовжує концертувати до 1954 р.

Уже у 50-х рр. ХХ ст., «зійшовши» з Великої сцени Л. Колесса повністю присвячує себе педагогічній та просвітницькій роботі. Піаністка послідовно працює «у стилях», готуючи цикли програм для радіо Торонто. Працює у найкращому музичному закладі Канади – Консерваторії музичного і драматичного мистецтва (працює до 1973 р.). У 1959–1960 рр. на запрошення Романа Савицького викладає в Українському музичному інституті Америки в Нью-Йорку [2, с. 88]. Л. Колесса виховала плеяду талановитих піаністів, таких як Іриней і Любу Жук, Андре Аселена, Ричарда Греска, Джона Гавкінса, Джона Мак Кея, Клермона Пепена та інших. Не менш, як 15 її учнів внесено до національної Музичної енциклопедії Канади [4, с. 103].

Про педагогічну манеру «Мадам К», як називали піаністку студенти, так згадує концертуючий піаніст української діаспори Іриней Жук: «...мала виняткову здібність у підборі репертуару, якийби відповідав тому чи іншому студенту. В її класі повсякчасно звучали рідко виконувані твори. Як педагог вона зосереджувалася перш за все на грі з вільними м'язами і повною вагою руки, а також на теплоті і глибині звуку, контрольованого навантаженням цілої руки» [2, с. 90].

Щодо виконавського стилю Л. Колесси, який вона успадкувала від своїх славетних вчителів, і якому навчала своїх послідовників, можна окреслити так: «чисто романтичний за природою самого ставлення до музики, піднесеного, емоційного і щирого, але приправлений виконавськими нормами початку ХХ століття, за якими предметом уваги слухача стає сама особистість піаніста, що володіє надзвичайною віртуозною майстерністю і виділяється особливим обличчям. ... Їй властива була тонка музикальність і добрий смак, що у всіх

випадках оберігали артистку від будь-яких перебільшень чи грубощів» [3, с. 26].

Висновки. Таким чином, здійснивши фрагментарний огляд педагогічної діяльності української піаністки світової слави, бачимо, що працюючи у багатьох престижних музичних закладах Канади, Любка Колесса виховала цілу плеяду музикантів, у тому числі і піаністів української діаспори. Проживши усе життя за межами України, вона завжди позиціонувала себе як українську мисткиню, виконувала твори українських композиторів, творчість яких була під суворою заборонаю на Батьківщині, виступала на естраді в українських строях, у такий спосіб пропагуючи українське музичне мистецтво в світовому музичному просторі. Сьогодні надзвичайно важливо відроджувати виконавсько-педагогічні здобутки постатей, таких як Любка Колесса, адже їх діяльність, як і сто років тому, надихає українців до боротьби за свою Незалежність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобицька В. Тракткування мистецтва Л. Колесси у рецензіях німецької критики. Любка Колесса, українська піаністка : статті та матеріали / ред.-упор.: Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів : Літопис, 2011.
2. Жук І. Любка Колесса: педагогічна і концертна діяльність в Канаді. *Українська фортепіанна музика та виконавство : матеріали III конференції АППУ*. Львів, 1994. 17–20 жовтня.
3. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
4. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. 224 с.

СУН ЛАН,
*аспір. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
заст. декана факультету мистецтв з виховної роботи
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У ШКІЛЬНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ

Історія музичного мистецтва, зокрема вокального виконавства та навчання співу в Китаї починається з глибини століть, але система вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті західної вокальної культури в країні досить молода.

Публікація привертає увагу до створення шляху порівняльного аналізу який допоможе простежити становлення парадигми ціннісних орієнтацій в шкільній мистецькій освіті Китаю та України (у порівняльному аспекті).

Ключові слова: *ціннісні-орієнтації, шкільна система Китаю та України, мистецька освіта, музичне мистецтво, «конфуціанський культ».*

З кінця ХХ ст. в Китаї почався новий етап модернізації музично-педагогічної освіти, в тому числі і вокально-педагогічної, що пов'язано з процесом подальшого розвитку інформаційного суспільства, зміною світового соціокультурного середовища та процесами глобалізації.

Ще донедавна китайська модель підготовки співаків будувалась суто на особливостях давньої національної вокальної культури. Протягом століть, приблизно з II тисячоліття до н.е., й до початку ХХ ст., основні школи вокального мистецтва майже не зазнали реформування.

Музичне мистецтво – яскравий та незамінний засіб формування цілісної системи ціннісних орієнтацій особистості школяра у шкільній практиці.

Східні країни (Японія, Китай, Корея), як країни відмінного від інших світогляду, для більшості поціновувачів є загадовими і водночас привабливими. Як стверджує американський філософ Г. Мур, культурна традиція східних країн, процес набуття музичної культури школярів, віднесених до покоління Альфа (народжених в часи розвинутої Інтернет-мережі), сприяє виникненню оригінальних ідей та пов'язано з формуванням у них трирівневої системи відповідних компетентностей: культурної (ключової), наскрізної та музичної [1, с. 74]. Значний вплив на менталітет східних країн, їх ціннісні музично-естетичні орієнтації, художній і моральний розвиток особистості, як вважають жителі східних країн, має кожна окрема сім'я.

У Східних країнах в основі освіти лежить «конфуціанський культ» шанування старійшин. Саме конфуціанство сприяє формуванню у молоді таких якостей, як дисциплінованість, наполегливість у досягненні поставлених цілей, терплячість, добродушність і оптимізм.

У Китаї художнє виховання дітей починається з раннього віку, а в Кореї новонароджену дитину, яка провела дев'ять місяців в утробі матері, прийнято вважати однорічною [2, с. 34].

Варто зазначити, що у цих школах велика увага надається учням, розвитку у них «пізнавальних» та «емоційних» навичок – в результаті рівень знань випускника «східної школи» може дорівнювати рівню випускника коледжу американського континенту [3, с. 5].

Музичному вихованню у Китаї надається недостатньо уваги. Проблема музичної освіти тут полягає у тому, що дитина має бути всебічно розвиненою. Мистецьке виховання можна надати дитині на уроках музики у школі. В такій системі освіти поціновується розвиток саме «основної здібності» особистості учня, а не формування предметних і міжпредметних компетентностей, розвиток пізнавального інтересу.

Головне завдання, що стоїть перед музичною освітою в Китаї, – підтримка традиційної музичної культури. Проте основна мета уроків музичного

мистецтва в школі – всебічне виховання дітей, прищеплення їм основ і навичок естетичної культури та загальноприйнятних людських цінностей.

Як і в Україні тривалість уроків в початковій школі Східних країн – 45 хв., та між уроками оголошують невеличкі перерви – від 5 до 10 хв. За розкладом у початковій школі теж не більше чотирьох уроків на день. Проте протягом дня учні в східній країні також беруть участь у засіданні різних комітетів і клубів, що, зі свого боку, також сприяє їх особистісному розвитку.

Дослідники відзначають, що китайцям притаманна проблема розвитку ціннісно-компетентнісного підходу та формування у школярів культурно-мистецької компетентності завдяки впровадженням до системи загальної середньої освіти інноваційних технологій, зокрема інноваційних мистецьких технологій.

Саме тому, китайськими ученими розроблена оригінальна модель «цілісного розвитку людини в системі освіти», яка складається з низки ключових (універсальних) компетентностей: «саморозвиток школяра, його соціальна значущість, культурні основи розвитку, або (загальнолюдські цінності) [4, с. 28].

Музична освіта в Китаї увійшла до системи шкільної освіти й посідає одне з головних місць. Це пов'язано з тим, що освіта в країні перестає орієнтуватися в освіті лише на виховання людини для суспільства, а виховує всебічно розвинену людину, яка має бути гармонійною у всьому. Цьому передувало реформування шкільної освіти, зокрема музичної. Аналіз використаних джерел свідчить, що питання музичної освіти в початковій школі Китаю не розглядалося радянськими науковцями. Дослідники (Ф. Арзаманов, І. Лисевич) лише торкалися загальної музичної культури, але не брали до уваги музичне виховання в початковій та середній школі. У китайській науці питання музичного виховання розглядалося Ван Юйхе, Ван Юй І, Ма Да, Цюй Бакуй тощо, які аналізували роль музичної освіти в контексті розвитку загальноосвітньої школи Китаю. Про розвиток музичної освіти у Стародавньому Китаї писав Сю Хайлінь.

Із самого початку навчання у школі полягало у вивченні китайської мови, арифметики та співів. Співам приділялося багато уваги, адже китайський народ уміє зберігати традиції попередніх поколінь. Усі народні пісні передаються від покоління до покоління, а головним залишається те, що на формування музичного розвитку не впливали політичні реформування.

3-поміж другорядних цілей варто виділити такі: 1) учні повинні володіти основними музично-теоретичними поняттями і уявленнями; 2) учні мають вправлятися у різних видах музичної діяльності; 3) школярів треба заохочувати до впровадження музики в їхнє повсякденне життя, пояснювати функції і значення музичного мистецтва.

В Україні під методами музичного виховання розуміють взаємовідносини педагога і дітей, які дають змогу дитині засвоїти елементарні знання про музику, оволодіти практичними навичками і вміннями, що допомагають розвитку музичних здібностей.

Насущним завдання сучасної музичної освіти в Україні є розвиток духовного, емоційно-інтелектуального, музично-виконавського потенціалу здобувачів освіти. Вихідним вектором для розуміння необхідності заглиблення школярів у скарбницю етнічно-традиційних цінностей музичного мистецтва є панівна в наукових колах думка, що мистецтво загалом і етнічна музика, зокрема, містять у собі скарбницю багатовікових духовних цінностей.

Отже, для усвідомлення та гармонійного піднесення внутрішнього світу майбутніх вчителів музичного мистецтва, вкрай важливою є їхня здатність до усвідомлення сприйняття художньої мови музики та адекватного відображення сприйнятого у власній виконавській інтерпретації. Створення цікавої стилістики твору, яка є одночасно оригінальною й відповідною традиціям, до яких належить обраний твір [1, с. 74].

Головною метою музичного виховання в Східних країнах, зокрема Китаї, є узагальнення наукових досліджень та педагогічних спостережень щодо використання школярами аудіовізуальних технологій на уроках музичного мистецтва. Відзначено, що багато практикуючих українських та китайських

учителів музичного мистецтва ще слабо володіють технологіями мистецької інноватики, зокрема аудіовізуальними технологіями. Адже їх підхід базується на принципі, що «музикальність – це не вроджений таланти, а здатність, яка може бути розвинута».

Українські засади музичного виховання дуже схожі зі східними, проте мають свої традиції і особливості. Заняття музикою сприяють загальному розвитку особистості дитини. Взаємозв'язок між усіма сторонами виховання складається у процесі різноманітних видів і форм музичної діяльності. Емоційна чутливість і розвинений музичний слух дадуть змогу дітям в доступних формах відгукуватися на добрі почуття і вчинки, допоможуть активізувати розумову діяльність і, постійно вдосконалюючи рухи, розвинути фізично.

Висновки. Отож, досліджено, що у сучасному Китаї система підготовки учителів музичного мистецтва перебуває на стадії реформування, що відзначається готовністю до зміни її концепції у контексті посилення ціннісно-компетентнісного підходу та використання європейського й світового досвіду в означеній галузі. У процесі загальної музичної освіти найбільш «доступною й поширеною в музично-освітньому середовищі вважається вокально-хорова робота [5] тому, що вона тісно пов'язана зі «сприйманням, відтворенням та засвоєнням творів музичного мистецтва».

Для таких змін потрібні відповідні дослідження в означеній галузі, які плануються здійснити в «ситуації відкритості освітнього простору, вивчення досвіду та шляхів відновлення музично-педагогічної підготовки учителів музичного мистецтва в різних країнах» [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ветлугіна Н.А. Методика музичного виховання дітей в дитячому садку. Київ : «Вища школа». 1978. 254 с.
2. Гребенюк Е.В., Назарова Є.О. Загальномузичний розвиток студентів магістратури з КНР у вокальному класі педагогічного університету. 2021. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=30766> (дата звернення: 05.12.22).

3. Лю Цзін, Дьюи Дж. Психологія и педагогіка. Москва : Лабиринт, 2017.190 с.

4. Михайлова Ю.Д. Традиционная система социализации детей в Японии. 1991. № 2. С. 48–52.

5. Черкасов В. Динаміка розвитку професійного сольного співу в Китаї: освіта, педагогічні та виконавські принципи : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства.URL: https://nnovcons.ru/files/Dis/ar/_vang.pdf (дата звернення: 05.12.22).

СУН ЯЖУ,
*аспір. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Лілія БОБИК (ПРОЦІВ),
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв,
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ

У публікації висвітлюються філософські погляди Конфуція на роль та місце музичної освіти в житті суспільства та держави. У природніх здібностях людини за умови правильного виховання він вбачав основу для створення ідеальної особистості. Філософ стверджував, що люди мають різні можливості у навчанні. Відповідно до здібностей він розділяв людей на: народжених з природним розумом («синів неба»), людей з обмеженими природними здібностями («шляхетних чоловіків»), тих, які здобули знання шляхом наполегливого навчання, та людей, не здатних до осягнення знань (чернь). Учення Конфуція про значення людини як творця Прекрасного, Піднесеного та Повинного близьке нашому розумінню. А його ідеї про різнобічний розвиток особистості, погляд на навчання як процес самовдосконалення та духовне зростання – актуальні для сучасного етапу розвитку музичної освіти.

Ключові слова: *музична освіта, музичне мистецтво, філософські погляди, розвиток особистості, конфуціанство.*

Музика як елемент китайської культури складалася під впливом релігійно-філософських доктрин: буддизму, конфуціанства, індуїзму. У музиці ця філософія найбільш точно виражалася пентатонічними ладами, яким властива семантична детермінованість.

Музична освіта в Китаї з'явилася у стародавні часи разом із становленням національного музичного мистецтва. Найважливішими трьома періодами історії

Стародавнього Китаю є: правління династії Західна Чжоу (XI ст. до н. е. – 771 р. до н. е.), династій Цинь та Хань (221 р. до н. е. – 220 р. н. е.), а також династії Тан (618–907 рр.). Між позначеними періодами в Китаї наступали «неясні часи», коли чіткі тенденції простежити складно. Саме на один із таких періодів припала діяльність Конфуція (Кун-цзи) – китайського філософа та педагога, який відкрив в Китаї перший університет. Роки його життя – 551– 479 рр. до н. е. Його діяльність мала вагомий вплив на розвиток музичної освіти в Китаї протягом тривалого історичного періоду. Зокрема, відома в Китаї «Книга пісень», що дійшла до наших днів, складена з народних пісень та зразків музично-пісенної творчості аристократії самим Конфуцієм.

У природних задатках людини він вбачав матеріал для створення ідеальної особистості за умови правильного виховання. Водночас філософ вважав, що люди мають різні можливості у навчанні. Відповідно до цих задатків він розрізняв людей на: народжених з природним розумом («синів неба»), здатних стати правителями; людей з обмеженими природними здібностями («шляхетних чоловіків»), тих, які досягли знань за допомогою наполегливого навчання і були покликані стати опорою держави; людей, не здатних до досягнення знань (чернь).

Учення Конфуція про значення людини як творця Прекрасного, Піднесеного та Повинного ідентичне нашому розумінню. А його ідеї про різнобічний розвиток особистості, трактування навчання як процес самовдосконалення та духовне зростання – актуальні для сучасного формування професійного музиканта і є вектором навчально-творчого процесу, кінцева мета та кульмінація якого – набуття здатності до створення інтерпретації музичного твору. Цього можна досягти лише за умов досягнення високого рівня особистісного та професійного розвитку виконавця.

До змісту педагогічного вчення Конфуція входило тлумачення питань етики і моралі, управління державою, оскільки він уважав, що процвітання держави можливе лише за умов організації правильного виховання громадян. До програми морального, розумового, естетичного та фізичного розвитку

«шляхетних людей» Конфуцій включив вивчення мистецтва, де музиці він надавав особливого значення, відповідно до державно-політичного погляду на музичне виховання, і забороняв виконувати музику, яка не відповідає поняттям етичного виховання. Необхідно зауважити, що сьогодні подібний безкомпромісний підхід до цієї проблеми, яка стала ключовою в культурному житті сучасного суспільства, навряд чи може сприяти оптимальному її вирішенню [4].

Педагогічні погляди Конфуція знайшли відображення в книзі «Бесіди і судження» («Лунь Юй»), яка містить записи його розмов з учнями. Наведемо кілька педагогічних висловів із цього трактату, здатних послужити рекомендаціями у сучасному навчальному процесі для учнів та педагогів будь-яких спеціальностей, зокрема й музичних: «Вчитися без пересичення, просвітлювати невтомно», «Вчитися та іноді повторювати вивчене, хіба це приємно?», «Вчитися і не розмірковувати – марно гаяти час, розмірковувати і не вчитися – згубно», «Якщо не можеш удосконалювати себе, то як же зможеш удосконалювати інших людей?» [5].

Методика викладання Конфуція ґрунтувалася на діалозі вчителя з учнем, на класифікації та порівнянні фактів та явищ, на наслідуванні зразків. Такий спосіб багатофункціональної педагогічної діяльності є оптимальним в освітній діяльності сучасного педагога-музиканта. Надзвичайно важливими та цікавими є дидактичні ідеї Конфуція, викладені його послідовниками у трактаті «Книга обрядів» («Лі Цзі» – IV–I ст. до н. е.). «Тільки почавши вчитися, дізнаєшся про власну недосконалість, і матимеш можливість самонавчатися»; «Думай про те, щоб від початку до кінця постійно перебувати у процесі навчання»; «Учитель та учні ростуть разом»; «Якщо не припиняти погане, коли воно виявилось, то погане не подолати»; «Коли шляхетний чоловік вчить і навчає, він веде, але не тягне за собою, спонукає, але не змушує, відкриває шляхи, але не доводить до кінця»; «Благородний чоловік у навчанні загартовується, удосконалюється, а, відпочиваючи, набуває знань у розвагах»; «Якщо вчитися, коли час минув, то, як не намагайся, не досягнеш успіху»; «Виявляй повагу до послідовності,

постійно слугуй своєму обов'язку, і досконалість прийде»; «Якщо вчитися на самоті, не маючи товаришів, кругозір буде обмежений, а пізнання мізерні» [5].

Безумовно, всі ці педагогічні правила не втратили актуальності й нині. А останнє ми сприймаємо як пряму вказівку до необхідності використання при навчанні учня в музично-виконавському класі групових форм (поряд з індивідуальною) як найбільш перспективних у справі опанування складною професією, що передбачає наявність розвиненого інтелекту та широкої ерудиції.

Конфуціанство дає нам винятковий приклад ставлення до музики як ідеального засобу духовного виховання людини. Відповідно до цього вчення, музика є мікрокосмос, що втілює великий космос. Дао (суть буття, загальний закон речей, правильний шлях), музика та ритуал трактувалися Конфуцієм як те, що походить від «сина неба». Музика розглядалася як необхідний елемент виховання «шляхетного чоловіка» (в «Лунь Юй» вчитель наставляє учня постійно вправлятися у виконанні ритуалу і займатися музикою). На думку конфуціанців, музика є ідеальним засобом досягнення гармонії. Нею можна регулювати життя освічених людей, тоді як для управління «простими людьми» потрібні закони. Характерно, що у всіх книгах Стародавнього Китаю музика обов'язково згадується як частина життя. Знаменита книга «Опис етикету» («Лі Цзі» містила цілу главу «Записки про музику», де підкреслювалося її соціальне значення. За «Лі Цзі» ті, хто знає голоси, але не знає музичних звуків – це дикі звірі та птахи, ті, хто знає музичні звуки, але не знає музики – це простий народ, і лише досконала людина може розуміти справжню музику.

Висновки. Отже, у вченні Конфуція та його послідовників музичне мистецтво займає важливе місце у формуванні особистості, громадянина, здатного до належного управління державою. Музика регулює порядок речей, правила поведінки людини в приватному житті та суспільстві. Цю властивість музики варто взяти до уваги на сучасному етапі розвитку музичної освіти, в сучасному процесі опанування музичного мистецтва. Захоплені важливою спільною справою пізнання музичного мистецтва, сконцентровані на

професійних проблемах, пов'язаних із важким, але цікавим навчально-творчим процесом, учні мають значні переваги перед іншими однолітками, які не займаються музикою. Вони відрізняються своєю внутрішньою наповненістю, зібраністю, усвідомленою, врівноваженою поведінкою та виявленими комунікативними здібностями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко М. О. Вплив китайської філософії на музичну культуру країни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 178–182.
2. Лі Лімін. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики. *Музична культура* : зб. статей / упоряд. Ван Хун. Пекін : Чжунго ішу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.163-179.
3. Лю Сінчжень, Лі Юнлін. Зведена історія мистецтва Китаю: зб. династій Цинь та Хань. Пекін : Вид-во Пекін. пед. ун-ту, 2006. 422 с.
4. Сін Сюйхуань. Зведена історія мистецтва Китаю: династії Суй та Тан. Пекін : Вид-во Пекін. пед. ун-ту, 2006. 358 с.
5. Сю Хайлін. Історія музичної освіти у стародавньому Китаї: династія Мін. Пекін : Світ Книги, 2000. 698 с.

Ярослава ТОПОРІВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;

Чжу МОЛІН,
аспір. кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ІНТЕРІОРИЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ У ФОРМУВАННІ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах висвітлено особливості інтеріоризації національних цінностей у формуванні цифрової культури майбутніх учителів музичного мистецтва, увагу зосереджено на важливості міждисциплінарного підходу у формуванні цифрової культури здобувачів освіти.

Ключові слова: *цифрова культура, цифрові технології, підготовка вчителя музичного мистецтва, національні цінності, міждисциплінарний підхід.*

У різних напрямках вищої музичної освіти, зокрема і в професійній підготовці вчителів музичного мистецтва, постає проблема підготовки педагогів до використання цифрових технологій, причому така підготовка повинна ґрунтуватися на формуванні компетентного фахівця, який володів би глибокими теоретичними знаннями, сучасними методиками навчання, міг здійснювати дослідницько-експериментальну роботу, використовуючи при цьому цифрові засоби.

Застосування сучасних цифрових технологій сприяє реалізації основних завдань вчителя Нової української школи, а також гнучкості та модернізації освітнього процесу в умовах дистанційного навчання [2]. Актуальними сьогодні є проблеми інтеріоризації національних цінностей у формуванні цифрової культури майбутніх учителів музичного мистецтва.

Цифрова культура – це система правил поведінки людини, яких вона дотримується під час використання інформаційно-комунікаційних технологій [4].

О. Базелюк зазначає, що цифрова культура – це розуміння сучасних інформаційних технологій та їхнього функціоналу, а також здатність і вміння фахівця успішно використовувати їх у роботі та побуті [1].

Питання упровадження цифрових технологій у музичну освіту досліджено у працях А. Боднарєнка, Л. Варнавської, Ю. Дворника, В. Луценка, Ю. Олійника та інших. Проблеми формування цифрової культури простудійовано у доробку таких зарубіжних науковців: К. Бассет, М. Деузе, Р. Мартіна, П. Гілстер, Г. Крибер, Дж. Стоммел та інших.

На основі аналізу Освітньо-професійної програми «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка виокремимо низку навчальних дисциплін вивчення яких сприятиме формуванню цифрової культури студентів: сучасні інформаційні технології та музична інформатика, комп'ютерне аранжування, історія музики, методика музичного виховання, педагогічна практика та інші. Міждисциплінарний підхід під час організації навчального процесу майбутніх фахівців дає можливість підвищити якість їхньої професійної компетентності. Вивчення нормативних дисциплін, серед яких основне місце належить навчальній дисципліні «Сучасні інформаційні технології та музична інформатика», використання сучасного музичного програмного забезпечення під час виконання творчих навчальних завдань та вивчення таких тем, як «Нотні архіви», «Нотні редактори», «Музичні комп'ютерні програми», «Програми звукозапису» сприяє формуванню цифрової культури майбутніх учителів музичного мистецтва.

Науковці Л. Качуринець, Л. Циганюк виокремлюють низку навчальних завдань, які постають перед сучасним викладачем музичного мистецтва, реалізація яких передбачає міждисциплінарний підхід до цифрової культури, зокрема: створення, редагування, оформлення, зберігання, передача цифрових музичних об'єктів різного типу засобами комп'ютерних технологій (для забезпечення освітнього процесу); створення та форматування нотних

партитур, аранжування композицій засобами цифрових технологій; робота з програмами цифрової обробки звуку; використання інформаційних цифрових ресурсів мережі Інтернет тощо [3].

Висновки. Основними педагогічними умовами формування цифрової культури майбутніх учителів музичного мистецтва є: формування потреби у використанні сучасних цифрових технологій; створення навчального інформаційного середовища; залучення до навчально-пізнавальної діяльності з використанням музичних комп'ютерних програм. Цифрова культура студентів відображає сформованість стійкої зацікавленості використанням цифрових технологій, усвідомлення переваг цифрових технологій, їх дидактичних можливостей у навчальній і професійній діяльності. Цифрова компетентність є складовою професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базелюк О. В. Формування цифрової культури педагогічних працівників у закладах професійної освіти. *Вісник післядипломної освіти. Серія «Педагогічні науки»*. 2018, № 6 (35). С. 23–36.

2. Генсерук Г., Бойко М., Мартинюк С. Цифрові інструменти комунікації в освітньому процесі закладу вищої освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка*. 2022. № 1. С. 31–39.

3. Качуринець Л.В., Циганюк Л.І. Міждисциплінарний підхід до формування цифрової культури майбутнього викладача музичного мистецтва. *Improving living standards in a globalized world: opportunities and challenges. Monograph. Editors: Tetyana Nestorenko, Tadeusz Pokusa*. Opole : The Academy of Management and Administration in Opole, 2021. Р. 608–618. (р. 736).

4. Про компоненти цифрової культури. Блог про розвиток цифрового суспільства. URL : <http://surl.li/brmsk> (дата звернення 15.11.2022).

*Марта ШВЕЦОВА,
викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка;*

*Євгенія СКРИПЧЕНКО-КАРПІНСЬКА,
викл. кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ВИКОНАВСЬКОЇ АКТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

У тезах піднімається актуальна проблема формування музичної виконавської діяльності. Висвітлено питання змісту та структури виконавської активності майбутніх учителів музичного мистецтва. Сьогодні підвищення рівня виконавського потенціалу майбутнього вчителя музики тісно пов'язане з вирішенням проблем освіти і виховання у нашому суспільстві, розвитком творчої діяльності особистості у всіх сферах соціального і культурного життя.

Ключові слова: *виконавська активність, виконавська майстерність, музичне мистецтво, педагог-музикант.*

У сучасних умовах особливого значення набуває підготовка педагога-музиканта, людини гармонійно розвиненої, суспільно активної, яка поєднує в собі не лише професійні знання і загальну культуру, а й виражену орієнтацією на естетично ціннісну творчо-виконавську діяльність.

Сьогодні під час повномасштабної війни РФ проти України багато людей змушені покинути дім, роботу і виїхати за кордон. Та варто зауважити, що музиканти більш успішно адаптуються у цих реаліях, адже завдяки своїм виконавським здібностям мають можливість продовжувати музичну діяльність у різних сферах та організаціях. Зважаючи на зміст і структуру професійного становлення та соціальні факти сьогодення проблема формування виконавської активності майбутніх учителів музики є вельми актуальною.

Висвітленню широкого кола питань, пов'язаних з дослідженням музично-виконавської діяльності, відводили значне місце у своїх працях відомі науковці

в галузі мистецького навчання (А. Козир, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Ростовський, В. Шацька, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.).

Необхідною умовою професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва є вміння виконувати музичні твори, грамотно і творчо використовувати наявний досвід. Саме виконавство є однією із необхідних засад музично-педагогічної діяльності. «Виконую – значить переживаю, втілюю, спілкуюся, передаю, переконую» [1, с. 118]. Музичний інструмент відіграє важливу роль у роботі вчителя. Адже ніщо не може замінити того впливу на музичне сприйняття школярів, як живе звучання інструмента, особливо скрипки, яка має тембр дуже схожий до людського голосу. Тому в структурі професійних умінь учителя музичного мистецтва виконавська підготовка займає пріоритетне місце.

Однак, як показує практика, студенти і педагоги часто відмовляються від виконавства, віддаючи перевагу технічним засобам навчання. Причинами цього явища є відсутність виконавського досвіду, страх сцени, та обмеженість репертуару.

Формування готовності студентів до творчої самореалізації через виконавство у процесі концертно-освітньої діяльності виступає передовсім духовною потребою самої особистості. У процесі виконавської діяльності народжуються і проявляються емоції, що відображають ставлення студента до музичного твору. Адже розкрити змістове наповнення, донести до слухача емоційне забарвлення твору – головне завдання виконавця. Позитивно-емоційне налаштування завжди приводить до позитивних результатів, а характер емоцій впливає на формування виконавського стилю, різнобічність інтересів і потреб майбутнього вчителя музичного мистецтва. Так, у стані емоційного піднесення, творчого хвилювання, продуктивність студента максимально зростає, і, навпаки, у байдужості, апатії, пригніченості, результат діяльності мінімальний.

Для досягнення позитивного результату в процесі виконавської підготовки, на наш погляд, важливо створити для студентів середовище

емоційно-психологічного благополуччя та комфорту, що сприяє відчуттю психофізіологічної свободи в процесі виконання музичного твору з подальшою самооцінкою виконаного.

Набута у процесі навчання у закладі вищої освіти виконавська майстерність, підсилена теоретико-методичними знаннями, здатна проявитися якнайкраще в особистості педагога музиканта у процесі концертно-просвітницької роботи [2].

Найповніше виконавська майстерність та активність майбутніх учителів музичного мистецтва формується за умов:

- збереження своєрідності музично-естетичних уподобань кожного студента;
- урахування рівня їх виконавської підготовки;
- врахування психофізіологічних особливостей особистості.

Висновки. Отже, виконавська активність є важливою складовою діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що розглядається як психофізіологічна властивість особистості, котра інтегрує у собі емоційно-вольові дії, виражається у бажанні виконувати й інтерпретувати музику перед аудиторією, у результаті чого відбуваються якісно нові зміни всіх сфер особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко В. П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів до музично-естетичної діяльності : дис. ... канд. пед.наук : 13.00.04. Одеса, 2000. 276 с.

2. Плеченко Т.М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : монографія. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2010. 428 с.

Уляна ШЕРСТІЙ,
*аспір. кафедри музикознавства та музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського Національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;*

Наук. кер. Богдан ВОДЯНИЙ,
*заслуж. діяч мистецтв України, зав. кафедри музикознавства та методики музичного
мистецтва, проф. Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

РІЗНОЖАНРОВІСТЬ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ І КОНКУРСІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

У публікації розглядається різножанровість, як тенденція розвитку музичних фестивалів і конкурсів Тернопільщини та її вплив на фестивально-конкурсний рух в області.

Ключові слова: *музичні фестивалі і конкурси, фестивально-конкурсний рух, музичні фестивалі і конкурси Тернопільщини, різножанровість фестивалів і конкурсів.*

Музична культура Тернопільщини характеризується багатогранними проявами народного, аматорського й академічного виконавства, яке найбільшою мірою презентоване на багатьох музичних фестивалях та конкурсах, що регулярно проводяться у цьому регіоні. Загалом конкурсно-фестивальний рух вражає кількістю і різноманітністю жанрових номінацій – це академічні, фольклорні, джазові, естрадні, духовної музики (конфесійні і міжконфесійні), молодіжні, дитячі тощо.

На Тернопільщині функціонує багато музичних фестивалів і конкурсів класичної музики, які стали відомими на всю країну і світ. Наприклад, Міжнародний фестиваль-конкурс трубачів імені Мирона Старовецького, Відкритий конкурс вокалістів та хорових колективів імені Соломії Крушельницької, Відкритий конкурс піаністів «На батьківщині Василя Барвінського». Також функціонують регіональні конкурси: Обласний конкурс «Творчість юних», Конкурс імені Михайла Вериківського, Обласний конкурс камерних ансамблів «Консонанс», Фестиваль духових оркестрів «Бучацькі

фанфари» та інші, які охоплюють різні номінації та вікові категорії, та щоразу доповнюється новими розширюючи географію та контингент учасників.

У Тернополі функціонує Міжнародний міжконфесійний фестиваль-конкурс духовної пісні та камерної музики «Я там, де є благословення», який проводиться з метою створення і популяризації релігійної пісні та розповсюдження культурних і духовних пісенних цінностей християнства. У фестивалі-конкурсі можуть брати участь представники різних конфесій, крім українських хорових колективів, ансамблів та виконавців, традиційно виступають учасники з Польщі, Грузії, Болгарії, Румунії та інших країн.

Духовну хорову музику також популяризує Міжнародний молодіжний фестиваль духовного співу «Кременецькі хорові вечори «AVE MARIA», а у Різдвяний час гучна коляда звучить під час Парафіяльного фестивалю колядок «Возвеселімся всі разом нині». Традиції святкування різдвяних свят відтворюють також фестиваль Маланок у с. Горошова, фестиваль «Коляда єднає Україну» у с. Настасів та фестиваль колядок і щедрівок «Кременецькі передзвони».

Тернопільщина здавна славиться автентичними музичними традиціями. Край багатий скарбами народної мелодики, вражає глибиною фольклорного спадку з його особливою гармонією мелосу та жанровим різноманіттям. Одним з найбільш популярних фольклорних мистецьких дійств, що проходять на Тернопільщині, є Всеукраїнський фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини», метою якого є збереження та пропагування лемківської культури, налагодження і розширення зв'язків між аматорськими колективами [4].

Всеукраїнський фольклорно-мистецький фестиваль «Борщівська вишиванка» популяризує автентичну культуру поєднанням української народної музики та колоритних борщівських костюмів.

Мистецько-краєзнавчий фестиваль «Братина» культурно-мистецький проєкт, спрямований на розвиток та популяризацію української культури, сприяє піднесенню української національної ідеї, зростанню професійного рівня українських музикантів [1].

А змагання із співу народної пісні щороку організовує Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс української народної пісні «Соловейко», збираючи учасників із всієї України.

Одним із небагатьох в Україні студентських музичних фестивалів-конкурсів є Відкритий міський пісенний студентський фестиваль-конкурс «Окрилені піснею», який проводиться на базі факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

У цьому конкурсі можуть взяти участь як професійні музиканти, так і аматори (з відповідним розподілом по виконавських номінаціях: академічний вокал, народна та естрадна пісня). На ньому також молоді виконавці-композитори можуть презентувати власні композиції у номінації «авторська пісня».

На Тернопіллі широко представлені музичні фестивалі і конкурси для дітей та молоді: обласний конкурс-фестиваль молодих талантів «Ранкові роси», фестиваль-конкурс дитячих та юнацьких талантів «Галицька перлина» і регіональний конкурс-фестиваль «Надія».

Для поціновувачів джазової музики у Тернополі функціонує Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» [2]. Для прихильників естрадного вокалу є медіа-конкурс «Караоке без кордонів» та Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» (відбірковий тур).

Щороку до Тернополя приїжджають тисячі меломанів на фестиваль під відкритим небом «Файне місто». Цей фестиваль став візитною карткою нашого міста та може задовольнити різних меломанів на трьох локаціях: «Main stage», «Light stage», «Dark stage». На фестивалі у різні роки виступали «The Rasmus», «Lordi», «Tarja Torunen», «Бумбокс», «Kalush», «The Hardkiss», «Go-A» та інші гурти та виконавці [3].

Міжнародний фестиваль експериментальної музики та медіа-мистецтва «Гамселить» об'єднує музикантів з різних регіонів України та з-за кордону, які працюють у жанрах idm, techno, industrial, ambient, noise. Події фестивалю щороку відбуваються на нових локаціях, серед яких закинуті промислові та

рекреаційні об'єкти. Також відомими фестивалями електронної музики є Міжнародний фестиваль електронної музики X-FEST TERNOPIL та Фестиваль електронної музики Generation of Music. А наші місцеві Тернопільські рок-музиканти можуть знайти свого глядача на телешоу «Музичні війни».

Висновки. Дослідивши різножанровість фестивалів і конкурсів Тернопілля, можна констатувати, що провідні культурно-мистецькі події регіону потужно розвиваються, відбувається пропагування як національного, так і світового творчого мистецького продукту.

У конкурсах та фестивалях Тернопільщини можуть реалізувати себе музиканти різних жанрів, вікових категорій та рівнів музичної підготовки, адже в Тернопільській області функціонують академічні, фольклорні, джазові, естрадні, духовної музики (конфесійні і міжконфесійні), молодіжні, дитячі фестивалі і конкурси. З кожним роком розширюється й актуалізується тематична спрямованість фестивалів і конкурсів, збільшується кількість українських та іноземних учасників, що позитивно та дієво сприяє формуванню іміджу Тернопілля в українському та світовому музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурма В. Братає всіх «Братина». *Вільне життя*. 2016. 22 черв. С. 1.
2. Тернопільщина: Регіональний інформаційний портал. «Джаз-без» фестиваль. URL: <https://irp.te.ua/dzhaz-bez-festyval/> (дата звернення: 09.11.22.).
3. Фестиваль файне місто. «Історія фестивалю Файне місто» URL: <https://fainemisto.com.ua/history/> (дата звернення: 14.11.22.).
4. Франків М., Губ'як В. Мистецький олімп Надзбруччя. Тернопіль : ФОП Осадца Ю. В., 2019. 180 с.

СЕКЦІЯ 4. МИСТЕЦЬКА ОСВІТНЯ ГАЛУЗЬ У РЕАЛІЯХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

СТАТТІ

Ірина БЕРМЕС,
д-р мистецтвознавства,
проф., зав. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

УРОК «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» У РЕАЛІЯХ ТА ПЕРСПЕКТИВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ

Урок музичного мистецтва – унікальний, оскільки є одним із найбільш багатоскладових. Звідси й різні точки зору щодо шляхів оновлення його змісту і методів. Передусім це і хорова основа навчання та виховання, і використання цифрових технологій, і проєктна діяльність, і опора на фольклор, і розвиток креативного начала. Жодна із цих складових не може розглядатися як пріоритетна, вони повинні взаємодіяти, підкорятися драматургії уроку, перебувати у гармонії. Утім сучасна музична дидактика передбачає використання технологій і систем творчого розвитку школярів, які б зацікавлювали їх, модернізували урок. До таких належать музично-комп'ютерні технології.

Ключові слова: *музичне мистецтво, музична освіта, інформаційне освітнє середовище, музично-комп'ютерні технології.*

На сучасному етапі розвитку суспільства все гостріше постає проблема інформатизації різних сфер діяльності, зокрема і педагогічної. Відповідно інформаційне освітнє середовище потребує нових підходів і нових систем навчання у школі ХХІ ст. Йдеться про інноваційну музичну педагогіку, пов'язану з використанням музично-комп'ютерних технологій (МКТ) – сучасного й ефективного засобу підвищення якості навчання музичного мистецтва на всіх рівнях освітнього процесу. МКТ – незамінний інструмент

освітнього процесу у прилученні до музичної культури, унікальна технологія для реалізації інклюзивної музичної освіти. У сукупності з електронними, дистанційними формами освіти, вона дає реальну можливість перейти до нової освітньої парадигми, що ґрунтується на особистісно-орієнтованому напрямі у навчанні музичного мистецтва, на найкращих багатовікових традиціях музичної педагогіки, взірцях класичної та сучасної музики. Це дає підставу для виснову про можливість формування єдиних принципів музичного виховання у загальноосвітній (як і професійній) школі. Освітня технологія з використанням сучасних МКТ робить доступним спілкування з музикою в інтерактивному режимі для учнів різних вікових груп, включаючи дітей із обмеженими можливостями здоров'я.

Інформаційні технології у музиці досягли сьогодні досить високого рівня. Вони суттєво впливають на способи виникнення, збереження і передачі музичної інформації. Увага музикантів вельми часто зосереджується на фізичних характеристиках музичних звуків, способах їх записування та відтворення, поясненні психоакустичних особливостей слухового сприйняття музичного звуку людиною тощо. Важливе місце у музичному мистецтві займають також технічні властивості нового музичного інструментарію (електронних музичних інструментів, клавішних синтезаторів тощо).

Звучання музичних інструментів, втілене у музичних звуках, спонукає до вивчення семантичного простору музики, суттєво доповненого можливостями музично-комп'ютерних технологій. Адже без знання цих аспектів неможлива грамотна інтерпретація музичних творів виконавцем.

Рівночасно з такими підходами професійних музикантів можемо спостерігати й підвищення інтересу молоді до музики у системі загальної музичної світи, до групових форм музикування, до електронних музичних інструментів і музично-комп'ютерних технологій. Адже до російської війни 2014 р. у деяких школах діяли вокальні, інструментальні «групи», у яких поряд із учнями, які навчаються у музичних школах чи школах мистецтв, брали участь талановиті діти, котрі не знають нотної грамоти, але добре співають чи

грають «на слух». А це свідчить про їхню потребу самовираження, як і про необхідність пошуку нових активних форм залучення школярів до музичного мистецтва, музикування.

До загальної шкільної освіти, де здійснюється перехід від стихійності до системності, залучається кожна дитина. У школі дитина отримує знання з математики та літератури, фізики та хімії, астрономії та географії, історії й інших дисциплін, котрі спрямовані на розвиток мислення. Однак здебільшого, випускник школи не володіє «азами» мови музики – тієї галузі, в якій поєднані естетичні й інтелектуальні компоненти мислення, характерна форма пізнання світу і людини, безпосередньо пов'язана з духовною сутністю матеріалу, що засвоюється, і чисто фізичною координацією за умови активної взаємодії з ним.

Зміна напрямку у науковій, виробничій чи освітній галузі зазвичай продиктована попитом. Відомо, що попит на ті чи ті галузі знання, діяльності, послуги виникає тільки тоді, коли потреби людини відповідають наявним можливостям. Проблема відповідності включає чимало аспектів, як-от історичний досвід, матеріальні ресурси, психологічні та педагогічні настанови, що створюють умови для задоволення зазначеної потреби. Новітні дослідження у царині музичної освіти шкільної молоді дають змогу застосовувати природовідповідні та здоров'язберезувальні підходи у практиці музикування, засвоєнні музичної грамоти, музичного інструментарію тощо.

Звернемося до деяких із них. Відомо, що у середньовічній системі освіти музика належала до квадріуму – системи точних наук – поряд із арифметикою, геометрією, астрономією. Після «розпаду» квадріуму шляхи музики і точних наук розминаються. Арифметика, геометрія й астрономія у відносно адаптованій формі стають обов'язковими дисциплінами загальної освіти. Музика ж згодом завойовує статус високого мистецтва, яким можуть займатися лише високообдаровані. Елітарність музики як високого мистецтва вимагає багаторічного навчання у сукупності з обов'язковим щоденним багатогодинним тренінгом.

Сьогодні «Музичне мистецтво» як обов'язковий предмет навчання втрачає свій освітній статус. Хоч усі розуміють значущість музики для інтелектуального і духовного розвитку школярів, все ж кількість годин постійно скорочується. Та і спів на уроці як ментальна риса українців перестає займати провідні позиції, так само учні на елементарному рівні опановують нотну грамоту, без ентузіазму слухають музичні твори. Ба більше, у системі освіти урок музичного мистецтва фактично асоціюється з дозвіллям. Тому випускники шкіл, які вивчали музику у ЗОШ, не вважають себе музичнообдарованими і музичноосвіченими.

Віддаляння більшості учнів від активних форм спілкування з музикою зумовлюється певними причинами: уявленням про складність нотної системи (педагогічна складова), наявністю чи відсутністю музичних здібностей (психологічна складова). Причому, думки відомих людей із цього приводу, які жили у різні історичні періоди, співпадають. Твердження Ж.-Ж. Русо «Складна не музика, а спосіб її запису і методика вивчення» [3, с. 226] у ХХ ст. доповнюється думкою А. Онеггера: «Найпростіша музика вже важка для читання» [2, с. 23]. Важливо, що автори цих цитат були поборниками музичної освіти і доклали немало зусиль для її піднесення.

У середині ХХ ст. техніка звукозапису досягає високого рівня і створює нові можливості для «комунікації» з музикою на уроках музичного мистецтва. Так, виконання вчителя і спів учнів можна доповнити звучанням художніх музичних шедеврів. Вельми позитивний вплив на особистість учня має музика, передусім тоді, коли у процесі реалізації музично-освітнього процесу у школі вихованець «спілкується» з нею з позиції не тільки споглядальника, а й повноправного учасника. Втім, якщо зі співом усе зрозуміло, то навички гри на музичному інструменті вимагають індивідуальних занять, так само як і вивчення нотної грамоти. А це прерогатива спеціальних музично-освітніх закладів.

Сучасні музично-комп'ютерні технології дають можливість кожному інтерактивно спілкуватися з музикою. Вони відкривають широкі перспективи для шкільної системи музичної освіти.

Музично-комп'ютерні технології найбільш придатні у музичній діяльності школярів. Крім того, вони дають можливість вдосконалити музичну грамотність (у порівнянні з традиційною, котра є складною для засвоєння) та поліпшити розуміння музичної мови, окремі елементи якої виводяться шляхом інтертекстуального аналізу (за Н. Корабльовою, «інтертекстуальність трактується як властивість твору асоціюватися з іншими творами...») [1, с. 4] безпосередньо у процесі музикування, вписуючись у контекст твору (за умови інтерпретації) чи креативного впливу (за умови імпровізації).

Такі ж переваги стосуються засвоєння головних понять музики (ритм, метр, лад, мелодія, гармонія), що ґрунтуються на традиціях квадріуму. Так, до їх логічних характеристик (на них реагує головно ліва півкуля) приєднані наочні геометричні образи (реагує головно права півкуля). Підґрунтям для вивчення цих категорій разом із нотною грамотою є природне прагнення дитини до ігор (настільних, спортивних, цифрових), які потребують геометричної структурованості (ще А. Онеггер висловлювався про музику, як про геометрію, що рухається у часі – І. Б.). Структурованість спирається на низку естетичних ознак (тотожність, симетрію, пропорції), що виявляють риси Гармонії як символу прекрасного. У дитини, котра засвоює музичну мову, повинно виникнути відчуття причетності до створення художньо-естетичного шедедру, яким є кожен елемент музики, що вивчається. Врешті це і є кінцева мета музичного мистецтва.

Важливим компонентом музично-комп'ютерної технології є гра в ансамблі як групова форма навчання на уроках музичного мистецтва. Ансамблеве музикування має високий розвитковий потенціал. Воно впливає на психіку дитини, розвиває її емоційну сферу. Спільна творчість в ансамблі сприяє формуванню продуктивних стилів спілкування, зокрема демократичного, інтегративного, так само сприяє пом'якшенню кризових

станів. Ансамблеве музикування створює умови для піднесення таких соціально-психологічних якостей, як уміння працювати у команді, узгоджувати свої дії з партнерами на основі невербального контакту, нести відповідальність за естетичну характеристику кожного моменту виконавського процесу.

Вищезазначені переваги дають змогу ввести до процесу загальної музичної освіти МКТ, спеціалізоване програмне забезпечення і створити спеціальний клас, із яким можна було б реалізувати інноваційні за формою та методикою групові творчі заняття задля досягнення високих результатів.

Упровадження музично-комп'ютерних технологій у загальну музичну освіту дасть можливість розширити освітню сферу загалом і сформувати такі риси в учнів:

- об'ємність мислення, що поєднується з гармонійним розвитком обох півкуль – задіяні сильні сторони кожної півкулі, що уможлиблює досягнення максимальної швидкості, гнучкості, глибини, самостійності мислення задля узагальнення знань;

- креативність – елементи музичної мови трактуються як значущі художньо-естетичні цінності і засвоюються у креативних діях на структурованому ігровому полі клавіатури. Тобто когнітивний шлях до знань доповнюється діяльністю переважно продуктивного і креативного характеру, розвиваючи дивергентність мислення (здатність до нестандартних рішень);

- вміння працювати у команді;

- інтеграція як двосторонній зв'язок музичної діяльності і близьких до неї за психологічними параметрами немусичних видів діяльності, що забезпечує можливість використання як вроджених, так і набутих здібностей в обох напрямках.

Завдяки музиці більш ефективно розвиваються інтелект і здібності дитини в інших галузях діяльності. Це надає інтердисциплінарної перспективи пізнанню, що апелює до різних векторів: з одного боку, до музичної (і загальної) психології і педагогіки, музичної і загальної освіти, з іншого – до точних наук і історії культури загалом. Так вимальовується нова парадигма

музичної освітньої вертикалі та горизонталі, що дає можливість впорядкувати і гармонізувати включеність музики до життєвого і соціального контексту через загальну систему гуманітарних і природничих знань, розширюючи сферу комунікативності музичного мистецтва.

Чимало у цьому напрямі вже напрацьовано, зокрема розроблено методiku формування інформаційної компетентності майбутнього педагога-музиканта, який би міг втілити сучасні інформаційні технології і МКТ у навчальний процес нової української школи (йдеться передусім про мультимедійні навчальні посібники для проведення уроків музичного мистецтва, створення електронних тестових завдань, розробку проєктів уроків із використанням дистанційних форм навчання, професійного музичного програмного забезпечення (аудіоредакторів, програм-секвенсерів (програма для створення музики чи музичних фрагментів у вигляді нотного запису для інструментів і їх об'єднання у трек (фонограму) – І. Б.), автоаранжувальних програм, нотних редакторів тощо). Так само успішно можна використовувати сучасну мультимедійну енциклопедію Кирила і Мефодія «Шедеври класичної музики», до якої увійшли статті про композиторів, їхню творчість, відеофрагменти оперних і балетних спектаклів, словник музичних термінів. Ілюстрована історія української та зарубіжної популярної музики представлена в 10-томній «Енциклопедії популярної музики», що була створена 1989 р. Коліном Ларкіним – англійським письменником і музикознавцем. Інформація про композиторів, фрагменти музичних творів, ілюстрації з історії музики включені до програми «Соната», а уроки музичної грамоти, історія музичних інструментів, вправи для закріплення, творчі завдання – програми «Музичний клас».

Висновки. Сьогодні у загальноосвітній школі на уроці музичного мистецтва здебільшого використовуються ноутбук, мультимедійний проєктор, підготовлені у програмі Power Point презентації. Це дає можливість ретельно дібрати матеріал, зробити якісним візуальний ряд, вивести на екран музичні терміни, нотний і поетичний тексти пісень, портрети композиторів тощо.

Однак впровадження комплексної інноваційної освітньої системи «Музично-комп'ютерні технології» могло б стати базою для формування нової предметної галузі у шкільній музичній освіті, підґрунтям для професійної підготовки музикантів, які працюють з МКТ (звукорежисура, цифровий звукозапис, саунд-дизайн, саунд-продюсування тощо). Врешті, можна спрогнозувати, що використання МКТ на уроці музичного мистецтва може викликати в учнів підвищений інтерес до предмету і позитивний впливати на «статус» навчальної дисципліни.

Музичні комп'ютерні технології можуть стати дієвим засобом оптимізації музичної освіти. Засвоюючи музичні комп'ютерні програми на методичному та технічному рівнях, плануючи їх застосування у загальноосвітній школі, треба враховувати мету та завдання загальної музичної освіти – особистісний розвиток учня і збагачення його емоційного, естетичного досвіду. Включення шкільної музичної освіти до музичного континууму, тобто просторово-часового стану музичної культури людства, дасть змогу значно розширити музичні знання, вміння та навички учнів, збагатити їхній музичний досвід взірцями народної, класичної, сучасної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корабльова Н. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім») : автореф. дис. канд. ... філол. наук. спец. : 10.01.06. Донецьк, 1999. 19 с.
2. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Ленинград : Музыка, 1985. Изд. 2-е. 216 с.
3. Русо Ж.-Ж. Вибрані трактати / пер. з франц. О. Йосипенко, С. Йосипенко. Харків : Фоліо, 2019. 608 с.

Марія ГАВРИЛЯК,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;

Наук. кер. Зоряна ГНАТІВ,
канд. філос. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка.

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Актуальність пропонованого дослідження викликана затребуваністю важливого чинника у формуванні свідомого, освіченого, гармонійно розвиненого молодого покоління – естетичного виховання, яке здійснюється значним чином засобами мистецтва, а відтак – музикою. У статті піднімається проблема естетизації едукативного процесу через музичну освіту учнів, що посідає важливе місце в системі національного виховання молоді.

Ключові слова: естетичне виховання, музичне мистецтво, освіта, реформи, дистанційне навчання, компетенції вчителя.

Мистецтво, будучи однією з форм суспільної свідомості, особливим видом людської діяльності, є відображенням дійсності у конкретно-чуттєвих образах. Потяг до прекрасного, вміння бачити високе у буденному, любов до землі, співучість є етнічними ознаками українського народу. Народна педагогіка з давніх часів акцентувала увагу на формуванні естетичного ставлення людини до всіх сфер і проявів її земного життя – власної поведінки, природи, мистецтва, праці, громадської діяльності та ін. «Головні орієнтири естетичного виховання вбачалися у тому, щоб навчити кожну особистість жити за неписаними законами краси і благородства: сформувати у підростаючого покоління навички творити прекрасне. Естетичне виховання передбачає розвиток здібності та бажання бачити та розуміти красу у всіх сферах діяльності людини» [3].

Протягом останніх років Україна, як і все людство стоїть перед глобальними викликами сучасності загалом, та викликами освітніх процесів зокрема. Пандемія коронавірусу, а тепер і повномасштабна війна в Україні внесли великі зміни у всі процеси життєдіяльності, не оминаючи освіту, а отже, й естетичне виховання. Велика відповідальність за зміцнення та подальший розвиток української державності лежить на освітянах, які незалежно від всіх обставин воєнного стану продовжують свою справу – навчання і виховання майбутнього покоління.

Проблеми освітніх процесів лежать в площині наукових досліджень різних галузей. Значна увага наділена міждисциплінарним дослідженням, оскільки без принципу міждисциплінарності важко уявити сучасну освіту, університет. Такі провідні науковці України, як В. Кремень, В. Андрущенко, І. Бех, І. Зязюн, Н. Предберська, В. Скотний, Г. Берегова, Т. Андрущенко, К. Балабанов, Л. Буєва, Ф. Михайлов, Б. Кримський, О. Грицай, Л. Бойко та багато інших в своїх працях висвітлюють важливі аспекти проблеми реформування, вектора розвитку, якості системи освіти в Україні. Гуманітарному складнику, як необхідному компоненту наповненості вищої освіти та формування освіченого потенціалу нації присвячені праці О. Валецького, М. Жулинського, М. Поповича, В. Скуратівського Г. Тараненко та ін.

Про важливість естетичного виховання у вищій школі, що торкається як педагогічної майстерності викладачів, так і процесу підготовки майбутніх фахівців говорять видатні українські науковці, педагоги О. Кутова, Н. Миропольська, О. Отич, Л. Хомич та ін. Зокрема, О. Кутова зазначає, що «про доцільність естетичного виховання студентів сказано багато, але як це зробити намагаються довести одиниці» та акцентує увагу на доповненні змісту кожної навчальної дисципліни у вищих закладах освіти мистецьким компонентом, і, як приклад, пропонує для викладання такі тематичні блоки: «мистецтво і мовлення», «мистецтво і математика», «мистецтво і природознавство», «мистецтво і історія» [6].

Змістове наповнення емоційно-ціннісного, мистецького компонента в структурі підготовки фахівців окреслюють праці з проблем естетичного виховання відомих науковців, мистецтвознавців, психологів, філософів В. Дряп'іки, М. Євтуха, І. Зязюна, С. Кримського, Л. Масол, Н. Миропольської, О. Олексюк, Г. Падалки.

Виховний вплив музики, проблеми естетичного виховання, мистецької освіти досліджували відомі композитори, педагоги, музичні діячі, мистецтвознавці, культурологи – М. Лисенко, М. Колесса, М. Леонтович, С. Людкевич, Д. Антонович, Л. Корній, Г. Падалка, Л. Масол, О. Рудницька, Л. Кияновська, О. Шреєр-Ткаченко, С. Горбенко та ін.

Розуміючи відповідальність за глобальні суспільні проблеми чи гуманітарні катастрофи, освіта повинна першочергово відповідати цивілізаційним викликам. Світові глобалізаційні процеси, диктуючи нові умови, стають рушійним фактором трансформації традиційної системи освіти. І те, чим вона буде наповнена, визначатиме майбутнє суспільства, адже сучасна людина, беручи безпосередню участь в перетворювальній дійсності та процесі змін, несе відповідальність за свою долю, долю своїх дітей, оточення, суспільства, країни тощо. «Освіта ХХІ століття – це інтелектуальний потенціал, це освіта з культуротворчою, розвиваючою домінантою, це чинник удосконалення людини, це виховання відповідальної особистості, яка здатна до самоосвіти і саморозвитку, вміє критично мислити, опрацьовувати різноманітну інформацію, використовувати набуті знання і вміння для творчого розв'язання проблем, прагне змінити на краще своє життя і життя своєї країни» [2, с. 92].

У цьому плані важко переоцінити значення естетичного виховання, предметом якого є не лише візерцеве мистецтво, але і реалії суспільного та особистого життя: побут, поведінка, культура тощо. «Категорія естетичного є метакатегорією, тобто загальним поняттям, визначення, зміст і використання якого виходять за межі художнього, мистецького. Естетичне є якісно визначеним відношенням людини до виразних форм дійсності та переживанням

нею цього відношення як певного емоційного стану (задоволення, захоплення, огиди тощо). А тому виховання, яке ми називаємо естетичним, має бути орієнтоване на досягнення особистістю цього стану відношення – емоційно-небайдужого, чуттєвого, осмислюючого, переживаючого» [1, с. 227]. Естетичне виховання формує толерантне ставлення до себе та світу навколо, глибоке духовне збагачення. «Сучасні тенденції європейського естетичного виховання в пошуках балансу між підходами «освіта в мистецтві» та «освіта через мистецтво» [7, с. 15] вирішують, перш за все, життєво-практичні завдання з метою адаптації особистості до умов буття, його конфліктності, зняття психологічного напруження, пошук шляхів для самоідентифікації» [1, с. 226].

Особливості, можливості, актуальність, завдання сучасних освітніх реформ, їх інтеграція у світові процеси, безперечно, повинні складати першочергові зусилля у розвитку цієї галузі. Українське суспільство має великий потенціал для створення умов якісної, конкурентоспроможної освіти. Відповідальність значно лежить на всіх освітянах, оскільки «жодна міністерська комісія не здатна визначити, як краще навчати та навчатися, це не властиві для чиновників функції. Натомість Міносвіти має визначити очікувані результати навчального процесу та окреслити, що повинен знати та вміти випускник певної спеціальності» [5].

Актуальність виховання школярів засобами музичного мистецтва, посилення музично-естетичного компонента змісту освіти, насичення його здобутками національної музичної культури повинен складати вагомий компонент у стратегії розвитку сучасної освіти. Мистецька освітня галузь в школі має велику місію та на сучасному етапі реалізовується через інтегровані курси або предмети вивчення за окремими видами мистецтва (музичне, образотворче, театральне мистецтво та ін.).

Музика як вид мистецтва дає широкі можливості для естетичного виховання учнів. Музика – це комунікація думок, відчуттів, емоцій, що передається на міжпоколінньому рівні. Високе музичне мистецтво торкається глибин людської душі, тим самим живлячи її своїм емоційним наповненням.

Різнобічний вплив музики на особистість не викликає заперечень. Ще на зорі цивілізації був помічений її цілющий вплив на організм людини, внаслідок чого відбувались зміни психологічних станів – поліпшувалось самопочуття, настрої, зменшувалися почуття болю, страху, невпевненості, поверталась бадьорість, енергія тощо. Наукові дослідження впливу музичного мистецтва на емоції та мозок набули своєї популярності з середини XX ст., коли лікарі почали використовувати музичну терапію в медичних закладах США та країнах Європи.

Ефективне використання передових технологій музично-естетичного виховання зі скарбниці історико-педагогічного досвіду формування гармонійної особистості з урахуванням її індивідуальних особливостей, зацікавлень та здібностей, оптимальне поєднання класичної спадщини минулого із сучасними досягненнями наукової думки, її неподільну єдність із вітчизняною історією, культурою, педагогічним досвідом веде до успішного розв'язання завдань сучасної реформи освіти. Тому сьогодні важливо акцентувати увагу на особливості навчання та виховання школярів засобами музичного мистецтвау викликах сьогодення, умови дистанційного навчання, сучасні підходи для організації навчання, матеріали для урізноманітнення освітнього процесу тощо.

Відтак, специфіка дистанційного навчання обмежує можливості фізично відвідувати заклад освіти, тим самим вимагаючи нових форматів навчання, пошуку оптимальних можливостей реалізації освітніх завдань. Якщо задля мінімізації розповсюдження вірусу пандемії COVID-19 основним завданням було обмеження фізичних контактів, то в умовах війни перед освітянами стоїть ще більше завдання – безпечність освітнього процесу. Безперечно, дистанційна освіта має як свої переваги, так і недоліки. За результатами досліджень Державної служби якості освіти спільно з проєктом «Супровід урядових реформ в Україні» (SURGe), недоліками дистанційного навчання є: «брак живого спілкування; невміння дітей самостійно вчитися; брак повноцінних дистанційних курсів на платформах шкіл (оскільки основним різновидом діяльності залишається синхронне навчання (Zoom-уроки), тоді як асинхронне

навчання (самостійна робота) – без належного педагогічного супроводу)» [4] та ще багато інших пролем особливо у мистецькій галузі.

Особливості сучасного навчального процесу загалом та естетичного виховання зокрема ставлять перед педагогами нові вимоги щодо їх професійних компетенцій. Досліджуючи особливості естетичного виховання засобами музичного мистецтва, ми звертаємося до питань формування професійних компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва відповідно до вимог часу. Оскільки сучасний освітній процес супроводжується такими визначеннями, як «компетенція», «професійна компетенція», «інтерактивні технології», «музично-комп'ютерні програми» тощо та вимагає розуміння їх наповнень, тому окреслення фахових музичних компетенцій, якими повинен володіти майбутній вчитель музичного мистецтва, є необхідною складовою дослідження. Вчитель сьогодні – це покликання, це визнання, це людина високої культури та широкої ерудиції, це людина, яка має широку наукову і практичну підготовку, досконало володіє своєю спеціальністю; це вмілий організатор, здатний на практиці застосувати принципи наукової організації праці; це людина, яка вміє працювати з людьми.

Висновки. Сьогодні на сучасного педагога покладені великі завдання формування освічених особистостей, яких потребує Україна в часі важкої боротьби за своє існування та європейське майбутнє. Виховання молодого покоління на фундаментальних морально-етичних якостях, які значним чином входять до змісту саме гуманітарної освіти забезпечує світоглядні позиції майбутнього суспільства та хід його розвитку. Сьогодні як ніколи, в час героїчної боротьби українського народу за своє існування, плекання, поширення естетичного, високого та піднесеного, красивого та доброго, мудрого та ціннісного є свідченням екзистенціальних, культурних, соціальних, ментальних характеристик українського народу. А естетичне виховання засобами музичного мистецтва, будучи органічно вплетеним у канву нашого буття, століттями передає від покоління до покоління духовні багатства людства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатів З. Сучасні тенденції розвитку естетичного виховання в українському та європейському просторі освіти. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія «Педагогіката психологія»* : зб.наук. пр. / ред. кол.: Товканець Г. В. (гол.ред.) та ін. Мукачево : Вид-во МДУ, 2018. Випуск 1 (7). 269 с. С. 225–228.
2. Гнатів З. Трансформаційний процес сучасної освіти: навчати іншому і по-іншому? *International Scientific Journal of Universities and Leadership*. №1 (7), 2019. С. 89–96
3. Гринюк С. Виховуємо естетично у вищій школі. URL: <https://ohs.nau.edu.ua/index.php/record/view/5496> (дата звернення: 22.11.22).
4. Змішане навчання: як організувати якісний освітній процес в умовах війни. URL: <https://nus.org.ua/articles/zmishane-navchannya-yak-organizuvaty-yakisnyj-osvitnij-protses-v-umovah-vijny/> (дата звернення: 25.11.22).
5. Квіт С. Департамент освіти і науки виконавчого органу Київської міської ради. URL: <https://don.kyivcity.gov.ua/content/potribni-zminy-zmist-i-zavdannya-osvitnih-reform.html> (дата звернення: 27.11.22).
6. Кутова О. Технології естетичного виховання студентів у вищих педагогічних навчальних закладів. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/20054332.pdf> (дата звернення: 12.11.22).
7. Amadio M. Instructional time and the place of aesthetic education in school curricula at the beginning of the twenty-first century. Geneva, 2006. 44 с.

Олена ЛОБАЧ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музики
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка;

Ірина КОШМАН,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
психолого-педагогічного факультету
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ

У статті розкривається сутність інтерактивних технологій; аналізуються використовувані у педагогічній науці класифікації інтерактивних технологій (С. Кашилев, Л. Масол, Л. Пироженко, О. Пометун, Т. Сердюк, В. Староста) та пропонується авторська класифікація інтерактивних технологій, яка ґрунтується на специфіці загальної мистецької освіти учнів ЗЗСО.

Ключові слова: загальна мистецька освіта; інтерактивність; взаємодія; інтерактивні технології; класифікація інтерактивних технологій.

Із 2018 р. в Україні впроваджується Концепція «Нова українська школа», згідно з якою в кожного представника молодого покоління формуються десять ключових компетентностей, зафіксованих у Рекомендаціях Європейського Парламенту та Ради Європи (від 18 грудня 2006 р.). Серед них важливого значення набуває культурна компетентність. Згідно з Державним стандартом базової середньої освіти, затвердженим Кабінетом міністрів України 2020 р. (№ 898 від 30 вересня 2020 р.), культурна компетентність передбачає розвиненість усталеного інтересу учнів до спадщини світового та вітчизняного мистецтва, культури і традицій, здатність до розуміння й поцінювання надбань загальної та художньої культури, прагнення до творчого самовираження і трансляції власних ідей та почуттів засобами мистецтва тощо. Культурна компетентність формується переважно під час опанування освітньої галузі «Мистецтво», яку включено до переліку дев'яти обов'язкових галузей Державного стандарту.

Мета та завдання оновленої вітчизняної освіти можуть бути ефективно вирішені за умов інноваційного науково-методичного забезпечення освітнього процесу, впровадження новітніх педагогічних технологій, база яких регулярно модифікується, вдосконалюється та збагачується, зокрема інтерактивних технологій.

У педагогічній інноватиці набули популярності інтерактивні технології, які на початку ХХІ ст. теоретично обґрунтували О. Пометун і Л. Пироженко, згодом їх розвинули М. Гриньова, І. Дичківська, Н. Лупак, О. Пехота, О. Савченко, Г. Сиротенко, С. Сисоєва, К. Фопель та ін. Незважаючи на належну презентованість інтерактивних технологій в освітньому просторі, для мистецької педагогіки, на нашу думку, їх розроблено недостатньо (О. Гумінська, О. Лобова, Л. Масол, Н. Павленко, І. Руденко). Інші вчені й методисти (Л. Аристова, О. Гайдамака, О. Калініченко, О. Колотило, Л. Кондратова, Н. Лэмешева, І. Мед, В. Островський, В. Рагозіна, Т. Рубля, Г. Федун, В. Черкасов, Т. Щеглова та ін.) творчо адаптують відомі інтерактивні технології до мети й завдань мистецької освіти учнів ЗЗСО. У педагогічній практиці накопичено значний досвід застосування мистецько-педагогічних технологій, про що засвідчують численні форуми, блоги, портали, соціальні мережі, персональні сайти вчителів, представлені в Інтернеті (С. Дяченко, Н. Лихачева, О. Лошина, О. Парфенюк, Я. Спічак, Л. Халецька та ін.), що й зумовлює необхідність систематизації сучасних інтерактивних технологій навчання мистецтва

Мета статті – на підґрунті загальнодидактичного аналізу інноваційних педагогічних технологій класифікувати інтерактивні технології згідно з особливостями загальної мистецької освіти.

Етимологічно родове поняття інтерактивність походить від англійського слова Interaction, де «inter» – взаємний, «act» – дія, звідси цей термін перекладається як «взаємодія». Він використовується в найрізноманітніших галузях наукового знання (інформатиці, кібернетиці, соціології, дизайні, психології, педагогіці тощо) та означає в широкому розумінні спосіб організації

системи, ефективного функціонування якої (досягнення певної мети) забезпечується обміном інформацією між її компонентами. Вперше цей термін було застосовано для характеристики взаємодії в системі «людина – комп'ютер» (Jennifer Stromer-Galley) [7], тому Р. Parsons, К. Sedig слушно пропонують диференціювати поняття «інтерактивність» і «взаємодія», де перше розуміється зарубіжними вченими як «властивість або умова взаємодії» [6].

Педагогіка запозичила цей термін із теорії інформатики, хоча протягом тисячоліть освітній процес у широкому розумінні як передача життєвого, соціального, практичного та іншого досвіду від старшого покоління молодшому передбачав різний ступінь взаємодії між його учасниками. О. Пометун і Л. Пироженко у своєму дослідженні розглядають історичний аспект інтерактивного навчання [4]. Вони згадують бригадно-лабораторний, проектний методи, поширені в 1920-ті роки, навчання в парах змінного складу А. Рівіна (1918 р.). У 60-70-х роках минулого століття зароджується педагогіка співробітництва Ш. Амонашвілі, В. Сухомлинського, В. Шаталова та ін. Наступного десятиліття групові форми навчальної діяльності інтенсивно розвивалися як вітчизняними (наприклад, Н. Савельєва), так і зарубіжними дидактами (зокрема, Д. та Р. Джонсон, К. Сміт).

Отже, інтерактивна технологія (англ. «inter» – взаємний, «act» – дія, «взаємодія») – це спосіб організації освітнього процесу, що ґрунтується на активній взаємодії всіх його учасників, де або кожен учень має конкретне завдання, за яке він публічно звітується, або від діяльності кожного учня залежить якість виконання поставленого перед конкретною групою або перед усім класом завдання.

Однією з останніх педагогічних розвідок із проблеми інтерактивних технологій є докторська дисертація Н. Лупак [1]. Незважаючи на те, що об'єктом її дослідження є процес професійної підготовки майбутнього вчителя мистецьких дисциплін, нам цікава її робота тим, що інтермедіальні технології враховують специфіку художньої комунікації, мистецького діалогу, взаємодії слухача / глядача з творами різних видів мистецтв (література, музика, театр,

живопис та ін.) на засадах інтермедіальної технології. Остання гармонічно поєднує в собі інтерактивні та інформаційно-комунікаційні технології.

В українській педагогіці інтерактивні технології упорядкували О. Пометун і Л. Пироженко [4], яка на сьогодні поширена як в теоретичних розвідках, так і в методичних працях (розробках, рекомендаціях, презентаціях тощо) педагогів-практиків (див. схему 1). Саме її вчені та вчителі мистецьких дисциплін адаптують до потреб мистецької педагогіки.

Схема 1



На нашу думку, пропонована класифікація має загальнодидактичний характер, може бути пристосована до мети і завдань будь-якої освітньої галузі (мовно-літературної, математичної, природничої, технологічної, інформатичної тощо), але тут не враховуються особливості загальної мистецької освіти.

Класифікація Т. Сердюк ґрунтується на виокремленні мети, форм, методів і засобів інтерактивного навчання. У цій класифікації мистецька педагогіка може бути розглянута лише через мету інтерактивного навчання – розвиток практичних навичок, творчих якостей і ключових компетентностей [цит. за 5].

С. Кашлев класифікує інтерактивні технології за провідною функцією педагогічної взаємодії [цит. за 5]. На нашу думку, автор недоцільно включає в інтерактивні технології інтегративні, адже вони мають різні способи організації

взаємодії. В аналізованій класифікації мистецька педагогіка може скористатися 1) технологіями організації смислотворчості, орієнтованих на обмін думками щодо індивідуального розуміння змісту мистецьких явищ, смислами художніх творів; 2) технологіями організації рефлексивної діяльності (за Н. Павленко [3], інтеративно-рефлексивні), які дають змогу визначити пізнавальну активність учнів, її причини, наслідки через самооцінку власної пізнавальної діяльності.

Л. Масол до провідних інтерактивних технологій відносить фасилітовану бесіду та проєктивні технології, які передбачають тісну, організовану за чітко визначеними етапами співпрацю між школярами задля виконання спільного завдання та отримання позитивного результату (проєкту) [2]. На наш погляд, автор не включає повного діапазону досліджуваних технологій.

В авторській класифікації ми виокремили загальнопедагогічні та мистецько-педагогічні інтерактивні технології.

До першої групи віднесли технології, запропоновані О. Пошетун і Л. Пироженко [4], котрі визнані в педагогічній теорії та практиці, а саме: кооперативні, колективно-групові, технології ситуативного моделювання. Зауважимо, що технології опрацювання дискусійних питань у нашій класифікації включено до другої групи – до інтерактивних технологій інтерпретації мистецьких творів.

Другу групу склали інтерактивні технології, що ґрунтуються на особливостях художньої комунікації та провідних видах діяльності на уроках мистецтва (сприймання та інтерпретація творів мистецтва, самопізнання підлітків через мистецтво), як-от: інтерактивно-перцептивні, інтерактивні технології інтерпретації мистецьких творів та інтерактивно-рефлексивні.

Висновки. Отже, ми в називному порядку презентували авторську класифікацію інтерактивних технологій, яка дасть змогу вченим і педагогам-практикам збагатити свій науково-методичний арсенал. Обмежений обсяг статті не дозволяє конкретизувати досліджувані технології, котрі детально опишемо в перспективі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лупак Н. М. Теорія і практика формування комунікативної компетентності майбутніх учителів мистецьких спеціальностей на засадах інтермедіальної технології : дис. ... док. пед. наук : 13.00.04 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2021. 601 с.
2. Масол Л. М. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 1–2 класах на засадах компетентнісного підходу : навч.-метод. посібник. Київ : Генеза, 2019. 208 с.
3. Павленко Н. О. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до використання інтерактивних технологій. *Естетика і етика педагогічної дії*. Полтава – Київ, 2013. Вип. 6. С. 117–128.
4. Пометун О. І., Пироженко Л. В. Сучасний урок: інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посібник. Київ : А.С.К., 2004. 192 с.
5. Староста В. Технології інтерактивного навчання: сутність, класифікація. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. Миколаїв, 2019. № 1(64). С. 232–238.
6. Parsons P., Sedig K. Adjustable properties of visual representations: Improving the quality of human-information interaction. *Journal of the Association for Information Science and Technology*. 2014. Vol. 65 (3). P. 455–482. ISSN 2330-1635. doi:10.1002/asi.23002.
7. Stromer-Galley J. Interactivity-as-Product and Interactivity-as-Process. *The Information Society*. 2004. Vol. 20 (5). P. 391–394. ISSN 0197-2243. doi:10.1080/01972240490508081.

Тетяна МЕДВІДЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Ірина КУЦИК,
здобув. першого (магістерського) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ВПЛИВ МУЗИКИ ЯК МИСТЕЦТВА НА ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ

У статті розглянуто роль мистецтва у формуванні естетичної культури людини та висвітлено вплив музики як мистецтва на естетичний розвиток особистості. Розкрито пізнавальну цінність мистецтва та подано класифікацію його типів. Виявлено неповторну властивість музики як мистецтва, показано роль асоціативної уяви у сприйнятті музичного твору.

Ключові слова: класифікація мистецтва; асоціативна уява; естетичні потреби; пізнавальна цінність мистецтва.

Мистецтво є одним із найважливіших способів естетичного освоєння дійсності людиною. Так, в музиці естетичне освоєння світу здійснюється через звукові інтонації, у літературі – через слово; в живопису – через зорове сприйняття образів кольорової гами світу; в скульптурі – через пластичні образи, об'ємно-просторові форми; у графіці – через лінію малюнку, штрих, світлотінь. Музиканту, художникові чи письменнику світ розкривається таким, яким він бачить його і духовно осмислює.

Проблемам впливу мистецтва на естетичний та духовний світ людини присвячені праці В. Горського, О. Мельниченко, Г. Шевченко та ін. Роль мистецтва в естетичному розвитку школярів висвітлюють Г. Дворський, Т. Дорошенко, О. Комаровська, Л. Масол, О. Поясик, О. Сбітнєва, С. Чепіга та ін.

Поєднання різних видів мистецтв у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. стала новою фундаментальною проблемою художньо-естетичної освіти в українських закладах загальної середньої освіти внаслідок розповсюдження концепції інтегрованого навчання. Науковці та вчителі все активніше стали

запроваджувати принцип інтеграції мистецтв. Про нього пишуть Т. Дорошенко, О. Любарська, Р. Мартинова, Г. Пінчук, О. Титар та багато інших.

Мистецтво, як мова, є засобом спілкування людей; як наука – засобом пізнання дійсності; як педагогіка та мораль – засобом виховання, прищеплення знань і норм поведінки в суспільстві. Однак воно має і свою неповторну властивість. Особливість мистецтва в тому, що його зміст чи ідея втілюються в такій формі, що збуджує емоції, активізує уяву людини, викликає особливі переживання. А взаємодія почуттєвої та інтелектуальної сфери під час сприймання творів мистецтва надає враженню особливої сили. На думку О. Мельниченко, «Мистецтво допомагає пізнавати й оцінювати навколишній світ, поширювати філософські, політичні, етичні та інші ідеї, розвивати творчі можливості людей, розкривати та узагальнювати, систематизувати і передавати досвід ставлення особистості до дійсності» [2, с. 133].

Силою мистецтва можна максимально вплинути й на процес формування характеру, моралі та світогляду людини. Максимально тому, що естетичний вплив спрямований до людської чуттєвості і лише потім, через почуття – до розуму. В процесі спілкування людини з мистецтвом виробляється світогляд як синтез чуттєвості та раціональності, емоційності й інтелектуальності. У результаті знання, які отримані в процесі спілкування з мистецтвом, природно переростають у переконання, а вже переконання визначають життєві принципи людини.

Показуючи життя у всій складності та суперечностях, митець задовольняє естетичні потреби людей у пізнанні дійсності, користуючись певними виразовими засобами. І в цьому розкривається важлива типологічна особливість мистецтва. Залежно від предмета відтворення, завдань, природи матеріалу та багатьох інших особливостей, мистецтво розподіляється на певні типи. Різні типи мистецтва можуть відображати однакові життєві явища, але при цьому, кожен з них представляє переважно ті сторони відтворювальних явищ, які не можуть бути виражені з достатньою повнотою іншими мистецтвами. Найбільш розповсюджена класифікація мистецтва виражається у розподілі його типів на три групи: просторові; часові або динамічні та

просторово-часові. Перша група охоплює все образотворче мистецтво та архітектуру; друга – літературу і музику; третя – театральне мистецтво та кіномистецтво. Перша група мистецтв сприймається зором, друга і третя – як зором, так і слухом. Звичайно, такий поділ зовсім не означає, що є мистецтва, які існують тільки в просторі або тільки в часі, але художня своєрідність кожного з них розкривається шляхом сприйняття подій, розміщених у просторі, чи таких, що розгортаються у часі або як у просторово-часових мистецтвах – тим та іншим шляхом.

Класифікувати мистецтва можна й на основі інших ознак: розподіляти види мистецтва на видовищні та невидовищні, на прості й синтезовані; на мистецтва, пов'язані з утилітарним призначенням і не пов'язані з ним тощо. Для прикладу: *виразове мистецтво* (музика, хореографія, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура); *образотворче мистецтво* (живопис, графіка, художня фотографія, скульптура); *художня література* (лірика, драма тощо); *синтезоване мистецтво* (театр, цирк, естрада, кінематограф, телебачення). На нашу думку, будь-яка класифікація обмежена не тільки у тому розумінні, що враховує лише деякі ознаки мистецтва, але і тому, що, розмежовуючи види мистецтва, вона не розкриває загальні закономірності, які однаково властиві для всієї естетичної культури в будь-яких її проявах.

Особливість мистецтва полягає у його пізнавальній цінності. Через твори мистецтва ми відкриваємо для себе певні явища дійсності, які не доступні для нашого сприймання будь-яким іншим способом. Мистецтво завжди глибоко проникає у дійсність і відображає її в динаміці, у єдності об'єктивного та суб'єктивного. Відчуття викликають у людей емоції, що спричиняє хвилювання. Навіть сам термін «*емоція*» у перекладі з латинської означає «*рух, хвилювання*». Музика в сім'ї мистецтв займає особливе місце. Вона позбавлена предметної наочності скульптури чи живопису, а також тієї конкретизації понять, яка властива літературі. «У музиці як у певному вияві людського буття безпосередньо і переконливо втілюються різноманітні чуттєві стани людини» [1, с. 93–94]. Однак ця особливість не означає беззмістовності, не применшує

значення її образності, що базується, як і в будь-якому іншому виді мистецтва, на відображенні в особливій формі життєвих явищ.

Основою змісту музичних творів є передовсім почуття, емоції, переживання людей. Однак емоції та почуття, які виражаються в музиці, не є абстрактними, незалежними від дійсності. Вони завжди осмислені та суттєво значимі у людському житті. Вони породжені навколишньою дійсністю, життєвими обставинами та подіями. Геніальна увертюра «Егмонт» Бетховена вражає нас не тільки невичерпною насиченістю емоцій, вона містить у собі глибокий ідейний зміст. Ідейне спрямування увертюри зумовлене характером значних і гострих конфліктів епохи Бетховена. В увертюрі «Егмонт» композитор не тільки втілює ненависть до всіх темних сил на землі, але й пристрасно оспівав красу і радість життя, утвердивши віру в перемогу світла над темрявою.

Музика – єдиний вид мистецтва, матеріал якого – звук. Але музичний звук не є просто фізичним звуком, він має характерні властивості. Це виражається не тільки в тому, що музичні звуки точно фіксуються за висотою, але й у тому, що входять в особливу систему ладових (висотно-функціональних) та метро-ритмічних (часових) співвідношень. Завдяки цьому можливості звуку надзвичайно потужні. Ідейно-інтонаційний зміст виражається у музиці приблизно так, як виражаються відтінки почуттів і думок в інтонації людської мови. Іноді інтонація мови може сказати набагато більше, ніж самі слова. Виразність інтонації в музиці реалізується у змінах висоти, тривалості, тембру звуків, в її темпі та ритмі, у паузах і наголосах тощо. Ті звукові елементи, через які виражаються відтінки почуттів і змісту в інтонаціях мови, у музиці втілюються у специфічну систему ладових метро-ритмічних та інших музично-виразових засобів. Краса музичного звучання, колорит, архітектоніка, які передають естетичний ідеал композитора, в художньо повноцінній музиці завжди змістовні та мають образно-сміслові значення. «І якщо людина сприймає музику глибоко, виробляючи особистісну оцінку, спонукаючи себе

мислити й відчувати, вона іноді відкриває в собі щось нове – а значить, музика може стати засобом самопізнання», – констатує О. Поясик [3, с. 103].

У сприйнятті музичного твору велику роль відіграє асоціативна уява, яка виникає як на основі виражених музикою емоцій, так і на основі спорідненості або зв'язку елементів музичної мови з тими чи тими явищами життя. Так, інтонації мелодії можуть бути схожі на інтонації людської мови (наприклад, скорботні інтонації тромбону з «Траурно-тріумфальної симфонії» Г. Берліоза). За допомогою особливих динамічних, регістрових і гармонічних засобів музика може створювати враження наближення або віддалення, світла чи темряви. Все це поряд з багатьма іншими засобами виразності може викликати зорові асоціації, які доповнюють, збагачують і конкретизують музичний образ. Музика здатна викликати в уяві людини певні видимі образи, нав'язані не тільки самою музикою, але й індивідуальним досвідом слухача. У цьому випадку музичний твір перетворюється ще й в уявні картини, які можна побачити лише внутрішнім зором.

Висновки. Змістом музики передовсім є переживання, у вираженні яких музика настільки ж конкретна, як живопис у зображенні наочно-зорових чи предметних сторін дійсності. І хоча музика не втілює матеріальну конкретність предметів зображення, проте вона може передавати динаміку мислення і переживання з такою безпосередністю, які не доступні жодному іншому типу мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дворський Г., Чепіга С. Вплив освітньо-музичного середовища на розвиток особистості школяра. *Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції до 1025-річчя історії освіти в Україні: традиції, сучасність та перспективи (22 травня)*. Київ, 2014. С. 93–101. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3810/1/G_Dvorskiy_konf_UK.pdf. (дата звернення: 22.11.2022).

2. Мельниченко О. Вплив музики на духовний розвиток особистості. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки : збірник наукових статей*. Київ :

Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 138. С. 132–138. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24228/Mel%e2%80%99nichenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (дата звернення: 24.11.2022).

3. Поясик О. Вплив музики на розвиток особистості школяра. *Молодий вчений*. 2018. № 5.2 (57.2). С. 103–105.

4. Сбітнєва О. Формування музично-естетичної культури молодших школярів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Педагогічні науки. Мистецька освіта: історія, теорія, практика*. 2012. № 11 (246). Ч. 1. С. 196–201. URL: <http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2265/Sbitneva.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 24.11.2022).

Олександра НІМИЛОВИЧ,
доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка,
чл. Національної спілки композиторів України

«ТЕМА З ВАРІАЦІЯМИ» БОГДАНИ ФІЛЬЦ В АСПЕКТІ ЗБАГАЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО ПЕДАГОГІЧНО-КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті висвітлюється історія написання і особливості одного з перших фортепіанних творів Богдани Фільц «Тема з варіаціями» C-dur, який був написаний у 1956 р. під час навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка під керівництвом професора С. Людкевича. Образно-емоційний зміст «Теми з варіаціями» Б. Фільц наповнений відображенням настроїв, краси фольклорних багатств українського народу, пейзажних замальовок, скерцозності, вирізняється цікавим звукописом і стане добротним матеріалом у вихованні музикантів нових поколінь.

Ключові слова: *Богдана Фільц, варіаційний цикл, фортепіанний педагогічно-концертний репертуар, фактура.*

Серед вагомих завдань професійної музично-педагогічної освіти на сучасному етапі постає, поряд із розвитком професійно-виконавських здібностей студентів, плекання особистості майбутнього педагога-музиканта в її національній спрямованості. З цього огляду важливо до навчальних програм із диисциплін музично-інструментального циклу («ОМІ (фортепіано)») у закладах вищої освіти та фахових музичних коледжах вводити композиції, які не тільки є добрим навчальним матеріалом у сфері розвитку фахових піаністичних умінь і навичок, а й відображають ознаки національної ментальності, знайомлять молодь з вагомим пластом української музичної культури, тобто твори, написані на основі українських народнопісенних зразків чи близькі до них. До таких творів саме й належить «Тема з варіаціями» Богдани Фільц.

14 жовтня 2022 р. виповнилося 90 років від дня народження композиторки, заслуженої діячки мистецтв України, доктора філософії, лауреата премій ім. М. Лисенка, В. Косенка, «Київ» ім. А. Веделя, кавалера Ордена Великомучениці Варвари, почесного професора Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка – Богдани Фільц (1932–2021). Творча постать композиторки належить до плеяди тих митців, хто високою ідеєю до останніх днів життя примножував духовну скарбницю України.

Усі перипетії, які судилися на життєвій і мистецькій дорозі Б. Фільц (походження зі знаної родини (батько був відомим у Галичині адвокатом, мати викладала у семінарії СС Василянок і Яворівській філії Вищого музичного інститут ім. М. Лисенка у Львові), репресії, заслання в дитячому віці в Казахстан, повне сирітство, важке повернення до Львова і постійна боротьба за виживання, отримання освіти), перегукуються з процесами розвитку української музичної культури, суспільства загалом і тісно переплітаються з нашим сьогоденням.

Професійну музичну освіту Богдана Фільц здобула у Львівській спеціальній музичній десятирічці (сьогодні ім. С. Крушельницької, клас фортепіано доцента І. Крих (1951), на історико-теоретичному (1956) і композиторському (1958) факультетах Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка та в аспірантурі в Києві (1962) при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Творче зростання композиторки відбувалося у Львові, де навчалася в школі й консерваторії і мала унікальну нагоду спілкуватися, переймати досвід і творити під керівництвом видатних музикантів Західної України – Станіслава Людкевича і Василя Барвінського та в Києві – навчання в аспірантурі під опікою знаменитого Левка Ревуцького, згодом наукова праця у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, де до 2015 р. працювала старшим науковим співробітником. Як зазначила мистецтвознавець Валентина Кузик, захоплюючись талантом Богдани Фільц та «унікальному дарункові долі щодо вчителів, Анатолій Кос-

Анатольський у 1960-ті рр. писав їй: «Беріть від Ревуцького максимум і записуйте все основне, що він Вам скаже, бо це не є буденна собі людина – це учень Лисенка! Отже Ви будете творчою внучкою Великого Діда і дочкою не гіршого Батька!» Сьогодні ці рядки виглядають пророчо» [3].

Богдана Фільц – авторка понад 500 наукових друкованих праць, серед яких п'ять монографій, численних статей у книжкових і фахових виданнях, понад 200 статей в енциклопедіях. Композиторська спадщина мисткині сповнена яскравими, самобутніми творами різних жанрів – симфонічного, інструментального, камерно-вокального та хорового, загалом це понад 500 композицій. п'єси для фортепіано, скрипки, гобоя, флейти, бандури, ксилофона та ін. інструментів, духовні твори, обробки народних пісень.

У 2022 р. вийшов друком фортепіанний твір Б. Фільц «Тема з варіаціями» («Варіації» C-dur) [6], який був написаний у 1956 р. під час навчання у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. За спогадами композиторки вперше Варіації в авторському виконанні (а треба сказати, що Б. Фільц була чудовою піаністкою) прозвучали цього ж року. Знаменитий професор С. Людкевич запропонував своїй вихованці виконати його в програмі музично-літературного вечора, присвяченого творчості талановитої молоді у Львові, де Б. Фільц познайомила з багатьма молодими талановитими поетами, серед яких був і Дмитро Павличко, а згодом написала низку творів на його вірші. З цього часу варіаційний цикл залишався в рукописному вигляді, зрідка виконувався. Проте Варіації написані так майстерно, що кожна мініатюра як складова цілого, все ж володіє самодостатніми характеристиками. Тому згодом дві з десяти варіацій циклу ввійшли як самостійні п'єси до відомого фортепіанного циклу «Закарпатські новелети» (восьма варіація ввійшла до циклу як п'ята новелета, а дев'ята – стала сьомою новелетою). Загалом, дев'ята варіація як окрема п'єса здобула неабияку популярність у педагогічній практиці й була перекладена для арфи (пер. В. Полтарєва) [4], гобоя (пер. В. Бойка) [1] і баяна.

Варто наголосити, що «Тема з варіаціями» належить до перших творчих спроб композиторки, створених на початкових курсах в консерваторії, серед

яких мініатюри: «Танок», «Три прелюдії», «Експромт», «Капріціо», «Етюд», «Фантазія в стилі думи». Як зазначила у монографії доктор мистецтвознавства М. Загайкевич: «За своїм жанровим визначенням ці п'єси, як і більшість написаних пізніше творів для фортепіано – це типові зразки камерної романтичної музики, в надрах якої викристалізувалися форми своєрідних «миттєвих замальовок» природи, настроєвих станів пропущених крізь призму посилено емоційного сприймання» [2, с. 76]. Зачарування карпатським краєм, щільні зв'язки з народною пісенністю знайшли у Варіаціях суто індивідуальне перетворення. Саме така організація варіаційного циклу уможливила використати окремі частини як самостійні композиції у «Закарпатських новелетах». У 2020 р. композиторка вирішила опублікувати цикл, подати його для ширшого кола шанувальників фортепіанного мистецтва як зразок фортепіанного концертно-педагогічного репертуару. Проте через різноманітні життєві, історичні перипетії здійснюється цей задум вже після відходу композиторки у засвіти, у 2022 р. Примітно, що через роки, а саме в 1972 р., композиторка знову звернулася до варіаційного циклу, написавши «Лемківські варіації» для фортепіано з виразними рисами, притаманними лемківському фольклору. 2002 р. у творчості композиторки з'явився ще один варіаційний цикл «Варіації для двох фортепіано», який був опублікований у Дрогобичі в 2003 р. [5, с. 42–53].

Образно-емоційний зміст Теми з варіаціями Б. Фільц наповнений відображенням настроїв, краси фольклорних багатств українського народу – пісні й танцю, пейзажних замальовок, скерцозності, гумору й вирізняється цікавим звукописом. *Тема* варіацій оригінальна авторська, яскрава, наспівного плану мелодія з елементами жарту в доволі прозорому фактурному викладі і лаконічна за формою (період). Варто зазначити, що 9–12 такти творять у темі своєрідний ліричний відступ. Ніжна супровідна лінія додає гармонічного забарвлення мелодичному зерну твору. У *першій варіації* *Tempo di valse* тема зазнає ритмічних змін (розширення) але настроєво залишається у кантиленному звучанні, вальсовому ліричному ключі, проте супровідна лінія лівої руки майже

завжди виконується відривисто, вносячи контраст і підсилюючи жартівливий колорит. *Друга варіація* (Allegro scherzando) – яскрава танцювальна мініатюра, з використанням контрастної динаміки, значної кількості мелізмів (форшлагів) та збереженням основних мелодичних і гармонічних контурів теми, неначе зображає запальне народне святкування.

Наступна *третьа варіація* вносить ладовий контраст і написана у однойменному мінорі (c-moll), в повільному темпі (Lento). Тематична лінія зазнала незначних ритмічних і мелодичних змін, а прозорий фактурний виклад з поліфонічними елементами нагадує перше проведення теми. *Четверта варіація* знову вносить настроєвий і образний контраст танцювальним характером. У мініатюрі окреслюються два образні плани – дівочий (з легкими швидкими гамоподібними висхідними пасажами) і чоловічий танець (з чітким проведенням тематичного з чітким виділенням кожного звука на tenuto). *П'ята варіація* вирізняється яскравістю імпресіоністичного забарвлення, що проявляється у ніжних барвах, мінливості настроїв. Тематична канва майстерно вплетена у прозорі фігураційні переливи у партії правої руки на тлі плавного похитування фактурного ostinato.

Шоста варіація – своєрідна схвильована перша кульмінація варіаційного циклу. Написана в однойменному мінорі, в насиченому октавно-акордовому викладі з мелодичною, ритмічною і фактурною видозміною теми. Це схвильована, бурхлива частинка, в якій важливо вислуховувати всі альтерації, а також ладо-гармонічні зміни. *Сьома варіація* несе в собі барви імпресіонізму, що проявляються у ніжності звучання (Teneramente e espressivo), плинному похитуванні супровідної лінії і виразному визвучуванні тематичної лінії у високому регістрі фортепіано, що додає звучанню прозорості, зображальності й просторовості. Притаманною рисою цієї варіації є постійна гра настроїв і світлотіней, що підсилюється балансуванням на межі мажоро-мінору (C-dur – c-moll), хоча основною тональністю тут все ж є C-dur. *Восьма варіація* – скерцозна, жартівлива і приємна «замальовка, де стакатні грайливі звороти сплітаються з ліризованими мотивами» [2, с. 81].

Ліричним центром варіаційного циклу стала *дев'ята варіація*. Дослідниця М. Загайкевич наголосила на яскравих особливостях кантиленної сумовитої теми: «Збільшена секунда, що виникає внаслідок введення у звукоряд інтервалу лідійської кварта (підвищення IV щабля в мажорі), типові для пісень-романсів кадансові інтонаційні звороти в поєднанні з характерною для закарпатських наспівів синкопованою організацією руху, підголоскова фактура надають музиці теплого і водночас експресивно-ліричного, напруженого звучання» [2, с. 81]. Ця тема з варіаційного циклу особливо припала до душі професорові С. Людкевичу, який пам'ятав її впродовж багатьох років і завжди почувши чи згадавши її, наголошував, що вона написана майстерно. Ця деталь була особливо пам'ятною для авторки, тому, напевно, вона використала її і в «Закарпатських новелетах», і ця мініатюра стала популярною й часто виконується у перекладах для різних інструментів.

Завершальна *десята варіація* – розгорнена побудова, в якій авторська ремарка – *Brillante* (блискуче) чітко передає образно-емоційний зміст – радість, збудженість, світлі емоційні запальні сплески. Фактура варіації віртуозного плану, викладена дрібними тривалостями у партіях обох рук (шістнадцятки, зрідка тридцять другі ноти) у швидкому темпі. Партія правої руки проводить у терцієвому та інтервальному викладі видозмінену тематичну лінію у різних регістрах інструмента, що вимагає вправності у чіткому виконанні подвійних нот та мелодизації голосових ліній на тлі супровідної мерехтливої фігураційної лінії розкладеними акордами й разом вони створюють цікаві регістрові контрасти.

Висновки. У варіаційному циклі Богдани Фільц, написаному на початку творчого шляху мисткині, проявилася важлива риса її таланту – мелодійність, милозвучність, теплота інтонацій і гармонійність внутрішнього світу. Цикл вирізняється майстерною і зручною фортепіанною фактурою, значною кількістю авторських ремарок, які детально вказують на характер, образність, настроєву палітру, агогічні, динамічні, темпові зміни, а також вражає майстерним поєднанням романтичних традицій, що проявляються у пісенності теми та чіткості форми з імпресіоністичними, окресленими барвистістю

гармонії, мінливістю, прозорістю і повнозвучністю фактури, віддаленістю регістрів, грою тембрів та вмілим застосуванням авторкою оркестрових прийомів у фортепіанній музиці. Сподіваємось, що тепла, звернена до найтонших почуттів людини музика «Теми з варіаціями» Б. Фільц принесе насолоду слухачам і стане вагомими поповненням українського педагогічно-концертного репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гобой: Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 4 клас. Клавір / упор. і пер. В. Бойка. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ – Тернопіль : Астон, 2003. 94 с.
3. Кузик В. Богдана Михайлівна Фільц (14 жовтня 1932 – 5 травня 2021). URL: <http://mus.art.co.ua/bohdana-mykhaylivna-filts-14-zhovtnia-1932-5-travnia-2021/> (дата звернення: 10.11.22)
4. П'єси українських композиторів у перекладі для арфи / упор. і пер. В. Полтарєва. Київ : Музична Україна, 1972. 54 с.
5. Фільц Б. Варіації для двох фортепіано. *Твори українських композиторів для двох фортепіано та фортепіано в чотири руки* / ред.-упор. О. Німилович, У. Молчко. Дрогобич : Коло, 2003. С. 42–53.
6. Фільц Б. Тема з варіаціями / ред.-упор. О. Німилович. Дрогобич : Посвіт, 2022. 24 с.

Галина СТЕЦЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО ПРОЦЕСУ НАВЧАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

У статті розкрито проблему застосування компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти. Доведено, що пріоритетом Нової української школи є формування та розвиток успішної особистості, здатної не лише засвоїти у процесі навчання конкретні результати, але й вміти зреалізувати їх у певних навчальних і життєвих ситуаціях.

Визначено основні дефініції компетентнісного підходу. Доведено, що застосування компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва підсилює важливість здійснення творчої, проектної, інтерактивної та практичної діяльності у закладах загальної середньої освіти.

Ключові слова: *компетентнісний підхід, компетенція, компетентність, урок музичного мистецтва, музичні компетентності, творчі здібності, музично-творча діяльність, Нова українська школа.*

В умовах сучасного вітчизняного освітнього простору відбувається модернізація мистецької освіти. З огляду на це актуалізується потреба у пошуку способів впровадження компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти. Адже пріоритетом Нової української школи є формування та розвиток успішної особистості, здатної не лише засвоїти у процесі навчання конкретні результати – знання, уміння та навички, але й вміти зреалізувати їх у певних навчальних і життєвих ситуаціях.

Проблема реалізації компетентнісного підходу в мистецькій освітній галузі відображена в офіційних документах. Так, у Законі України «Про повну загальну середню освіту» (2020) зазначається, що головна її мета полягає у

всебічному розвитку, вихованні та соціалізації особистості, адже лише успішна людина зможе гармонійно взаємодіяти з цивілізованим суспільством та навколишнім середовищем. Всебічно розвинена особистість прагне самовдосконалюватись та навчатись упродовж власного життя, вона здатна свідомо здійснювати життєвий вибір, проявляє готовність до самореалізації, для неї характерні відповідальність, трудова діяльність та громадянська активність. «Досягнення цієї мети забезпечується шляхом формування ключових компетентностей, необхідних кожній сучасній людині для успішної життєдіяльності» [2, с. 1] – зазначено в нормативному документі про освіту Державний стандарт нового покоління освітньої галузі «Мистецтво» наголошує, що основна мета шкільної мистецької освіти зосереджена на формуванні у школярів системи компетентностей: ключових, міжпредметних естетичних та предметних мистецьких як інтегральної основи світогляду; здатності до культурного самовираження особистості, її художньо-творчої самореалізації в житті [1].

У переліку дослідників, які займаються проблемою компетентностей особистості необхідно виділити науково-педагогічні дослідження таких вчених, як В. Берека [4], Н. Босак, О. Вознюк, А. Галас [4], І. Дроздова, І. Єрмаков, О. Литовченко, О. Мамчич, А. Мудрик, М. Пентилюк, В. Семиченко, Н. Тализіна, Л. Шевчук та ін. Питання впровадження компетентнісного підходу в мистецькій освіті розкривається в наукових працях таких українських науковців: І. Бега, Н. Бібік, С. Ковальнової [3], Л. Масол, О. Овчарук, І. Полубояриної, О. Пометун, І. Ревенко, І. Родигіної, О. Савченко, Г. Сотської, Є. Торшилової, Л. Хоружої, С. Черненка [6] та ін.

На жаль, проблема застосування компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти є недостатньо розкритою. З огляду на її особливості та специфіку вона актуальна і вимагає ґрунтовного вивчення.

Метою статті є дослідження особливостей застосування компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти.

Для з'ясування сутності поняття компетентнісного підходу виокремимо його основні дефініції – «компетенція» та «компетентність». Дослідники означеної проблеми В. Берека та А. Галас подають визначення *компетенції* як певної соціальної норми, що складається з поєднання набутих знань, умінь та отриманих навичок, способів діяльності школяра та певного здобутого ним досвіду. Це поняття не характеризує особистість, проте у процесі засвоєння та рефлексії учня, стає його характеристикою, перетворюючись на компетентність, стверджують автори [4]. *Компетентність*, на думку науковців, це результат набуття компетенцій, тобто «здатність застосовувати набуті знання, вміння, навички, способи діяльності, власний досвід у нестандартних ситуаціях з метою вирішення певних життєво важливих проблем» [4, с. 14]. Погляди дослідників сходяться на тому, що *компетентність* формується у результаті активної самостійної діяльності людини та є її особистісною характеристикою. Таким чином, науковці підсумовують, що здатність особистості виконувати виробничі завдання і є *компетентність*, а стандарти поведінки, які забезпечують цю здатність – *компетенція* [4].

Визначивши основні дефініції компетентнісного підходу, можемо стверджувати, що сукупність навчальних досягнень школярів у процесі пізнання музичного мистецтва можна вважати їхньою компетентністю. Державний стандарт загальної середньої освіти освітньої галузі «Мистецтво» визначає *музичну компетентність* як властивість до усвідомленого пізнання та творчої самореалізації у сфері музичного мистецтва, яка проявляється в результаті активної музичної діяльності [1].

Компетентнісний підхід передбачає формування предметних, міжпредметних та ключових компетентностей.

Одним з компонентів, які формують сутність Нової української школи, є формування компетентностей, зокрема предметних. У цьому контексті актуальним

є, запропонований С. Ковальновою, комплекс музичних компетентностей, а саме, інтерпретаційні, вокально-хорові виконавські, інструментально-виконавські та творчі:

- *інтерпретаційні* (передбачають здатність школярів до аналізу й інтерпретації творів музичного мистецтва, усвідомлення ними розвитку музичного образу та застосування відповідної термінології);

- *вокально-хорові виконавські* (передбачають застосування учнями на уроках вокально-хорових навичок під час виразного виконання народних та професійних пісень);

- *інструментально-виконавські* (передбачають застосування елементарних навичок школярами гри на музичних інструментах, прочитання та виконання ними партитури, використовуючи різноманітні дитячі музичні інструменти);

- *творчі* (проявляються у процесі імпровізації на уроках музичного мистецтва (вокальної, інструментальної), драматизації, інсценізації, творення учнями різноманітних мелодій, створення ними цікавих ритмічних та музичних акомпанементів) [3].

У контексті теми нашого дослідження цікавою є думка С. Черненка, який вважає, що у процесі опанування знаннями у галузі музичного мистецтва, учням необхідно оволодіти такими предметними компетентностями, як:

- уміння застосовувати знання музичних традицій рідного краю у власній діяльності;

- застосування вокально-хорових навичок відповідно до правил співу;

- розуміння виразальних засобів музичного мистецтва, його значення у житті людини, культурній сфері;

- інтерпретація змісту музичних зразків, вміння виражати естетичне ставлення до аналізованої музики;

- реалізація власних почуттів і думок у музичній практиці [6].

Застосування компетентнісного підходу в процесі навчальної діяльності, як зауважує С. Черненко, передбачає роз'яснення та засвоєння музичного матеріалу «через створення проблемних ситуацій, надання практико-

орієнтованих завдань» [6, с. 191], які водночас надають можливість школярам аналізувати та синтезувати отриману музичну інформацію, оцінити, переосмислити її зміст, і в такий спосіб творити нову музику. Дослідник вважає, що важлива частина компетентнісного підходу полягає у співпраці учнів між собою та з учителем зокрема, ведення діалогу і застосування педагогом формувального оцінювання.

Компетентнісний підхід на уроках музичного мистецтва передбачає інформаційну діяльність та оволодіння школярами відповідних знань, умінь та навичок з метою вирішення певного спектру проблем у нестандартних ситуаціях. Таке навчання спрямоване на досягнення успіху, створює умови для забезпечення конкурентоспроможності на ринку праці.

У межах публікації розглянемо методику реалізації компетентнісного підходу у процесі навчальної діяльності вчителя музичного мистецтва К. Савчук. Ця методика сприяє формуванню та розвитку творчих здібностей школярів внаслідок активної музичної та творчої діяльності, що передбачає наступні види роботи:

- *співи (вокально-хорова діяльність застосовується як один із провідних видів діяльності на уроці музичного мистецтва; використання вправ для розвитку правильного дихання під час співу);*

- *вивчення нотної грамоти передбачає завдання придумати слова, в яких зустрічаються нотні склади, наприклад: т - РЕ-мбіта, ФА-н-фа-ри, ДО-щ, до-МІ-но, СІ-м,я, ЛЯ-лька, ФА-зан, пара-СОЛЬ-ка; учні отримують від вчителя завдання записати нотами запропоновані склади і знайти на виготовлених вчителем картинках назви цих ноток);*

- *слухання музики (пропонуються твори народного, класичного, сучасного мистецтва; інсценізація пісень, виконання їх у ролях; у музичних зразках, пов'язаних з картинками природи, передбачається для учнів завдання намалювати музику до прослуханого);*

- музично-ритмічні рухи (ритмічне проплескування, простукування тривалостей нот; гра «Луна» передбачає відтворення ритмічного супроводу одним учнем, та повторення і додавання нового ритму іншим);

- застосування різноманітних технологій (технологія «Мікрофон» спонукає учнів до спілкування та до висловлення особистої думки; викликає бажання висловитись навіть у неактивних учнів; «Гра у кореспондентів» застосовується для активізації учнів старшої та середньої школи, передбачає оволодіння учнями навиками самостійної роботи з інформацією, – підготовка репортажів з «місця події», наприклад, концерт відомого гурту, або «інтерв'ю» в зірок естради);

- ребуси, кросворди, вікторини, тести [5].

Висновки. Таким чином, узагальнюючи науково-педагогічні дослідження щодо реалізації компетентнісного підходу до процесу навчання музичного мистецтва, можна зробити висновки, що його застосування підсилює важливість здійснення творчої, проєктної, інтерактивної та практичної діяльності у закладах загальної середньої освіти.

На сьогодні всебічний розвиток, виховання та соціалізація особистості, формування у неї ключових компетентностей, необхідних для успішної життєдіяльності є одним з основних завдань Нової української школи, що підтверджується і практикою, і державною політикою України.

Подальші перспективи дослідження вбачаємо у розгляді умов, які сприятимуть розвитку предметних компетентностей учнів на уроках музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-%D0%BF#n10> (дата звернення: 09.11.2022).

2. Закон України «Про повну загальну середню освіту». 2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/463-20#Text> (дата звернення: 09.11.2022).

3. Ковальова С. Дидактична модель формування предметних компетентностей учнів на уроках музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (Ч. 1). С. 64–70.

4. Професійна компетентність вчителя початкових класів : навч.-метод. посіб. / упоряд. : В. Є. Берека, А. В. Галас. Харків : Ранок, 2018. 496 с.

5. Савчук К. Формування компетентностей на уроках музичного мистецтва. *Всеосвіта*: веб-сайт. URL: <https://vseosvita.ua/library/statt-formuvannya-kompetentnostej-na-urokah-muzicnogo-mistectva-222566.html> (дата звернення: 10.11.2022).

6. Черненко С. Як реалізувати компетентнісний підхід на уроках інтегрованого курсу «мистецтво» у 5 класі НУШ. *Науково-методичний вісник*. 2022. № 58. С. 190–200.

ТЕЗИ

Наталія АНТОНІК,
учит.-методист музичного мистецтва
лицею №4 імені Лесі Українки
Дрогобицької міської ради Львівської області

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 5 КЛАСІ ЗА КОНЦЕПЦІЄЮ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

У пропонованій публікації розглядаються особливості організації едукативного процесу у 5 класі на уроках «Мистецтва» в контексті реформ Нової української школи.

Пріоритетним завданням реалізації концепції Нової української школи стало збереження здобутків упровадження інноваційних ідей НУШ у початковій школі й перехід на нові освітні програми в 5-х класах, які передбачають істотне оновлення змісту і формату програмного забезпечення викладання мистецтва та оцінювання освітніх результатів у базовій середній освіті.

Одним із провідних принципів реформи НУШ визначено дитиноцентризм – орієнтація на потреби учня чи учениці, створення психологічного комфорту, розкриття потенціалу кожної особистості.

У 2022–2023 навчальному році розпочалося поетапне впровадження нового Державного стандарту базової середньої освіти, що реалізується через Модельні освітні програми з навчальних предметів та інтегрованих курсів.

На початок цього навчального року МОН України затвердило чотири модельні навчальні програми для мистецької галузі, які розкривають вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво», а саме:

1. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: О. М. Івасюк, О. А. Комаровська, Г. О. Кізілова, Н. А. Лемешева, О. В. Лобова, Л. Й. Назар, І. Ю. Чужина, О. А. Шулько).

2. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори: Л. М. Масол , О. В. Просіна).

3. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори: О. А. Комаровська, Н. А. Лемєшева).

4. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автор Л. Г. Кондратова) [2].

Модельні програми інтегрованого курсу «Мистецтво» розроблені для 5–6-х класів, тобто на весь адаптаційний цикл навчання. Метою програми є цілісний різнобічний розвиток успішної особистості учня у процесі формування мистецької грамотності опанування мистецьких надбань людства; усвідомлення власної національної ідентичності в міжкультурній комунікації в міжкультурному комунікаційному просторі; формування компетентностей, необхідних для художньо-творчого самовираження в сфері мистецької діяльності та комунікації; розкриття творчого потенціалу, залучення до культурних мистецьких подій та процесів в Україні.

На основі обраної модельної програми педагог створює навчальні програми відповідно до потреб і можливостей свого закладу освіти, інтересів учнів. Вчитель будує логіку власної програми, змінюючи за потреби послідовність і обсяг зазначених тем з урахуванням можливостей конкретного закладу освіти, може додавати й власні теми, враховуючи умови очного, дистанційного чи змішаного навчання, синхронного чи асинхронного режимів. Отже, забезпечується академічна свобода вчителя, на яку націлює НУШ. Автори модельних програм на допомогу вчителю розробили орієнтовні зразки навчальних програм.

Конкретизацію елементів змісту навчальної програми здійснено у календарно-тематичних планах та підручниках.

Основні підручники				
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Гайдамака О. В., Лемешева Н. А	5	Генеза	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Кізілова Г. О., Гринишина Л. М.	5	Астон	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Аристова Л. С., Чен Н. В.	5	Оріон	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Масол Л. М.	5	Видавничий дім "Освіта"	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Кондратова Л. Г., Федун С. І., Чорний О. В.	5	Навчальна книга - Богдан	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140
«Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти	Рубля Т. Є., Мед І. Л., Наземнова Т. О., Щеглова Т. Л.	5	Ранок	Наказ МОН від 08.02.2022 № 140

Розглянемо структуру підручника «Мистецтво» авторів Людмили Григорівни Кондратової, Сергія Ігоровича Федун, Олександра Вікторовича Чорного [3]. У ньому теми уроків дублюються для музичного мистецтва та образотворчого мистецтва, й відповідно до теми пропонуються різноманітні види діяльності учнів: перегляд відеороликів, сприйняття мистецьких творів, поглиблення знань в галузі мистецької грамоти, розучування пісень, ігрові завдання та творчі практичні завдання тощо.

Методичне забезпечення навчальних програм також здійснюється за допомогою посібників, а саме розробок конспектів уроків, робочого зошита з музичного мистецтва та альбома з образотворчого мистецтва.

Інновацією впровадження інтегрованого курсу мистецтва є також використання QR-кодів, що розміщені у підручнику. Кожен учень чи учениця, скориставшись власним гаджетом, може пройти за закодованим посиланням та переглянути, прослухати необхідний твір або ознайомитися із творчістю митця.

Автори підручника створили електронний додаток до нього, який містить усі відеоролики та твори для сприйняття. Крім того, розроблено електронні презентації до кожного уроку.

Оскільки в учнів 5 класу відбувається адаптація до нових умов навчання, то МОН рекомендує перший період навчального року не оцінювати результати їх досягнень у бальній системі. Натомість впроваджується апробоване у початковій школі формувальне оцінювання, спрямоване відстежити індивідуальний поступ учнів і сформувати в них позитивну самооцінку. Вчителі застосовують прийоми само- та взаємооцінювання, аргументують виставлені оцінки, аналізують помилки, яких припустилися учні, демонструють

учням, як можна поліпшити їхні результати й заохочують старанно навчатися надалі [5]. Для організації системного спостереження за досягненнями кожного учня вчителі ведуть щоденники педагогічних спостережень, де фіксують динаміку розвитку кожного учня.

Висновки. Отже, пріоритетами вчителя у 5-му класі, які впроваджують ідеї НУШ мають стати упровадження компетентнісного і діяльнісного підходів у навчанні, де системне і послідовне навчання мистецтва, набуття мистецьких умінь, знань, ставлень органічно поєднується з навчанням і виховання через мистецтво; реалізація інтегрованого підходу, як системоутворювального, з метою цілісного усвідомлення учнями різних видів мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Класний журнал у 5-х класах НУШ. URL: https://znayshov.com/News/Details/zapovniuiemo_klasnyi_zhurnal_u_5-kh_klasakh_nush (дата звернення: 20.11.22).
2. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автор Л. Кондратова URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Mist.osv.gal/Mystetstvo.5-6-kl.Kondratova.23.07.pdf> (дата звернення: 01.12.22).
3. Навчальний підручник «Мистецтво. 5 кл.» (автори Кондратова Л., Федун С., Чорний О. URL: https://bohdan-books.com/upload/data_files/tmp_catalog/978-966-10-6755-3_myst-5kl.pdf (дата звернення: 29.11.22).
4. Реформа шкільної гуманітарної освіти: як викладати мистецтво. URL: <https://osvita.ua/school/reform/87652/> (дата звернення: 29.11.22).
5. Формувальне оцінювання. URL: <https://nus.org.ua/articles/formuvalne-otsinyuvannya-pro-jogo-instrumenty-ta-koryst-vid-pedagogyni-z-kanady/> (дата звернення: 05.12.22).

*Лілія АТАМАНЧУК,
заст. директора з навчально-виховної роботи,
учитель-методист музичного мистецтва
Тернопільського академічного ліцею «Генезис»,
стейкхолдер освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Музичне мистецтво)»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

КОНКУРС «УЧИТЕЛЬ-РОКУ» НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ: ВИКЛИКИ ТА РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

У пропонованому матеріалі констатуємо важливість професійного зростання сучасного вчителя мистецтва, стимулювання його до активної участі у різноманітних конкурсах. Представляємо авторський досвід у Всеукраїнському конкурсі «Учитель року – 2022», в номінації «Музичне мистецтво», послідовність етапів та особливості їх проведення.

Ключові слова: *самовдосконалення, педагогічні здобутки, конкурс «Учитель року».*

Людина вчиться протягом цілого життя, а тим більше вчителі постійно потребують самоосвіти, самовдосконалення, здобуття нових знань. Щоб іти в ногу з часом, бути в тренді – потрібно зосередити себе і, оновивши знання, поборотись за першість у різноманітних мистецьких конкурсах.

Підтвердженням професійного зростання є безпосередня участь у Всеукраїнському конкурсі «Учитель року», який проводиться щорічно з метою стимулювання активної участі вчителів у становленні і розвитку національної системи освіти, популяризації кращих педагогічних здобутків і професійної майстерності [5].

Кожного року для участі у конкурсі запрошуються вчителі із чотирьох номінацій, які повторюють кожні чотири роки [1].

У 2009 р. вперше спробувала свої сили у такому конкурсі, за результатами якого увійшла до десятки кращих учителів музичного мистецтва України, фінал якого проходив у місті Запоріжжя.

Членом журі у міському етапі Всеукраїнського конкурсу була у 2013 р.

Цього року, оновивши свої знання та професійно-педагогічну майстерність з отриманими знаннями, інноваційним прогресом повернулась до складу конкурсантів у номінації «Музичне мистецтво».

Випробування обласного туру складалось із декількох етапів. Перший етап проходив у формі тестування на сервері дистанційного навчання «Moodle».

Питання були пов'язані з мистецтвом, музичним мистецтвом, педагогікою, навчальними програмами. Другий етап – творча робота. Для вчителів музичного мистецтва – це написання сценарію. Користуватись літературою, Інтернетом, чи будь-якими іншими засобами зв'язку – заборонено. Для реалізації та сценарного оформлення творчої ідеї на запропоновану тематику виділяється 2 години. Оскільки перші два етапи проходили в дистанційному форматі, здійснювалось відеоспостереження проходження випробувань конкурсантом із двох камер та запис екрану.

Із 16 учасників за результатами цих двох етапів перша п'ятірка перейшла далі. Наступні три етапи проходили в очному режимі. Це була практична «Вокально-хорова робота» – розучування пісні на уроці, де за виділений час вчителю потрібно самому ознайомитись із музичним твором, підготувати бесіду та описати методичну роботу зі здобувачами освіти над цим твором.

Далі – майстер-клас, під час якого потрібно продемонструвати журі, які б методи, прийоми та форми роботи застосовувалися при вивченні запропонованої теми та для реалізації педагогічної ідеї, як вразити, зацікавити та навчити учнів, виховати в них пізнавальний інтерес до музичного мистецтва.

Фінальний етап складався із проведення фрагменту дистанційного уроку – 15 хвилин (власне етап вивчення нової теми) та захисту технологічної карти уроку – нового типу конспектів.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України «Про проведення всеукраїнського конкурсу «Учитель року – 2022» I етап (міський або обласний) проходив в грудні 2021 – лютому 2022 р. [2].

Працюючи у Тернопільському академічному ліцеї «Генезис», використовую різні завдання та опираюся на технології, які охоплюють мотиваційний і процесуальний напрями розв'язання проблеми: гуманно-особистісну технологію, методику комунікативної позиції, інтерактивні та інформаційно-комунікативні технології. Відповідно до Типової освітньої програми Державного стандарту базової середньої освіти змістовими лініями мистецької освітньої галузі є «Художньо-творча діяльність», «Сприймання та інтерпретація мистецтва», «Комунікація через мистецтво» [4]. Через різноманітні форми, методи і прийоми під час вивчення матеріалу та перевірки знань формую ключові, предметні та міжпредметні компетентності, реалізую вищезгадані змістові лінії, а також чотири наскрізні лінії НУШ [3].

Висновки. Сучасних учнів, покоління Z важко здивувати, тому щоб іти в ногу з часом, вчителю потрібно постійно вдосконалюватись, підвищувати свій фаховий рівень не тільки на курсах підвищення кваліфікації, а й беручи участь у професійних конкурсах. Отож, в дусі змагання найкраще проявляються якості вчителя – лідера, який своїми знаннями, прикладом, стресостійкістю, витримкою в особливих умовах готовий долати перешкоди в реаліях сьогодення і вести за собою молоде покоління українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інформаційна сторінка конкурсу «Учитель року». URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/uchitel-roku> (дата звернення: 07.11.22.).
2. Наказ Міністерства освіти і науки України «Про проведення всеукраїнського конкурсу «Учитель року – 2022» (№1034 від 29.09.2021 р.).
3. Наскрізні змістові лінії. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/naskrizni-zmistovi-liniyi> (дата звернення: 07.11.22.).
4. Типова освітня програма, розроблена під керівництвом Савченко О. Затверджено Наказом Міністерства освіти і науки України від 12.08.2022 № 743-22.
5. Указ Президента України «Про всеукраїнський конкурс «Учитель року»» м. Київ, 29 червня 1995 року № 489/95.

Сергій ГОРБЕНКО,
д-р пед. наук, проф. кафедри
теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

ГУМАНІЗАЦІЯ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УЧНІВ ЯК СТРАТЕГІЧНА ВИМОГА СУЧАСНОСТІ

У запропонованому матеріалі висвітлюється проблема гуманізації мистецько-освітнього процесу учнів закладів загальної середньої освіти під кутом зору Концепції «Нова українська школа». Розкриваються стратегічні завдання сучасної мистецької освіти: індивідуалізація, діалогізація, розвиток творчих здібностей особистості, самопізнання.

Ключові слова: *гуманізація, мистецька освіта, концепція, людина культури, діалог, індивідуалізація, творчість, самостійність, співробітництво.*

У нашому суспільстві часто трапляється так, що хороші ідеї, рішення швидко забуваються ще на етапі проголошення і обговорення, без доведення справи до широкого впровадження і одержання об'єктивних результатів. Саме так трапилося і з Концепцією «Нова українська школа», яка просякнута ідеєю гуманізації освітнього процесу, особистісного підходу до навчання і виховання кожного учня. Але цей документ, з об'єктивних та суб'єктивних причин, і досі залишається на папері.

Одним із визначальних компонентів сучасного освітнього процесу є мета, тобто напрям роботи педагога, те, до чого він прагне, чого намагається досягти у роботі з учнями. Це наперед визначені результати в розвитку й формуванні особистості. Дуже влучним, на наш погляд, є висловлювання про мету виховної діяльності К.Д. Ушинського: «що ви сказали б про архітектора, який, закладаючи нову будівлю, не зміг би відповісти на ваше запитання про те, що він хоче будувати, – храм, що присвячений Богу істини, любові й правди, чи просто дім..., готель..., кухню..., музей... чи, нарешті, хлів для складання туди різного, нікому не потрібного мотлоху? Те саме ми можемо сказати про

педагога, який не зможе чітко визначити вам мету своєї виховної діяльності» [4, с.79]. Яку ж мету і завдання передбачає гуманізація?

Одним із основних завдань є перетворення дитини із об'єкта на суб'єкт навчання, пізнання. Місія Нової української школи – допомогти розкрити та розвинути здібності, таланти і можливості кожної дитини на основі партнерства між учителем, учнем і батьками. У рамках цієї моделі школа максимально має враховувати права дитини, її потреби та інтереси, на практиці реалізуючи принцип дитиноцентризму [3]. Глобальною метою сучасного мистецького навчання і виховання розглядається людина культури. Це виражається в обізнаності та самовираженні у сфері культури, здатності кожного учня розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою творів мистецтва.

До завдань сучасної мистецької освіти у контексті гуманістичної спрямованості треба віднести:

- створення навчально-предметного середовища, що в сукупності забезпечують психологічний комфорт і сприяють вияву мистецької творчості дитини, яка робить її поведінку більш стійкою і результативною;
- формування культури учнів, що є позитивним художнім досвідом і приводить до соціально-ціннісного аспекту розвитку мистецького смаку кожного з них;
- удосконалення емоційної сфери дитини, виховання у неї інтересу та любові, насамперед до музичного мистецтва, різного за жанром, характером і стилем;
- набуття учнями всіх вікових категорій умінь і навичок самостійного знайомства з мистецькими творами та їх авторами через використання засобів масової інформації, довідкової та іншої спеціальної літератури;
- забезпечення високого рівня активності та самоактивності дітей шкільного віку, що сприяє розвитку їх здібностей як успадкованих, так і тих, що набуваються ними в процесі індивідуальної мистецької діяльності та самовдосконалення.

Однією з пріоритетних рис сучасної мистецької освіти, характерної для особистісно орієнтованого освітнього процесу є діалогічна форма навчання. Саме в ній учасники діалогу можуть проявити риси самостійності мислення, вільного спілкування, здатність свідомого прийняття позиції іншого як рівнозначно значущої. Діалог – це форма спілкування, що забезпечує суб'єкт-суб'єктну взаємодію вчителя з учнями та засіб об'єднання індивідуальних зусиль, завдяки яким відбуваються взаємовплив, взаєморозуміння та здійснюється пошук спільного розв'язання проблеми [2]. При діалогічному стилі спілкування зберігається рівноправність у висловлюваних судженнях про мистецький твір. Кожний учасник діалогу стимулює своїми озвученими роздумами думки свого партнера. За таких умов діалог стає, з одного боку, організаційною формою спілкування на мистецькому занятті, а з іншого – основою творчого, а не інертного мислення, самореалізації і самовизначення особистості. За цих умов головною метою мистецького навчання є розвиток особистості учня; педагог і учень є рівноправними суб'єктами мистецько-освітнього процесу (учень не стає суб'єктом навчання, а він ним уже є первісно як носій суб'єктивного досвіду); основою спілкування є толерантне ставлення учителя і учня один до одного.

Важливою складовою гуманізації освітнього процесу в закладі загальної середньої освіти, яка стає ще більш актуальною в нинішніх умовах, і яка зафіксована в Концепції, є індивідуальний підхід до особистості дитини. збереження і подальший розвиток її неповторності. Необхідно, щоб учитель визнавав право дитини «бути самою собою» [2, с. 10]. Індивідуальний підхід передбачає «відкритість», тобто надання учневі можливості вибору виду діяльності на уроці чи в позаурочний час, навчальних завдань, знаходження вчителем можливостей для врахування індивідуального стилю мистецького навчання дитини. Існує необхідність якомога більше наблизити навчання і виховання кожної дитини до її сутності, конкретних здібностей, майбутньої життєвої траєкторії. Коли ми говоримо про індивідуальний підхід у мистецько-освітній діяльності, то треба мати на увазі, що при його практичному

застосуванні мова йде не про абсолютну, а про відносну індивідуалізацію, яка є такою з певних причин:

- як правило, в мистецько-освітньому процесі беруться до уваги індивідуальні особливості не кожного окремо взятого учня, а групи учнів, що мають приблизно схожі здібності та інтереси;
- враховуються лише відомі особливості, або їх комплекси і саме такі, що важливі з точки зору навчання (хороший музичний слух, голос, здатність до образного мислення, вміння точно визначити характер почутої музики, відчуття форми і т.ін.);
- індивідуалізація реалізується не за усім обсягом навчальної діяльності, а епізодично, або в якомусь із видів діяльності (творчості, співі, сприйманні музики тощо).

До стратегічних напрямів сучасної мистецької освіти треба віднести самостійність. Це – дуже місткий термін, що включає в себе цілу низку понять залежно від різних видів діяльності. Найоптимальнішим з них є здатність та прагнення дитини до самостійного розв’язання художньо-пізнавальних завдань на основі вольового зусилля. Для того, щоб знання та чуттєвість формувалися самостійно, тобто поза безпосередньою допомогою вчителя, необхідно так організовувати художню діяльність учнів, щоб вони постійно брали участь у процесах постановки та розв’язання проблемних завдань. До характерних ознак самостійності необхідно віднести:

- наявність в учнів власних поглядів, смаків, переконань у галузі різних видів мистецтва;
- вміння самостійно мислити, приймати правильні особистісні рішення;
- здатність до відстоювання своєї точки зору, щодо відчуття, сприймання і змісту мистецьких творів.

Отже, за умов гуманізації мистецько-освітнього процесу, складові якої червоною лінією проходять у Концепції, треба передовсім бачити в кожній дитині особистість. Це означає, що метою педагогічної діяльності вчителя є не оволодіння знаннями, уміннями, навичками, як в авторитарному типі навчання

а пешочергово, вільний розвиток індивіда, який у процесі навчання зберігає свою неповторність, самобутність, природовідповідність. За таких обставин учень стає активним співтворцем, суб'єктом пізнання, рівноправним і рівнозначним, як і вчитель. Між ними здійснюється обмін думками, поглядами, знаннями, способами діяльності, внаслідок чого відбувається розвивальна допомога, осмислення, самопізнання, тобто, фасилітація і рефлексія. Це спонукає дитину до пробудження внутрішніх сил, власної активності, вибору змісту, цілей, методів, прийомів навчання і визначення цінностей. Хочеться вірити, що з настанням мирного часу Концепція нової української школи, яка розрахована до 2029 р., буде реалізована в нових умовах розвитку нашої держави. Адже цей документ визначає державну політику у сфері реформування середньої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. І. Виховна функція мистецтва в освітньому процесі. *Рідна школа*. 2011. № 1–2. С. 8–12.
2. Зязюн І. А. Гуманістична стратегія теорії і практики навчального процесу. *Рідна школа*. 2000. № 8. С. 8–13.
3. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої освіти. Київ : МОН, 2016.
4. Ушинський К. Д. Теоретичні проблеми педагогіки. *Вибрані педагогічні твори: в 2-х т.* Т. 1. Київ : Освіта, 1983.

*Марта КЛЮЧИНСЬКА,
здобув. першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка;*

*Наук. кер. Зоряна ГНАТІВ,
канд. філос. наук., доц. кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка.*

СУГЕСТИВНА ТЕХНОЛОГІЯ НА УРОКАХ «МИСТЕЦТВА» У ЗЗСО

У тезах висвітлюється необхідність використання передової технології в освітньому процесі, а саме сугестопедії як одного з напрямів сугестопедагогіки. Зважаючи на те, що освіта України спрямована на євроінтеграційні процеси та ґрунтується на принципах гуманізму, демократизму, дитиноцентризму, основним завданням постає створення ефективного освітнього простору у загальноосвітніх установах, зокрема на уроках «музичного мистецтва» чи інтегрованого курсу «мистецтво».

***Ключові слова:** сугестопедагогіка, сугестивна технологія, лінгвістичні, паралінгвістичні, екстралінгвістичні ефекти, музичне мистецтво.*

Освітня державна політика розбудови нової школи в Україні пропагує ненав'язливість навчання, створення особистісно-орієнтованого процесу розвитку творчих особистостей, що можливо досягти з використанням сугестивних художньо-педагогічних технологій у навчальному процесі загальноосвітніх закладів.

Крізь нову призму бачення результатів загальної освіти, школа змінює свої орієнтири щодо процесу навчання та виховання, а також ролі учня як учасника освітньої діяльності. Розуміння важливості врахування психофізіологічних особливостей учнів і використання у педагогічній діяльності засобів неспецифічного психологічного впливу з педагогічною метою для створення комфортної, позитивної, творчої, радісної атмосфери

навчання зруйнують стереотипи дітей щодо школи, як вимушеного місця перебування та щодо навчання як виснажливої праці на фоні вольової напруги.

Сугестопедія яка послуговується нетрадиційними способами педагогічного впливу – навіювання в умовах радісного навчання – залагоджує суперечності між загальносупільними та індивідуально-особистісними інтересами суб'єктів освітнього процесу.

Дослідником та основоположником «сугестології – науки, що вивчає особливості психологічних явищ навіювання та самонавіювання здебільшого словесного з невербальним підсиленням спрямованого на підвищення емоційно-мотиваційної установки та працездатності людини і розкриття резервних можливостей особистості» є вчений Г. Лозанов [1, с. 132]. З-поміж основних принципів сугестопедії (визначених Г. Лозановим) як технології навчання звернемо увагу на єдність свідомого та парасвідомого, адже свідомий педагогічний вплив здійснює вчитель на учнів за допомогою сугестивних засобів, що в результаті формує на підсвідомому рівні позитивні внутрішні установки у дітей, а також здатне змінити їх емоційне ставлення до певного предмета, явища і навіть щодо своїх можливостей.

Застосування сугестопедії долає прірву між раціонально-логічним та емоційно-почуттєвим, інтуїтивним, що доводить взаємозалежність процесів мислення, запам'ятовування людини з її психологічним станом під час навчально-пізнавальної діяльності. Зокрема, сугестія як емоційно-вольовий вплив, спрямований на підсвідомість людини з навчально-виховною метою, здатний розкрити творчий потенціал учнів та розвиває їх здібності.

Досягнення позитивної, дружної, доброзичливої, ненав'язливої атмосфери на уроках музичного мистецтва забезпечує сугестивна технологія навчання, сприяючи активізації резервних можливостей організму, долаючи індивідуальні психологічні бар'єри, створюючи умови для творчого розквіту впевненої особистості з багатим художньо-естетичним, почуттєво-емоційним внутрішнім світом.

Сугестивний вплив на свідомість учнів здійснюється за допомогою мовних, тобто лінгвістичних; паралінгвістичних (тембр, звуковисотність голосу); екстралінгвістичних (темпо-ритмічність мовлення, паузи, сміх); просторово-часових ефектів з навчально-виховною метою [2, с. 136].

Опираючись на класифікацію методів сугестивної технології за Л. Масол, а саме: «- метод експресивного впливу; - створення емоціогенних ситуацій; - арт-терапія» [1, с. 132], які ґрунтуються на взаємодії учнів між собою та з творами мистецтва, тобто відповідають інтерактивному принципу, є актуальними і навіть обов'язковими методами навчання на уроках інтегрованого курсу «Мистецтво». Зокрема, експресивний вплив здійснюється за допомогою різних засобів сугестії (паралінгвістичних, екстралінгвістичних), слухання музичних творів на уроці з використанням елементів драматизації подій сприяє створенню відповідних емоціогенних ситуацій, а метод арт-терапії на уроках музики як синтез образотворчого та музичного мистецтва має психотерапевтичний вплив, тобто сприяє врегулюванню емоційного стану дітей та їх художньо-естетичному розвитку.

Використання сугестивних технологій на уроках створює такий відкритий психологічний простір освітнього процесу, що долає різні психологічні бар'єри щодо дисципліни, вчителя, учнівського колективу та сприяє навчально-пізнавальній мотивації, оптимізму, радості і віри у власні сили.

Сугестивна технологія є невід'ємною у процесі навчання музичного мистецтва, бо вже на підсвідомому рівні саме звучання музичних композицій здійснює психофізіологічний вплив на особистість. Зважаючи на те, що основним завданням мистецької галузі знань є розкриття творчих здібностей особистості та формування вміння сприймати і розуміти музично-виразові засоби, найефективнішим засобом здійснення навчального процесу постає сугестія як форма емоційно-вербального керування психофізіологічними реакціями людини методом навіювання. Також музика – це важливий чинник, що здатний підсилити дію сугестопедії, адже несе у собі безмежну палітру різноманітних художніх образів, емоцій та почуттів, які впливають на людей

пригнічуючи чи активізуючи певні психічні процеси і водночас – наука, яка підпорядковується певним логічним правилам, гармонічним законам і твориться самою людиною.

Висновки. Сугестивні технології актуально використовувати для навчання різних дисциплін, але якщо говорити конкретно про мету впливу сугестопедії на уроках музичного мистецтва, то основним є активізація не так інтелектуальних, як емоційно-почуттєвих резервів кожної особистості. Вони в результаті формують позитивну психологічну установку учнів на досягнення ними успіху, розвиваючи у них креативне, нестандартне мислення, захопленість процесом навчання та готовність іти на творчий ризик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Масол Л. Методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво»: посібник для вчителів. Харків : Видавництво Ранок, 2006. 256 с.
2. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання.: навчальний посібник. Харків : Друкарня Мадрид, 2015. 178 с.
3. Пальчевський С. С. Сугестопедагогіка: новітні освітні технології : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2005. 351 с.

**СЕКЦІЯ 5. МИСТЕЦЬКА ЕДУКАЦІЯ
У ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ СФЕРИ КУЛЬТУРИ
ТА ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ**

СТАТТІ

Петро ГУШОВАТИЙ,
*заслуж. працівник культури України,
худ. кер. і диригент муніципального чоловічого хору «Боян-Дрогобицький»;*

Руслана КЛЮКА,
*здобув. першого (магістерського) рівня вищої освіти факультету початкової освіти
та мистецтв Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;*

Тетяна МЕДВІДЬ,
*канд. пед. наук, доц. кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ХОРОВА СПАДЩИНА СТЕПАНА СТЕЛЬМАЩУКА

У статті проаналізовано хорову спадщину Степана Стельмащука. Зокрема чотири репертуарні збірки: «Твори для чоловічого хору», «Вибрані хорові твори», «Народні пісні для хору», «Ансамблі та пісні». І аргументовано доведено, що збірники вокально-хорових творів професора С. Стельмащука суттєво доповнюють картину його подвижницької праці в ім'я духовної розбудови Незалежної України.

Ключові слова: *вокально-хорові твори С. Стельмащука; авторські композиції; ансамблі та пісні; гармонізації та обробки, народні пісні.*

Серед відомих діячів українського хорового мистецтва Прикарпаття у другій половині ХХ ст. значне місце посідає знаний диригент-хормейстер, музикант-педагог, вчений-фольклорист, дослідник-музикознавець, активний подвижник на ниві української культури, засновник і керівник відомої в Україні та за її межами народної чоловічої хорової капели «Бескид» Степан Стельмащук. Авторські композиції, народні пісні в його обробках у виконанні відомих хорових колективів та ансамблів України і нині милують слух численних шанувальників українського вокально-хорового мистецтва.

Кар'єра Стельмашука-педагога починається з вересня 1957 р., коли його запрошено на посаду викладача кафедри музики Львівського педагогічного інституту. В 1958–1961 рр. він – викладач Львівського музично-педагогічного училища. Коли відбулося злиття Львівського педінституту з Дрогобицьким (1960), С. Стельмашук стає викладачем кафедри музики і співів Дрогобицького педагогічного інституту імені Івана Франка, з 1961-го – старший викладач, від 1964-го – доцент кафедри методики музичного виховання та хорового диригування. З 1977 р. – доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах, з березня 1992 р. – професор цієї ж кафедри.

Протягом усього свідомого життя основною творчою лабораторією митця був хор. Ще в роки Другої світової війни, працюючи від лютого 1943 до квітня 1944 р. у складі збіжжя в Чорткові, він заснував у селі юнацький хор. Під час служби в армії керував жіночим і мішаним хорами Магдебурського Будинку офіцерів РА (1947–1949), був керівником церковного мішаного хору в с. Скородинці на Чортківщині (1949–1950). У студентські роки керував хором Львівської фельдшерсько-акушерської школи (1951–1956), а протягом 1955–1965 рр. очолював студентський аматорський хор Львівського, а з 1960-го – Дрогобицького педінститутів. У 1962 р. заснував і до 1989 р. здійснював керівництво чоловічим хором «Бескид» при Дрогобицькому педінституті імені І. Франка. У 2001–2002 рр. керував чоловічим хором «Прометей» Львівського національного університету імені І. Франка.

Усе це позитивно позначилося на його вокально-хоровій творчості. Його хорова спадщина вміщена в чотирьох репертуарних збірках. Перша з них – *«Твори для чоловічого хору»* – вийшла у 2005 р. [4]. Вона містить 18 творів для чоловічого хору. Відкриває хорову збірку композиція С. Стельмашука «Девіз Каменяра». За жанровими особливостями «Девіз Каменяра» близький до піснi-гимну, зокрема, до «Вічного революціонера» М. Лисенка на слова І. Франка. Перше виконання цього хорового диптиха відбулося в Дрогобичі перед пам'ятником І. Франкові у 1981 р. Наступним твором є «Вершник», написаний на вірші Володимира Сосюри. Це зворушлива лірико-елегійна розповідь, яка

неодноразово виконувалася у «бескидівських» концертах. Твір на слова Павла Тичини «На майдані» заклично-патріотичного характеру, відзначається добрим відчуттям музичної форми, органічним зв'язком поетичного та музичного компонентів. Мелодія хорового твору «Іване без роду» записана С. Стельмашуком у рідному селі Скородинці у 1956 р. (народна пісня на слова С. Чарнецького). Ця пісня літературного походження опрацьована композитором для чоловічого хору а capella і читця-декламатора ще у 1991 р. Поетичний зміст твору цікавий розкриттям образу українського вояка часів Першої світової війни. «Співанка з Бескиду» – своєрідна візитка хорової капели «Бескид». Написана на слова М. Шалати. Цей твір створений на інтонаціях прикарпатського мелосу та написаний у кращих традиціях української хорової класики. Значною популярністю серед слухачів користується й інший хоровий твір на слова М. Шалати – «Пісня Злуки». Як відгомін біографії поета й композитора сприймається доволі масштабний хоровий твір на слова О. Гончара «Трансільванський марш».

«Хорова «Бескидіана» С. Стельмашука, – пише Р. Сов'як, – була започаткована передовсім його обробками українських народних пісень. Це, такі обробки, як «Гей гук, мати, гук», «Засвистали козаченьки», «Гей, на горі та жінці жнуть», «Гей, браття-опришки», «Ірчик», «Ой, світи, місяченьку» та багато інших» [4, 3]. Окреме місце у репертуарі хору займають такі обробки С. Стельмашука, як «Ой у полі верба» (1968) та «Ірчик» (1966). Якщо перша – це старовинна улюблена народна пісня, то друга – «Ірчик» – є авторською й маловідомою стрілецькою піснею (слова і мелодія Р. Купчинського). Опрацьована вона для сольного голосу (тенор) з супроводом хору. Серед великомасштабних хорових композицій С. Стельмашука виняткове місце займає «Плач Ярославни» (переспів Т. Шевченка зі «Слова о полку Ігоревім») – рапсодія для голосу (сопрано), чоловічого хору із супроводом фортепіано (1980). «Хоровий твір С. Стельмашука «Плач Ярославни», – пише Р. Сов'як, – не тільки визначний творчий здобуток митця, але й вагомий внесок в українську хорову Шевченкіану» [4, 7].

Друга збірка *«Вибрані хорові твори»* вийшла друком у 2006 р. Вона містить 11 творів [2]. Збірник хорів С. Стельмашука охоплює десятилітній проміжок його творчості: 1951–1961 рр. Дещо пізніше ці твори були відредаговані та довершені. Всі вони позначені професійністю, добрим відчуттям форми, володінням фактурою, мелодійністю. Пропоновані композиції пройшли сценічну апробацію у Львові та Дрогобичі, а «Сміло, браття, доки в силі» співав український хор в Австралії. Винятком є «Каменярі» (з новим текстом) та «Вечір», які хоровикам пропонуються вперше.

До третьої збірки *«Народні пісні для хору»*, яка вийшла у 2008 р., увійшло 30 народних пісень (26 українських і 4 білоруські) [3]. Над ними С. Стельмашук працював упродовж років навчання (1950–1959) та під час праці у Дрогобицькому педагогічному інституті у 1960-х рр. За кількістю виконаних ним мініполотен на основі народних пісень це був період відносно активної творчості. Згодом ці твори були старанно відредаговані автором.

Гармонізації мелодій часто виконувалися на замовлення керівників аматорських хорів тощо. Такі з них як «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий» та «Гандзя» призначалися для Студентського хору Львівського педінституту, який 1960 р. був переведений до Дрогобича, і тут, у зв'язку з поїздкою до Канева (1961), для нього була підготовлена пісня «На високій дуже кручі». Білоруська «Там каля млина», також «Прытулюся да дубочка» були розраховані на виконання відомим чоловічим хором «Бескид». Поява однорідного триголосся «Вечірній дзвін» зумовлена підготовкою до мистецьких вечорниць «Пісні літературного походження» і зорієнтована на вокальне тріо студенток музично-педагогічного факультету за участю Лілії Кобільник, що володіє неповторної краси контральто. Гармонізація «Ой із-за гори та буйний вітер віє» була виконана ще у студентські роки в рамках конкурсу на кращу обробку української народної пісні для хору чи фортепіано, оголошеного кафедрою композиції Львівської консерваторії 1958 р. Пісні до конкурсу обирав сам С. Людкевич. Студент С. Стельмашук виборов друге місце (1-го не було), виконавши обробку для хору «Ой із-за гори та буйний

вітер віє». Перше місце серед фортепіанних обробок посіла праця студента М. Скорика. Білоруські народні пісні «А у полі вярба», «Там за садами» і «Кацілася чорна галка» опрацьовані на прохання Володимира Божка, керівника народної хорової капели в Могильові. З них «Там за садами» була увійшла до репертуару Білоруської хорової капели ще під проводом Ригора Ширми, який, за словами В. Божка, відізвався про неї з найвищою похвалою.

До останньої четвертої збірки *«Ансамблі та пісні»* увійшли авторські твори композитора [1]. З-поміж ранніх ансамблевих творів С. Стельмашука вирізняється вокальне тріо *«Цвітка дрібная»*, згодом старанно відредаговане автором і виконане студентами музично-педагогічного факультету Дрогобицького педагогічного інституту (клас вокалу Олега Цигилика) та вперше опубліковане в «Збірнику музичних творів на слова М. Шашкевича», виданому у Вінніпезі (Канада) 1992 р. У значно пізніший період творчості С. Стельмашук пише пісні переважно на відзначення ювілейних дат: «Конотопська слава» (до 340-річчя битви під Конотопом), «Любиш чи не любиш» (до 140-річчя Уляни Кравченко), «Чекання» (до 90-ліття Валер'яна Поліщука), «Пам'яті Т. Шевченка» (до 100-річчя Янки Купали) та «Зима» (до 125-річчя Бориса Грінченка). Пісня «Зима» вперше була виконана доцентом Михайлом Паночком 8 грудня 1988 р. в школі, де учителював Б. Грінченко, – в с. Олексіївка на Луганщині, – перед учасниками наукової конференції та педагогами місцевої школи. Приємне враження справив солоспів «Чекання» у тому ж виконанні. Пісню виконано під час наукової конференції, присвяченої В. Поліщуківі у м. Рівне (в присутності доньки поета).

Висновки. Професор Стельмашук належить до тієї когорти митців, які ніколи не міняли поглядів на найголовніше – Україну, її минуле, сучасність, її святині, а, головне, її молоде покоління, здатне творити міцну будучність рідного краю. Збірники вокально-хорових творів професора Степана Стельмашука суттєво доповнюють картину його подвижницької праці, в ім'я духовної розбудови Незалежної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Стельмахук С. Ансамблі та пісні: репертуарний збірник / упор. П. Гушоватий. Дрогобич : Посвіт, 2010. 86 с.
2. Стельмахук С. Вибрані хорові твори: репертуарний збірник / упор. П. Гушоватий. Дрогобич : Вимір, 2006. 48 с.
3. Стельмахук С. Народні пісні для хору: репертуарний збірник / упор. П. Гушоватий, Ю. Добуш. Дрогобич : Швидкокодрук, 2008. 87 с.
4. Стельмахук С. Твори для чоловічого хору: репертуарний збірник / упор. П. Гушоватий, вступ. стаття Р. Сов'яка. Дрогобич : Коло, 2005. 78 с.

МОТИВАЦІЯ ДО МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Стаття присвячена проблемі мотивації учнів до навчальної діяльності в закладах позашкільної спеціалізованої освіти. Розглянуто особливості мистецького освітнього процесу в сучасних умовах. Підкреслено важливість художнього спілкування з творами музичного мистецтва для розвитку мотиваційної сфери особистості. Запропоновано шляхи та методи педагогічної праці щодо підвищення мотивації учнів до музичного навчання.

Ключові слова: мотивація учнів, мистецький освітній процес, музично-виконавська діяльність, художнє спілкування.

Мотивація навчальної діяльності завжди була однією з фундаментальних проблем педагогіки. Від спрямованості та рівня її сформованості залежить успішність освітнього процесу. Вивченню мотиваційної сфери особистості присвятили праці видатні вітчизняні та зарубіжні вчені [3].

У сучасних умовах організації мистецького освітнього процесу актуальність питання мотивації до музичного навчання учнів зростає ще більше. Вже третій рік поспіль значні потрясіння у нашому суспільстві (воєнний стан, карантинні обмеження) спричиняють зміну умов праці та навчання учнів, та, як наслідок, зниження їхньої зацікавленості у результатах власної навчальної діяльності. Саме в цих умовах викладачам мистецьких шкіл необхідно продовжувати важливу справу виховання та розвитку учнів, розкриття їх художньо-творчого потенціалу й музичних задатків на основі підвищення мотивації до навчання.

Мотивація (від лат. *movere* «рухати») – все, що рухає людину, спонукає її до дії, змушує із завзятістю та наполегливістю виконувати поставлені завдання. Мотиваційна сфера особистості включає багатоманітність її установок, цілей, інтересів, переконань, розкриває зміст та спрямованість потреб, які виконують

функцію регулювання діяльності та поведінки [4, с. 152]. Як зазначає С. Занюк, мотивація – це сукупність спонукальних факторів, які визначають активність особистості. Мотивом є сформоване під впливом соціального середовища та життєвого досвіду спонукання, яке стає внутрішньою безпосередньою причиною дій і виражає особистісне ставлення людини до власної діяльності [1, с. 112].

Мотивація навчальної діяльності спонукає учнів до активного засвоєння змісту освіти та поряд зі здібностями, знаннями, навичками стає одним з найважливіших факторів забезпечення успіху навчання. З нею безпосередньо пов'язане особистісне та професійне зростання.

Психологи підкреслюють зв'язок різних типів ставлення учнів до навчання з характером мотивації.

Для негативного ставлення до навчання пізнавальні мотиви обмежуються отриманою оцінкою; в учнів не сформована здатність ставити цілі, долати труднощі; відсутнє вміння виконувати навчальні завдання.

За позитивного (аморфного) ставлення учнів до навчання передовсім домінують соціальні мотиви обов'язку, розуміння цілей, визначених викладачем.

За позитивного (пізнавального) ставлення до навчання діяльність в учнів спостерігається не тільки відтворення за зразками способів дій, але й виконання дій з власної ініціативи; виникнення самостійно визначених цілей. Розвивається вміння оцінювати свою навчальну діяльність, перевіряти та контролювати себе.

За позитивного (відповідального) ставлення школяра до навчання мотивація характеризується вміннями ставити цілі та реалізовувати їх, долаючи перешкоди; спостерігається поступовий перехід до творчої діяльності.

За висновками дослідників, існують різні види мотивації. Зовнішня виникає під впливом та тиском зовнішніх імпульсів, а саме вимог, наказів, примусів (з боку викладачів чи батьків). Тобто, людина зобов'язана виконувати чийось волю. Внутрішня мотивація «зароджується» під впливом інтересу до знань, допитливості, потреби у новій інформації, бажанні реалізувати себе, свої

здібності. Тоді людина діє, щоб отримати задоволення від результату діяльності та самореалізуватись.

Учні із зовнішньою мотивацією, як правило, не прагнуть до подолання труднощів під час виконання навчальних завдань. Вони виконують лише те, що необхідно для отримання оцінки чи нагороди. Внутрішня мотивація ґрунтується на власній зацікавленості у результаті, тому є важливою умовою успішного навчання. Перевагою внутрішньої мотивації треба назвати емоційне задоволення від виконання завдання, підвищення самоповаги дитини, її самооцінки. Відповідно, викладачеві необхідно створити таке навчальне середовище, у якому учні перейдуть від зовнішньої мотивації до більш внутрішньої.

Формування мотивації до музичного навчання неможливо здійснити без урахування домінуючих потреб на кожному віковому етапі розвитку дитини, які, зі свого боку, залежать від тих зрушень, що відбуваються у внутрішній структурі особистості, а також від зовнішніх обставин її життєдіяльності.

Так, для учнів початкової школи, основною та важливою діяльністю є ігрова. Навчальна діяльність учнів здійснюється та підтримується переважно за рахунок задоволення, контролю батьків, поступового усвідомлення необхідності навчання. Стимулом для цього є похвала, хороша оцінка. Для цього вікового періоду важливо розвивати природну допитливість дитини, «навчати, граючись» або «граючись, навчати», адже саме під час гри дитина без напруги засвоює і закріплює надзвичайно багато інформації.

При переході дитини до середніх та старших класів різко збільшується рівень навчального навантаження, змінюється характер взаєностосунків з батьками та викладачами. У цьому віці учні виявляють особливу увагу до нових і невідомих обставин, непередбачуваності, потребують підтримки та поваги.

Для підлітків провідною діяльністю є спілкування, основними значущими особистостями стають друзі та ровесники. Діти у цьому віці емоційно вразливі, чутливі до критики, невдач і помилок. Кращим засобом впливу на них є повага, визнання особистості. Тому варто звертати увагу на зв'язок навчального

матеріалу із реальним життям, його значимості особисто для дитини, надавати свободу вибору учня, можливість виразити свою індивідуальність, висловити власну думку, проявити самостійність, зміцнювати віру у власні сили.

Перед старшокласниками постає необхідність вибору подальшого життєвого шляху, майбутньої професії. Інтерес до знань залежить від престижності освіти серед друзів, від планів самої дитини на своє майбутнє, від усвідомленості необхідності отриманих знань. Саме практичне використання знань та навиків впливає на вироблення стійкої навчальної мотивації.

Як же побудувати процес навчання, щоб природний дитячий інтерес до музичного мистецтва не тільки не згасав, а поступово розвивався, створюючи підґрунтя для творчого особистісного розвитку?

У процесі пізнання музичного мистецтва домінувати має зацікавленість учнів, художнє спілкування з творами мистецтва, усвідомлення значимості результату своєї діяльності. Тобто, якщо навчальний матеріал буде доступним і цікавим, а музичні твори емоційно близькі учням, тоді під час їх засвоєння вони отримуватимуть задоволення від результатів своєї навчальної діяльності, від спілкування з мистецтвом. Як зазначає О. Рудницька, «у процесі художнього спілкування, що охоплює рівні емоційно-сміслового пошуку смислу, усвідомлення власних особливостей, індивідуальне ставлення до твору та його інтерпретацію, бачення себе у світлі концептуальних авторських ідей, зникають межі між образним змістом твору та внутрішнім Я особистості, виникають найінтимніші почуття, нові орієнтири вирішення поставлених проблем, що є винятково важливими умовами досягнення ефективності мистецької освіти» [2, с. 39].

Найбільше у зростанні мотивації до навчання сприяє відчуття успіху. Учні схильні докласти значних зусиль, коли навчальна ситуація приємна для них і коли вони передчувають успіх. Тому так важливо ставити навчальні завдання оптимального рівня складності. Тобто, спочатку потрібно створити ситуацію успіху, а потім підвищувати вимоги. Нереальні цілі зазвичай призводять до розчарування та втрати інтересу до навчання.

Натомість, якщо постійно ставити учню занадто прості завдання, які не вимагають зусиль, то втрачається відчуття успіху, а відповідно і стимул до подальшого навчання. Радість успіху і прагнення до нових звершень приходить тоді, коли для досягнення мети доводиться докласти зусиль, подолати труднощі. Крім того, необхідно надавати своїм вимогам особистісної спрямованості, а саме наголошувати дитині, що це потрібно зробити задля її розвитку, підтримувати найменші успіхи, будь-які позитивні зрушення, давати шанси, віру у власні сили.

Необхідно враховувати й те, що в сучасних умовах оптимальною та безпечною формою організації освітнього процесу є дистанційна. Крім того, що необхідно дотримуватись загальних правил організації такого навчання та гігієни користування гаджетами, досить важливо з розумінням ставитися до розгубленості, неуважності та інертності учнів під час онлайн-занять. Адже у будь-якій кризовій ситуації людина відчуває себе безпорадною, втрачає контроль над собою. В такому разі основною метою навчання є максимальні турбота та підтримка, яка допоможе стабілізувати психологічний та емоційний стан учнів. Тобто, мистецька школа як раз і має стати тим осередком, який надасть змогу дітям отримати допомогу у стресовій ситуації, впевненість у собі.

Тому так важливо обрати найзручніший інструмент взаємодії з вихованцями (платформу для занять, формат завдань), контролювати зворотний зв'язок. Не треба перевантажувати заняття, намагатись індивідуально визначати доцільність та обсяг домашніх завдань, фіксувати особистий прогрес кожного.

Пріоритетним завданням педагога стає створення атмосфери взаєморозуміння, поваги та любові, сприяння самореалізації кожної дитини, можливості звертатися до нього за порадами. Доцільно обговорювати з учнями наприкінці уроку не лише те, що вони дізналися чи опанували, але й те, що сподобалось, що хотілося би зробити по-іншому.

Для підвищення мотивації до навчання можна перед початком уроку проводити мотиваційні хвилинки. Адже апатичність дітей цілком може бути

пов'язана з тим, що вони замкнені у межах подій, які відбуваються просто зараз. Але варто спрямовувати погляд школярів у майбутнє, просити їх прогнозувати, передбачати майбутню ситуацію, будувати плани.

Під час вибору навчального репертуару треба враховувати інтереси та нахили учнів, максимально використовувати наміри. При цьому ставити зрозумілі та конкретні цілі: вивчити музичний твір для певного благодійного заходу, взяти участь у запланованому концерті, конкурсному змаганні.

У процесі просування до мети важливо фіксувати всі проміжні результати, щоб учень розумів, що він вже вміє і що треба ще зробити, чому навчитись. Крім того, основним завданням викладача має бути збереження досягнутих раніше результатів навчання, тому доречно розробляти завдання на підтримання, закріплення набутих умінь та навичок.

Важливо надавати дітям свободу вибору, можливість максимально виявити свою ініціативу, як і привчати їх до аналізу своєї діяльності, порівнювати отримані результати роботи з попередніми власними успіхами.

Також доцільно застосовувати нестандартні форми проведення уроку, ігрові ситуації, періодично створювати ефект новизни та непередбачуваності, показувати учням гарний приклад своєю захопленістю предметом і мистецтвом.

Висновки. Мотивація до навчання учнів є однією з головних умов реалізації мистецького освітнього процесу. Вона не тільки сприяє розвитку загальних та музичних здібностей, але й стає рушійною силою удосконалення особистості загалом. Знання всіх особливостей мотиваційної сфери людини допоможе перейти від інтуїтивного та випадкового вибору педагогічних прийомів до свідомого використання форм і методів роботи. Успіх завжди супроводжує педагога, який творчо підходить до справи, добре уявляє план дій, варіює та перебудовує свою роботу залежно від обставин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Занюк С. С. Психологія мотивації : навч. посібник. Київ : Либідь, 2002. 304 с.
2. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. П. Рудницька та ін. ; заг. ред. О. В. Михайличенко. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 255 с.
3. Мотивація як фактор успіху навчальної діяльності / уклад. Грущенко С. І. Харків : ХНПУ, 2019. 40 с.
4. Психологічний словник / авт.-уклад. В. В. Синявський, О. П. Сергієнкова ; ред. Н. А. Побірченко. Київ : Науковий світ, 2007. 274 с.

Леся ЛУЦІВ,
викл. вищої категорії (клас скрипки),
методист струнно-смічково відділу
Дрогобицької дитячої музичної школи №1

РОБОТА НАД СКРИПКОВИМ КОНЦЕРТОМ У КОНТЕКСТІ ЙОГО ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ З УЧНЯМИ ДМШ

У статті проаналізовано роботу над скрипковим концертом у контексті його історичного становлення з учнями ДМШ. Запропоновано особистий метод виконання класичних скрипкових творів, який допомагає працювати з учнями над вправами, систематичним розвитком виконавської техніки, зважаючи на їх індивідуальність, розвиваючи виразність виконання творів.

Ключові слова: скрипка, скрипковий концерт, постановка, композитори, методи, епоха.

Усебічний музично-виконавський розвиток учня – одне з найважливіших завдань музичної педагогіки, тому в індивідуальному плані передбачають художні твори, різноманітні за змістом жанром, стилем, фактурою. Нові твори, а особливо скрипкові концерти, допомагають учневі у його зростанні як виконавця на естраді, стимулюють інтерес до розкриття музичного змісту творів. Як правило, учень прагне виконувати музику, в якій виявляються кращі сторони його здібностей. Власне, жанр скрипкового концерту і забезпечує таку можливість.

За найновішими теоріями К. Сакса і Б. Струве, скрипка виникла внаслідок схрещування двох ліній розвитку середньовічного інструментарію. З одного боку, безпосередніми їхніми попередниками її були так звані смічкові ліри (ліра да браччо, ліроне да браччо), що з'явилися у середині XV ст. як одне з розгалужень фіделя, з іншого – так званий ребек-фідель, що виник від більш старовинного ребаба. Скрипка як музичний інструмент з усіма його зовнішніми особливостями (форма, величина, кількість струн, спосіб звуковидобування) і характерними звуковими якостями, тобто приблизно в тому вигляді, в якому знаємо ми, виникла на початку чи близько середини XVI ст. у Північній Італії.

Музично-побутова функція скрипки в XVI ст. передбачала насамперед участь у так званих інструментальних ансамблях-оркестрах. На початку роль її була дуже скромною – вона лише заміняла сопрановий людський голос. У кінці XVI ст. виникає власне інструментальний репертуар (перший твір для оркестру написав у 1584 р. Маскера), розвиваються спеціальні форми оркестрової музики. З них можемо відзначити дві, які відіграли велику роль у процесі кристалізації інструментальних форм – це соната і канцона.

В обох цих формах багатоголосної інструментально-оркестрової музики вперше більш-менш постійно почала застосовуватись скрипка. У 1617 р. венеціанський композитор і скрипаль Б. Маріні вмістив у своїй збірці «Affetti musicali» під назвою «Zacardana» в першу в історії музики сонату для однієї скрипки. Від цього моменту сольна скрипкова гра одержала право на існування. Є всі підстави вважати скрипку продуктом епохи Відродження. Її виникнення близько середини XVI ст., швидке витіснення нею віоли протягом другої половини XVI ст., перші спроби сольного виконання на початку XVII ст. – все це було наслідком естетичних вимог. У цьому смичковому інструменті за його гнучким, багатим барвами індивідуальним звучанням ніби втілювалися прагнення людини епохи Відродження до глибокого відображення її багатогранного внутрішнього життя.

XVII ст. стало епохою становлення скрипкового мистецтва, де ще зберігають вирішальне значення ансамблеві форми смичкової музики. Сольна скрипкова соната протягом більшої половини XVII ст. була ніби одним із розгалужень жанру тріо-сонати, майже не відрізняючись від неї за стилем і будовою. Разом з удосконаленням нових музичних виражальних засобів розвивається і специфічно скрипкова техніка. Розширення технічних можливостей спостерігаємо у К. Фаріна, видатного скрипаля – виконавця і композитора того часу. Він збільшує діапазон скрипки до трьох позицій, у межах яких застосовує досить рухливі фігурації і подвійні ноти. Побіжно треба відзначити вклад у розвиток скрипкової техніки, зроблений видатним оперним композитором К. Монтеверді. До середини століття соната і канцона поступово

втрачають свої відмінності та існують паралельно. На рубежі XVII і XVIII ст. камерна соната в Італії поглинулася церковною. Серед музичних діячів другої половини XVII ст., які культивували тріо- і сольну сонату обох видів, варто назвати імена Д. Легренці, Д. Б. Віталі, Д.Б. Басані, А. Верачіні. Їх творчість відіграла велику роль у розвитку скрипкового мистецтва.

А. Кореллі (1653–1713) – найвизначніший представник італійської скрипкової школи кінця XVII ст., що синтезував у єдину струнку систему створення нових форм музики, він справедливо вважається класиком італійського скрипкового мистецтва. З могутнього джерела яскравого музичного таланту Кореллі черпала творче натхнення ціла плеяда композиторів наступних поколінь: Д. Мартіні, Ф. Джеміліані, А. Вівальді, Г. Гендель, Й-С. Бах. Творчий доробок Кореллі досить значний (72 твори), але він охоплює лише три жанри смичкової музики: тріо-сонату, солу скрипкову сонату і *concerto grosso*.

Перший *concerto grosso* написав у 1677 р. Д. Бонончіні. Типовий для цього жанру склад учасників: дві скрипки і віолончель (*concertino*), де партія *concertino* – стрижень твору і струнно-смичковий квартет або квінтет з подвоєнням кожного голосу (*concerto grosso*). Якби не було тенденції до превалеювання *concertino*, не могло б розвиватись відгалуження жанру *concerto grosso* – сольний концерт.

Швидкий прогрес у розвитку жанру сольного концерту великою мірою пояснюється всезростаючим впливом, якого зазнала в цей час італійська інструментальна музика з боку опери, власне вокальна сторона опери, зокрема оперна арія.

Сольний скрипковий концерт пішов прогресивним шляхом і остаточно визначився як якісно нова музична форма, і в цьому величезна історична заслуга належить видатному італійському композиторові і скрипалеві XVIII ст. А. Вівальді (1678–1741). Уже перша збірка концертів Вівальді – «*L'Estro armonico*» (1712) – надзвичайно сильно вразила музичний світ новизною і свіжістю музичних думок. Більшість концертів цієї збірки до сьогодні не втратили привабливості і популярності, як наприклад , сольний концерт № 6 ля-

мінор, подвійний концерт № 8 ля-мінор, концерт для двох скрипок і віолончелі № 11 ре-мінор. У концертах Вівальді (яких він написав 446, і з них 221 для скрипки) «наскрізна» участь оркестру і спроба індивідуалізації його супроводу – це ті риси музики Вівальді, які передбачають майбутню симфонізацію жанру концерту у творчості ранніх віденських класиків Гайдна і Моцарта. Прогресивність Вівальді полягає у тому, що він зумів подолати однобічні концертуючі тенденції («вдячні для соліста»), соліст стає у нього рівноправним партнером оркестру, і передбачити багато елементів сонатності. Частини циклу відзначаються характерністю і водночас усі вони внутрішньо пов'язані одне з одним і утворюють цілісну побудову.

Якщо звернутись до біографічних даних про Вівальді, то треба сказати, що точно день народження його невідомий, приблизно 1678 р. У юному віці Вівальді поступив у Капеллу св. Марка в Венеції, де батько працював керівником і скрипалем. Він став священником у 1693 р., але служив лише рік і поступив на світську службу у «Консерваторію благочестя», де мав звання «маестро хору», був викладачем скрипки та співу, композитором. Він творив із феноменальною швидкістю: 39 опер, 23 кантати, 23 симфонії, 40 *concerti grossi*, 447 сольних концертів – з них 221 для скрипки.

Наприклад, «Концерт ля-мінор» А. Вівальді чи не найбільше виконують у музичних школах. Учні знайомляться зі стилем, епохою, часом створення концерту, біографією композитора.

У 1-ій частині – темп *Allegro*. Потрібно виконувати рівним звуком, широким *detache* і в *forte* і в *piano*. В окремих місцях *martellato* надає музиці різноманітність.

Друга частина – *Largo* – написана в лаконічній формі і в повільному темпі. Шістнадцяті треба виконувати широко, співуче. У епізоді *misterioso* треба виконувати таємниче і зачаровано.

У заключному *Presto* потрібно грати штрихами *detache* і *martellato*, чисто, яскраво, з динамічними контрастами. У кінці частини – *crescendo* і *ritandando* на *forte*. Середній епізод – м'яко і плавно.

Один з найяскравіших концертів А. Вівальді «ля-мінор» пропонується мною для учнів з метою вивчення: штриха деташе – рівного, легкого у різних позиціях, штриха легато – у поєднанні з деташе, зміни смичків, розподілу смичка, безумовно, чистоти інтонації, чіткості пальців лівої руки, вібрації, переходів без «під'їздів» у різні позиції(I, II, III), акцентів. Для відтворення музичних образів – контрастна динаміка: *f* і *p*, та поступова: крещендо та дімінуендо. Учень повинен відтворити яскравий веселий характер концерту, передати настрій, навчитися грати у правильному темпі. У II-ій частині велику увагу звертаю на ритм, чистоту інтонації в позиціях, фразування, яке вимагає від учня витримки, вміння зосереджуватись на деталях та зберігати форму частини загалом.

Джованні-Батіста Віотті – з його ім'ям пов'язана ціла епоха розвитку світового скрипкового мистецтва. На його творах вчилися покоління виконавців, його концерти служили зразком для композиторів. Італієць за національністю, Віотті став главою французької класичної скрипкової школи. Він народився 1753 р. в місті Фонтанетто, у 8-літньому віці самоучкою навчився грати на скрипці, яку йому батько коваль купив на ярмарку. З 1766 р. Віотті жив у Турині, де вчився у Пуньяні, який навчив його блискучій грі та брав з собою у концертні поїздки містами Європи. У Лондоні він був придворним музикантом Марії-Антуанетти. Помер у 1824 р. Ннаписав 29 концертів для скрипки з оркестром і 10 для фортепіано, 12 сонат для скрипки з фортепіано, 7 збірників струнних квартетів – близько 200 творів. У скрипкових концертах Віотті створив зразки героїчного класицизму. Він був великим скрипалем, у нього був могутній звук, енергійний та шляхетний, стримана вібрація. Його учнем був П. Роде, Ф. Піксіс, Альде.

У концертах Д. Віотті № 22, № 23 прекрасна мелодика поєднується з чіткою технікою, тому я пропоную їх старшокласникам, які мають добру пам'ять, слух, непогану технічну підготовку, оскільки технічна сторона концертів є дуже високою. Наприклад, у Концерті № 23 учень повинен володіти швидким і легким деташе, маршовим комбінованим штрихом (чітко

виконувати крапку), вміти відчуту та відтворити тріолі (на лізі та стакато), швидко переходити з 2-х legato до 2-х detache, добре володіти позиціями, переходами, поєднаннями 2-х струн і т. д. Шляхетні героїчні образи, схвилювана лірика вимагають від учня емоційного переживання. У Концерті № 22 додається багато подвійних нот, трелів, мелізмів, вміння грати акценти, спікато, володіти динамічними відтінками у фразі, відчувати довгу лігу і т. д. В ансамблі з фортепіано учень вчиться відчувати форму, перебуваючи у чітких метро-ритмічних рамках.

Ще зовсім недавно «Школа для скрипки» Шарля-Огюста де Беріо була дуже популярним посібником для скрипалів-початківців. Досі учні музичних шкіл грають фантазії, варіації, концерти Беріо, який був великим педагогом, главою бельгійської скрипкової школи XIX ст. Його учні – А. В'єтан, І. Вальтер, І. Лаутербах. Ш. Беріо походить із старовинної дворянської сім'ї, народився в Левені 1802 р. У 1821 р. їде в Париж до Віотті. Беріо вчився у професора Байо, А. Роберехта. У 1840 р. концертував у Німеччині та Австрії. По приїзді в Брюссель став професором Брюссельської консерваторії. У 1859 р. Беріо перебував в Росії на службі у князя Юсупова. Помер у 1870 у Брюсселі. Він написав: 10 скрипкових концертів, 12 арій з варіаціями, 6 зошитів етюдів для скрипки, 49 концертних дуетів для скрипки і фортепіано. Ліриці Беріо притаманна м'яка елегійність і чуттєвість, а швидким п'єсам – витонченість і грація. Фактура його творів вирізняється прозорою легкістю, філігранною фігурністю, хоча його музика дещо салонна. Це був поет скрипки.

Концерт № 69 1 ч. Ш. Беріо – один з найяскравіших «поетичних» скрипкових концертів із насиченим технічним викладом. Бурхливий романтизм у пасажах, хроматичних ходах, подвійних нотах, акордах, тріолях, поєднанні різноманітних штрихів вимагають від учня розвитку техніки, чіткості інтонації ритму, наполегливості у веденні кантилени, фрази зі шляхетним звуком із вібрацією. Цей концерт є коротким (1 ч.), але виконується єдиним цілим, вимагає від учня сценічної та емоційної витримки. Легше вчиться в ансамблі з фортепіано.

В історію музики Людвіг Шпор увійшов як видатний скрипаль і великий композитор, який писав опери, симфонії, концерти, камерно-інструментальні твори. Його концерти для скрипки стали зв'язною ланкою між класичним та романтичним мистецтвом: перші скрипкові концерти за стилем ще примкнули до класичних концертів Віотті і Роде, але наступні, починаючи з Шостого, все більше романтизувалися. В його музиці романтика зустрічається з педантичною німецькою глибокою думкою. Л. Шпор народився 1784 р. в родині лікаря, в дитинстві вчився у Дюфура, потім у Мокура – концертмейстра оркестру герцога Брауншвейгського. У 1812 р. – керівник оркестру в театрі у Відні. З 1852 р. – Шпор – педагог, винайшов підборідник, диригентську паличку. Помер у 1859 р. Шпор був чудовим скрипалям академічного виконання, виховав близько 140 скрипалів-солістів, написав «Школу гри на скрипці».

Беручи до виконання Концерт №2 1ч. Л.Шпора, намагаюсь пояснити учням значення самого твору, манеру його виконання. Відчуття благородності звучання, класичного академічного викладу у поєднанні із чіткою легкою технікою з блискучим віртуозним виконанням – все це вимагає від учня неабияких зусиль. Гамоподібні та арпеджоподібні рухи, подвійні ноти, акорди, трелі, флажолети, переходи смичка з струни на струну, ступінь натискання і швидкість руху, переміщення смичка вздовж струни, падаючих, вібраційних рухів пальців лівої руки, рухи кисті, передпліччя і плеча обох рук у виконанні різних штрихів – ось над чим треба попрацювати в цьому концерті, щоби відтворити задум німецького скрипаля-віртуоза Людвіга Шпора.

Йозеф Гайдн був великим представником віденської класичної школи. Залишивши великий творчий доробок майже у всіх жанрах і формах музичного мистецтва: опери, месси, ораторії, симфонії, концерти, хори, ансамблі, камерні інструментальні ансамблі різного складу, твори для сольних інструментів. Народився в Австрії в селянській сім'ї, вчився у Г. Рейтера, М. Монна, Саммартіні. Служив при дворі і керував оркестровою капеллою у князя Естергазі (близько 30 років). У XVIII ст. (60–80-ті рр.) Гайдн – композитор оперного жанру. У 1791 р. їде в Лондон як диригент симфонічного оркестру.

Дружить з молодим В.-А. Моцартом, а також йому присвоїли почесне звання доктора музики Оксфордського університету. Помер у 1809 р. у Відні. Музика Гайдна вирізняється бадьорим та життєрадісним характером. Написав близько 50 концертів: для фортепіано (20), скрипки (9), віолончелі (6), різних духових інструментів. Концерти становлять тричастинний цикл, за масштабністю і розвитком тематичного матеріалу не уступають симфоніям.

Класичний Концерт № 2 1 ч. Й. Гайдна використовується в моїй педагогічній практиці з метою навчання учнів використовувати свої певні технічні досягнення у строгій класичній формулі, навчитись відчувати легкість і стрункість гайднівської музики, чіткість виконання штрихів, контрастність динаміки та ансамблю із фортепіано.

Втілення музичного генія німецького народу – Йоган-Себастьян Бах увібрав у себе все найкраще, що було в німецькій музиці, синтезував усі музичні явища свого часу, розширив горизонти музичного мистецтва, створив твори високої цінності чим завоював собі славу класика музики всього світу. Й.-С. Бах народився 1685 р. в м. Ейзенах у сім'ї ремісників. Першим вчителем був батько-скрипаль, потім брат Кристоф – органіст. З 1700 р. живе у Люнебурзі, працює органістом Нової церкви у м. Арнштадт, у 1708 р. – у м. Веймар на службі у герцога на посаді придворного музиканта. Бах створює багато творів для органу, скрипки, клавесину, кантати для придворної капели. У 1722 р. у Кьотені написав перший том прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру», 6 сонат для скрипки. У 1723 р. живе у Лейпцигу – кантор школи св. Фоми, писав ораторії, «Страсті по Матфею», другий том «Добре темперованого клавіру», скрипкові концерти, поліфонічні п'єси, «Італійський концерт» Помер у 1750 р. Бетховен вважав Баха батьком гармонії, поетом поліфонії, ладотонального розвитку мелодії кожного голосу. На формування скрипкового і клавірного стилю Баха сильний вплив зробила музика Вівальді.

У музичних школах ми вивчаємо з учнями концерти для скрипки «мі-мажор» і «ля-мінор». Концерт «ля-мінор» 1 ч. Й. Баха учні виконують у VI класі. У цьому періоді навчання цей твір якнайкраще вчить їх відчутти чистоту

та стабільність інтонації, правильної зміни позицій, поєднання та рівності штрихів (3 лігато, 1 окремо), акцентування, поступових динамічних змін, а найголовніше – витримки, строгості у проведенні своєї теми у поліфонічному викладі в ансамблі з фортепіано.

Є певні вимоги до педагогічного процесу роботи над скрипковим концертом:

1. Ознайомлювати учнів з найбільш важливими фактами життя, творчості певного композитора (концерт якого виконує учень), епохою, в якій він жив, стилем, жанром твору, а також звернення до джерел його створення.

2. На основі точної передачі нотного тексту прищепити навички осмислювання задуму композитора, змісту музичного твору.

3. Розвиток технічної майстерності учня, виховання культури співучого виразного звуку та їх поєднання в розвитку учня.

4. Розвиток постійного слухового контролю, аналізу музичних технічних труднощів та використання правильних виконавських засобів для їх подолання.

5. Розвиток навичок творчої інтерпретації музичного твору в учня, його особистого ставлення до даної музики.

6. Виховання художнього смаку, розуміння стилістичних особливостей творів композиторів різних країн та епох.

7. Підбір навчального репертуару кращих зразків скрипкової літератури, творів світової класики, творів вітчизняних композиторів з метою виховання в учнів почуття патріотизму.

Завдання музичного виконавства полягає у розумінні авторського задуму і художньої ідеї твору. Учень зобов'язаний творчо інтерпретувати його за допомогою засобів музичної виразовості: музичного фразування, динаміки, темпу, метро-ритму, тембру, вібрації, штрихів, аплікатури.

Музичне фразування повинно допомогти учневі сприйняти музичний твір як нерозривну єдність усіх його складових частин. Великі частини музичного твору майже завжди відокремлені одна від одної, тому фразувальне розчленування потрібне лише щодо періодів – закінчених музичних думок,

завершених кадансом. Воно досягається за допомогою цезур: найменших перерв у звучанні. Музичною фразою у концертах можуть бути і період, і речення, і власне фраза, і мотив.

Одне з найважливіших завдань учня в роботі над музичним твором полягає у правильному відчутті головної та окремих кульмінацій – найвиразнішому звуці або групі звуків.

Одним із основних елементів музичної виразності є звукова динаміка, яка має не абсолютний, а відносний характер. Є динаміка протиставлення контрастів: між *f* і *p*, між *f* і *ff*, між *p* і *pp*, між *p* і *mp* і т. д., є ще динаміка поступового переходу – крещендо і дімінуендо: уособлюють рух музичної думки образу.

Музика лише тоді звучить переконливо і логічно, коли вибраний темп, тобто швидкість руху, відповідає змістові твору. Темпові відтінки залежать від індивідуальності виконання. Акценти можуть сприяти зміні темпу.

Темброве забарвлення робить звук рельєфнішим, а образи творів – характерними. Безперечно, тембр пов'язаний з конкретним інструментом, але й володіння динамікою його підкреслює. В утворенні тембру беруть участь права і ліва рука скрипаля: це точне зіткнення волоса смичка зі струною.

Велике значення має аплікатура, яка є засобом музичної виразності та технічної доступності виконання. Аплікатурними прийомами можна вплинути на характер звучання: використання низьких позицій має яскравий тембр звука, а високих – більш тьмяну звукову барву.

Велике значення має вибір штрихів, розподіл смичка та його зміна, атака звука як неодмінна складова частина виконавської майстерності учня.

І, нарешті, вібрація як темброва барва має бути рівною, виправданою, не форсованою, виконуватись легким рухом лівої руки, що не завжди вдається дітям, особливо середніх класів, – вона повинна йти від внутрішньої потреби застосування та правильності стилістичного викладу у певній фразі, мотиві тощо.

Висновки. XVII ст. в історії музичної культури можна розглядати як деякий рубіж: до нього підтягується все, створене у попередньому часі, від нього бере початок багато нових видів і жанрів музичного мистецтва. Власне в XVII ст. завершується довгий процес розмежування світської і церковної професійної музики, завдяки чому зробилось можливе народження опери, яка вплинула на всі області музичної творчості. Інструментальна музика як самостійна область творчості виникла з часу перекладу вокальних творів із супроводом для різних форм музикування – побутового і концертного. Це паралельний процес розвитку поліфонічної та гомофонної музики. Одна лінія – поліфонія переважає в жанрах духовного походження, – шлях до фуги. Друга лінія – гомофонний склад спирається на пісню, танець, специфічний для побутової музики, веде до світських концертів – до сюїти, симфонії, концерту.

Мистецтво скрипкової гри за свою історію пережило значну еволюцію. Еволюціонували не тільки виконавські стилі, але й техніка гри, за допомогою якої все повніше і багатогранніше розкривались невичерпні виразові можливості скрипки. Без теоретичного фундаменту, який був створений ще в XVIII ст. і на початку XIX ст. видатними скрипалями Л. Моцартом, Дж. Тартіні, П. Роде, П. Байо, Р. Крейцером, Л. Шпором навряд чи була би можлива поява класичних праць І. Іоахіма, Л. Ауера, К. Флеша тощо.

У музичній педагогіці методичні та теоретичні питання дуже тісно переплітаються між собою, адже оволодіння скрипковою грою є дуже складним процесом. Щоб не йти застарілими методами викладання, які зводяться тільки до вимог виконувати текст музичного твору формально, по-ремісничому «відпрацьовувати», не заглиблюючись у зміст та задум композитора, потрібно ознайомлювати учнів із біографією самих композиторів, епохою, в якій вони жили, історичними особливостями створення того чи того концерту, історією смичкового мистецтва загалом, у доступній формі, бажано з прослуховуванням тих чи тих концертів у виконанні викладача або у запису. Крім того, необхідно

працювати з учнями над вправами, систематичним розвитком виконавської техніки, зважаючи на їх індивідуальність, розвиваючи виразність виконання творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ, 1977. 26 с.
2. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ, 1977. 78 с.
3. Charles-Auguste de Bériot. Méthode de violon, pt. 1–3. Paris Mainz, 1858. 95 s.
4. Wasieleusky W. Die Violine Und Ihre Meister. Zeipzig, 1927. 670 s.

Людмила РИМАР,
муз. кер., вих.-методист закладу
дошкільної освіти № 53 «Веселка»,
м. Хмельницький

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНЯТ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті розкрито методичні аспекти розвитку музичних здібностей дошкільнят під час навчання гри на музичних інструментах. Презентована тема ґрунтується на власному досвіді музичного керівника закладу дошкільної освіти № 53 «Веселка» м. Хмельницький. Доведено, що в процесі навчання гри на дитячих музичних інструментах розвиваються всі основні музичні здібності дітей дошкільного віку.

Ключові слова: музичні здібності, дитячі музичні інструменти, оркестр дитячих інструментів, дошкільний вік.

Презентована тема ґрунтується на власному досвіді музичного керівника закладу дошкільної освіти № 53 «Веселка» м. Хмельницький –Людмили Миколаївни Римар (стаж роботи 45 років). Одним з пріоритетних видів музичної діяльності на заняттях в ЗДО виокремлено гру на дитячих музичних інструментах. Про цей складний та трудомісткий вид музичної діяльності автор статті неодноразово доповідала та презентувала практичні заняття на курсах підвищення кваліфікації, практичних семінарах, наукових конференціях в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії та Хмельницькому фаховому музичному коледжі імені В.Заремби.

Для пропонованого дослідження найбільший інтерес має розвиток основних музичних здібностей дітей дошкільного віку в процесі навчання гри на дитячих музичних інструментах. Методика навчання дітей гри на музичних інструментах по слуху побудована на поступовому оволодінні мелодією в процесі проспівування за допомогою сольфеджіо. Перш ніж відтворити

мелодію, дитина слухає її у виконанні музичного керівника, який спочатку сольфеджує її, а потім грає на металофоні чи ксилофоні і одночасно співає. Сольфеджування мелодій музичних творів допомагає дітям краще уявляти місце розташування нот на інструменті, напрямок руху мелодії та розвиває музично-слухові уявлення.

Проблемою навчання дітей дошкільного віку гри на музичних інструментах по слуху займалась педагог-дослідник М.-Трубнікова. Вона передбачила навчання у два етапи: перший підготовчий, другий – основний, що складається з трьох стадій: 1) орієнтовно-тембрової, 2) ритмічної, 3) мелодичної.

На підготовчому етапі навчання у дітей відбувається формування музично-слухових уявлень та їх накопичення. На заняттях використовується матеріал музичних творів, який розучується різними способами – спів із супроводом та без нього; окреме проспівування складних мелодійних зворотів та програвання мелодії на інструменті; індивідуальне проспівування дитиною мелодії в зручній для неї тональності з подальшим коригуванням точності мелодійної лінії, то що.

Перша стадія основного другого етапу – *орієнтовно-темброва*. На цьому етапі музичний керівник вчить, як правильно тримати той чи той інструмент, руки, пальці, знайомить зі способами звуковидобування.

Головним методичним прийомом навчання на цьому етапі є використання музично-дидактичних ігор, які сприяють освоєнню музичного інструмента, розвивають музичну пам'ять, точність слухового сприйняття і контролю, швидкість реакції. На цю тему авторкою в 2014 р. було видано навчальний посібник «Розвиток музичних здібностей дошкільнят засобами музично-дидактичних ігор» [3].

Друга стадія основного етапу – *ритмічна*. Тут діти досить легко освоюють ритмічну структуру пропонованих музичних творів, прийоми гри на різних ударних і шумових дитячих музичних інструментах.

Третя стадія основного етапу – *мелодична*. Ефективним методом роботи на цьому етапі є спільна гра музичного керівника і дитини на одному інструменті по фразах. Музичний керівник виконує більш складні, а дитина легші мелодичні побудови.

Треба наголосити, що за свою практичну діяльність мною була сформована ґрунтовна матеріальна база дитячих музичних інструментів – хроматичні ксилофони (сопрано, альт) та металофони (сопрано, альт) з дерев'яними резонаторами та з діапазоном до двох октав, дитячі акордеони та баяни, бонги, малий барабан, тарілки, кастаньєти, трещітки тощо. Різноманітність інструментарію сприяла активному впровадженню на заняттях усіх видів дитячих оркестрів.

Після того, як металофон чи ксилофон освоєно, діти навчаються грати на інших мелодичних інструментах – гуслах чи цимбалах, арфі, тріолах, акордеоні, баяні, фаємі, органолах. Кожна дитина може поступово оволодіти грою на декількох музичних інструментах.

Отже, можна сказати, що гра на дитячих музичних інструментах розвиває такі музичні здібності, як музично-ритмічний, звуковисотний, ладовий, гармонічний і поліфонічний, тембровий і динамічний слух та почуття музичного темпу.

Заняття у різних дитячих оркестрах, які систематично існують в ЗДО «Веселка» під власним керівництвом, дуже натхненно сприймаються вихованцями, а особливо батьками, під час виступу на музичних ранках. Адже музичний досвід, отриманий в оркестрі, неоціненний для дітей. Вони можуть успішно демонструвати набуті навички музикування під час свят та розваг, використовувати їх у самостійній музичній діяльності. Крім того, під час музикування у дитячому оркестрі навіть молодші дошкільники відчують відповідальність за виконання своєї партії, власну значущість у злагодженому звучанні потужного музичного «організму».

Систематизуючи власний музичний інструментарій, розподіляю дитячі оркестри на такі різновиди:

– шумові – на основі ударних інструментів, що не мають звуковисотності (брязкальця, барабани, кастаньети, румби, маракаси, бубни, дзвіночки). Найпростіший та найдоступніший з усіх видів дитячих оркестрів. До гри у ньому залучають дітей молодшого дошкільного віку. До складу шумового оркестру поступово доєднала – клавеси, кришталеві бокали та кавові ложечки, баняки та ополоники, пластикові скляночки, аркуші паперу, целофан, пересипання камінців з відерця у відерце, переливання води з лійки у миску, або булькання через трубочку, а також шум за рахунок пересипання (макаронів, рису, гречки, квасолі, пшона, горіхів та каштанів). Шумовий оркестр завжди передбачає супровід фортепіано. Саму у такий спосіб було «інструментовано» українську народну пісню «І шумить і гуде», «Сон Омелька» та «На конях взимку», музика Л. Римар.

– «ансамблеві» – на основі однакових або однотипних музичних інструментів (ансамбль сопілкарів або виконавців на бубнах, трикутниках, чи на металофонах і ксилофонах) – всі діти грають одночасно на однакових або однотипних інструментах.

– змішані – на основі музичних інструментів із різних груп: струнних, ударних, духових тощо. Для гарного звучання змішаного оркестру потрібно провести великі попередні індивідуальні та ансамблеві заняття з дітьми. Лише після того, як вони добре засвоять прийоми гри на інструментах, запам'ятають свої партії, їх можна об'єднувати в оркестр.

Під час занять велика увага приділяється контролю над манерою гри оркестрантів. Це спонукає їх прислухатися до своєї гри і до гри партнерів, до основного супроводу, вчить коректно ставитися до звуковидобування не заглушати своєю грою решту учасників оркестру.

Протягом 45 років педагогічної роботи музичним керівником, доводилось неодноразово брати участь в оглядах та перемагати у конкурсах дитячої музичної творчості серед ЗДО Хмельницького. Виступи дитячих оркестрів під керівництвом Л. Римар відбувались на сценах Палацу піонерів та Палацу

творчості дітей та юнацтва, Міського будинку культури, Обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Старицького.

Також варто окреслити репертуар, який виконували маленькі оркестранти: В.А. Моцарт «Рондо в турецькому стилі», Л. Мінкус варіації соліста з балету «Дон Кіхот», Й. Штраус «Трік-трак» (полька-галоп), Й. Штраус «Полька-Анка», Й. Штраус «Полька-Віолетта», Й. Штраус-старший «Марш Радецького», Ж. Оффенбах «Кан-кан» з опери-буффа «Орфей в аду», Л. Боккеріні «Менует», К. Дусе «Чарльстон», Р. Лехтінен «Летка-єнка», «Lambada» з репертуару групи «Каома». Українські народні пісні та мелодії: «Ой лопнув обруч», «Іди, іди, дощику», «Два веселих гусі», «Ганзя», «Гопак», «А калина не верба», «І шумить, і гуде», «Козацький марш», «Грицю, Грицю, до роботи».

Гра на дитячих музичних інструментах в різному віці викликає ентузіазм, піднесення, насолоду і задоволення, а особливо коли це може знайти кінцевий результат як публічний виступ.

Висновки. Аналізуючи вищесказане, треба зазначити, що в процесі навчання гри на дитячих музичних інструментах розвиваються всі основні музичні здібності дітей дошкільного віку. Причому, в цьому виді виконавства більшою мірою розвиваються музично-слухові уявлення. Таким чином, в кожному виді музичної діяльності: сприйнятті, виконавстві, творчості, крім основних музичних здібностей (відчуття ладу, музично-слухові уявлення, відчуття ритму), розвиваються й інші. У процесі сприйняття музики розвивається музичне мислення, а у виконавстві і творчості, крім основних музичних здібностей, формуються виконавські та творчі здібності, що вимагають оволодіння певною технікою виконання і імпровізацій (у співі, музично-ритмічних рухах, грі на музичних інструментах).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Масол Л. Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 19. 64 с.

2. Романюк І. Музичне виховання. Організація роботи у дошкільному навчальному закладі : навч-метод. посібник. Тернопіль : Мандрівець, 2014. 280 с.

3. Римар Л. Розвиток музичних здібностей дошкільнят засобами музично-дидактичних ігор : навч-метод.посібник. Хмельницький, 2014. 36 с.

4. Теряєва Л. Дитячий оркестр у дошкільному закладі. *Музичний керівник*. 2011. № 3. С. 4–8

УКРАЇНСЬКЕ СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Робота подає характеристику сучасних інноваційних методів навчання та виконавства, розглядає методи їх застосування. Відкриваючи щось нове, кожен педагог стає чарівником, що проводить учня виконавця у цікаву музичну країну. Ми повинні виховувати справжнього потенційного музиканта-виконавця. Мистецтво виконання потребує не стільки емоційної щирості та безпосередності, переживань, скільки ілюзії тонкої щирості та безпосередності. Адже мистецтво – це гра! Ми тільки граємось у той чи той характер за допомогою інструмента.

Ключові слова: *інноваційні методи, педагогічні системи та методики, творчий потенціал особистості, інтелектуальні та мистецькі можливості, талановиті діти, скрипка, естетичні та художні інтереси, сучасне скрипкове виконавство.*

Любіть і вивчайте велике мистецтво музики, воно відкриє вам цілий світ високих почуттів, думок, пристрастей. Воно зробить вас духовно багатими, чистішими. Ви побачите життя в інших відтінках і фарбах. І ми не один раз переконувалась, що тільки з таким ставленням до мистецтва музики людина зможе присвятити своє життя музичній педагогіці. І якщо вчитель став на цю дорогу, то повинен намагатись відчувати до кінця незвичайну природу музики, пізнати всю силу її дії на людину, всі її таємниці. І одночасно, знаходячись у безперервному пошуку, наполегливо вчитись тому, як передавати ці перлини своїм учням.

Я завжди думаю, що починати вчити дітей грі на скрипці і залучати їх до мистецтва потрібно з раннього віку. Багатолітній досвід переконує мене, що до кожної дитини, незалежно від її здібностей (і навіть в тому випадку, коли у неї немає спочатку помітного потягу до музики), можна знайти відповідний підхід,

«підібрати ключики» для входження в країну музики. Секрет того, що прийнято називати вмінням займатися з маленькими дітьми, полягає у здібностях педагога, щоб, не відриваючи дітей від природної для їх віку «ігрової фази», непомітно ввести у світ звуків, пробудити в них любов до музики.

Разом з необхідними для спілкування словами і фразами ми вчимо дитину любити рідну мову, відчувати її поезію і красу. І тому дуже важливо знайомити маленьких скрипалів з мовою музики. Людині має бути доступне не тільки читання літературних творів, але і слухання шедеврів музичного мистецтва, їх розуміння. Музика, напевне, як жодне інше мистецтво, допомагає зробити людину добрішою, збагачує її життя. Мова музики інтернаціональна і не потребує перекладу; в водночас вона здатна передати найтонші почуття, які деколи неможливо передати словами. Тому недаремно говорять: музика починається там, де закінчуються слова.

Запалити, «заразити» дитину бажанням оволодіти мовою музики – найголовніше завдання педагогів. Тому потрібно розбудити приховані можливості і таланти, які ще не проявилися і сплять у дитині. Для цього необхідно передовсім захопити дитину своєю любов'ю до музики. І тоді «зазвучать» для неї тисяча речей, які ще вчора їй здавалися нецікавими. Світ відкривається по-новому.

Я вважаю, що вчити гри на скрипці і залучати до мистецтва треба всіх дітей, тому що немає, або майже немає абсолютно нездібних. Кожну дитину природа чимось наділила. Вчити треба всіх і тому, що в розвитку дитини дуже часто стається несподіване. І важко передбачити, як розвинуться у людині її здібності. А те, що вони є в кожному, – це безсумнівно. В підсумку моїх спостережень Я впевнилась, що діти всі здібні, але хтось більше, а хтось менше.

Серед тих, хто приходить до мене з метою навчитися грати на скрипці рідко зустрічаються діти, які самостійно потягнулись до музики. Частіше їх приводять батьки, які хочуть дати музичну освіту своїм дітям. Я не відмовляю нікому, виходячи зі свого принципу: немає бездарних дітей, нездібних до музики, є діти нерозкриті. І що здібніша дитина, то більше буває вона закрита в

собі, а це значить, що тим важче буде виявити її здібності. З самого початку викладачеві важливо зрозуміти індивідуальні особливості дитини. Вони розкриваються не відразу. Часом проходить рік чи два поки я зможу виявити індивідуальні особливості дитини, які показують, на яку дорогу її спрямувати. Буває, що вже на другому або третьому році навчання я бачу, що перспектива музиканта-професіонала для цього учня дуже сумнівна. Але хіба це значить, що треба кидати заняття? Звичайно, ні. Проте різниця професійного музиканта від просто грамотної людини, яка любить музику, диктує різні принципи і засоби навчання. Навіть для навчання тих, які, як я вважаю, в майбутньому зможуть стати професійними музикантами, існує багато різних методів навчання. Але нікого – ні яскраво здібного, ні того, кому важко даються ази, не можна відкинути. Навпаки, обов'язок викладача зацікавити дитину незалежно від здібностей, тому що головна місія його – виховати Людину.

Як зацікавити дитину? Адже їй властиві передовсім чуттєві враження і переживання. Тому викладання має бути яскравим і образним в першу чергу і логічним в другу.

Викладач повинен пам'ятати, що маленька дитина, яка не знайома з музичною літературою, тим не менш уже має свій характер, темперамент, а значить, і майбутні прив'язаності до тієї чи тієї музики. Я стараюся іти за дитиною, за її інтересами. Тому намагаюсь берегти любов дитини до музики. А інтерес і любов – взаємопов'язані. Нема зацікавленості без любові і нема любові без зацікавленості. Те, що любиш – цікаво, те, що не любиш, – не може бути цікавим. Я не нав'язую дитині свою думку, а йду за її прагненнями і мимоволі направляю її. І це один з важливих принципів викладання. Він допомагає зберегти у дітей прагнення займатися музикою. Потрібно підтримувати вогник зацікавленості, роздуваючи його у вогонь любові.

Долучаючи дитину до музики, треба вести урок на «високому рівні» під час уроку розкривається таке велике поле діяльності, що відволіктися, хоча б на секунду, у них немає ніякої можливості. Тут викладач зобов'язаний виявити повне володіння матеріалом, проводити заняття за наперед обдуманим планом.

Як розбудити дитину до творчості і заразити її своєю любов'ю до музики і до гри на скрипці одночасно? Потрібно відчувати дитину рівною собі, а деколи і вище себе – здібнішою, по-дитячому мудрішою. Не знаю, хто більше має вважати себе учнем, а хто вчителем. Жоден педагог не повинен думати, що він знайшов свій метод, який апріорі може підійти для кожного учня. В педагогіці немає нічого статичного, жодна педагогічна знахідка не може стати аксіомою, яка підходить для всіх учнів.

Висновки. Я переконана, що початковий етап навчання гри на скрипці є вирішальним для майбутньої долі музиканта так, ніби посадити насіння, із якого з часом виросте в дерево.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Малашевська І. Гедоністичний принцип музичного навчання дошкільників і молодших школярів із використанням музикотерапії. *Педагогічні науки*. 2014. № 61–62, с. 65–71.
2. Пасічник І. Інформатизація та психічний розвиток. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка»*. Острог, 2004. Вип. 5. С. 8–16.
3. Гришина Т. Соціально-психологічний вплив інтернету як засобу комунікації та формування нової інформаційної культури особистості в Україні. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2014. № 1–2. С. 89–94.
4. Коломієць І. Музична педагогіка та виконавство: *збірник статей* / упор. Серотюк П. ; за заг. ред. Семешка А. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2008. 64 с.
5. Завалко Е. Самостійна робота скрипаля: посібник для учнів та їх батьків : навч.-метод посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2017. 128 с.

Євгенія ШУНЕВИЧ,
доц. кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ЛЕГЕНДА» В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

У статті розглядається питання специфіки підбору репертуару у камерному хорі «Легенда» за період керівництва Н. Самокішин (з 2013 дотепер), а також формування вокально-виконавської майстерності хору залежно від стилевих та жанрових особливостей художніх творів, особливості роботи творчого колективу в сучасних умовах та основні досягнень хору за період 2016–2022 рр.

Ключові слова: муніципальний камерний хор «Легенда», виконавські традиції, репертуар хору, творча діяльність, відео-кліпи.

Мета – описати, систематизувати і проаналізувати специфіку репертуарної політики хору «Легенда». Основним матеріалом для статті послужили постійна участь автора як артистки та солістки хору (з 1984 р.), численні Програми концертів та афіші, газетні статті з власного архіву.

У жовтні 2013 р. художнім керівником і диригентом муніципального камерного хору «Легенда» стає випускниця Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка (клас доцента І. М. Небожинського) Наталія Самокішин. Завдяки її наполегливій праці, фанатичній любові до колективу, вмінню налагоджувати стосунки з професіоналами справи їй не тільки вдалось зберегти колектив, але і вивести на новий щабель творчого зростання.

З приходом нового керівника відбулось якісне оновлення творчого складу. Ряди колективу поповнила обдарована молодь – викладачі та студенти музичного коледжу ім. В. Барвінського та інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка.

Репертуар хору збагатився цікавими творами вітчизняної та зарубіжної класики, творами сучасних композиторів. Так, плідною стала співпраця з

композитором Юрієм Решетарем, хорові твори якого прозвучали у виконанні хору на авторському концерті композитора (2016). У репертуарі хору з'явилась низка творів молодого київського композитора Ярослава Карпіва, який один з перших в Україні почав писати музику до кінофільмів-«фентезі». Це оригінальний твір «Метаморфозіс», обробки народних пісень: «Розпустили кучері дівчата» та «Шідіріді», аранжування для хору пісні з репертуару Святослава Вакарчука «Не твоя війна», пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». Твори польських композиторів Якуба Неске «Мірончарня» та Пьотра Янчека «Kirie eleison» та «Алилуя» виявились цікавими у інтерпретації хору.

У зв'язку з підготовкою до Міжнародного хорового конкурсу в Іспанії (Торревеха) до репертуару хору долучаються твори, обов'язкові для виконання – Хабанери. Це пісні кубинських моряків, які відомі з кінця XVIII ст. і стали популярними в Іспанії. Проста мелодика ускладнена непростим ритмічним малюнком, синкопи та тріолі вимагають вироблення специфічної виконавської манери, з цими завданнями хор успішно справляється, про що свідчить висока оцінка на конкурсних змаганнях (2017).

Духовні твори Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, Р. Твардовського, Г. Гаврилець поповнюють репертуарну скарбничку хору у зв'язку з участю у фестивалі духовної музики в Австрії (м. Грац, 2019 р.).

Вагоме місце в репертуарі хору займає негритянський спірічуелс (духовні пісні афроамериканців). Це такі спірічуелси, як «Sometames I feel like a motherless child» А. Ервола [2], «Elijarh Rook» Д. Харстроуна, «Deep River» Р. Рінгволда, «Ridethe Chariot» Г. Сміта та ін. Ці твори поєднують у собі характерні елементи виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка з яскраво вираженою поліритмією, глісандові прийоми звукоутворення, не темперовані акорди, особлива емоційність) зі стилістичними рисами американських пуританських гімнів. Часто спів супроводжується плесканням в долоні, танцем.

Як у кожному професійному хоровому колективі, важливе місце серед репертуарного розмаїття займають хорові концерти. Саме за рівнем

виконавської майстерності, самобутнім трактуванням творів цього жанру найчастіше виявляється професійний щабель хорового колективу. У репертуарі хору «Легенда» є хорові концерти Д. Бортнянського № 15 «Приїдіте поклонімося», № 34 «Да воскреснет Бог», А. Веделя № 25 «Боже, на тя уповах», Ф. Іванова Псалом № 66 «Боже, ущедрини», М. Березовського «Отче наш», М. Вербицького «Ангел вопіяше».

Окремо треба відзначити наявність у репертуарі хору духовної музики українських композиторів: Літургії М. Вербицького, М. Дилецького, Д. Січинського.

Вагоме місце в репертуарі хору займає духовна музика сучасних композиторів: частини з Літургії Л. Дичко, В. Степурко «Отче наш», Є. Станкович «Алилуя», Г. Гаврилець «Тільки в Богові спокій душі моїй», «Пресвятая Богородице» [1], М. Скорик «Боже, спаси мене», Б. Фільц «Хорони мене Боже»; Ю. Свідер «Pater Noster», П. Янчек «Alleluja», «Kirie», Х. Бусто «Ave Maria», Р. Твардовський «Alleluja», «Во царстві твоїм». Очевидним є те, що для інтерпретації творів композиторів ХХ ст. співаки повинні володіти «європейською манерою звуку», специфічними слуховими навичками, чистотою інтонування непростой музики, злитністю голосів, високою культурою звуку, довершеним ансамблем.

Ще однією програмою у репертуарі хору «Легенда» є обробки українських народних пісень. Сюди входять народні пісні в обробці О. Свешнікова «Місяць на небі», В. Стеценка «Веснянка», Є. Козака віночок українських народних пісень «Лучче було не ходити», М. Ракова «Дуд дуба», Я. Яциневича «Сусідка», О. Коломійця «Цвіте терен», О. Бондаренка «Порізала-м пальчик», М. Скорика «Шуміла ліщина», М. Грицишина «Не стій вербо», Я. Карпіва «Розпустили кучері дівчата».

У зв'язку з пандемією різко змінилось концертне життя мистецьких колективів. Та камерний хор «Легенда», пристосовуючись до нових реалій, починає вести плідну студійну роботу: у 2020 р. здійснено аудіо- та відеозапис низки творів сучасних українських та зарубіжних композиторів. Своєрідними

та креативними стали відео-кліпи на твори: «Пресвятая Богородице» Г. Гаврилець (2020) [1], «Мірончарня» польського композитора Якуба Неске (2020), негритянського спірічуелсу «Sometimes I feel like a motherless child» А. Ервола (солістка Софія Барна) (2020) [2], колядки «Дивная новина» в обробці О. Штукалюка, «На Різдво Христове» в обробці Г. Гаврилець та щедрівки «Щедрий вечір» в аранжуванні Б. Сегіна (2021), пісні з репертуару польського гурту «Еней» в опрацюванні для хору Дзвенислави Василик «Біля тополі» (2021), «Мальви» В. Івасюка у перекладі для хору О. Токар (2022, солістка Марія Трошило), «Думи мої» музика О. Токар, сл. Т. Шевченка [3]. Ці роботи можна переглянути на Інтернет-сторінці хору.

У 2022 р. хор починає активно концертувати, займаючись волонтерською діяльністю. Вагомим колективним напрацюванням стали два вагомі проєкти: «Різво з «Легендою» та «Світові хіти». До першого увійшли колядки та щедрівки в обробці сучасних українських композиторів та пісні зимового циклу зарубіжних композиторів: «Небо і земля» та «Різдвяна зірка» в обр. О. Токар, «Дивная новина» в обр. О. Штукалюка, «Пречистая Діва» в обр. Т. Мурдака, «На Різдво Христове» в обр. Г. Гаврилець, «Слава Рожденному» та «Ой як прилітали два соколоньки» в обр. М. Гобдича, «Dime Nino» – іспанська та «Allegres pregonan» – венесуельська колядки, «Бубонці» з репертуару «Шпилясті кобзарі», «Led is snou» Джул Стайн, «Carol of the Bells» М. Леонтовича – з репертуару гурту «Пентатонікс», «Happy New Year» Бьорна Ульвеуса з репертуару «ABBA».

Другий проєкт містить популярні твори зарубіжних та українських композиторів: «Українське попурі» в аранжуванні О. Токар, «Севільське болеро» Енріка Фарбес, «Дим» Джерома Керна з бродвейського мюзиклу «Роберта», «Привид опери» Ендрю Лойд Веббера, «Рондо» Фольке Рабе, «Мірончарня» Якуба Неске, «Yesterday» Бобба Чілкотта, «Besame Mucho» Дженет Гальван, «Don't Worry Be Happy» Боббі Макферріда, «Лібертанго» Астора Пяццолі, «Богемська Рапсодія» Філіпа Тейлора.

Очевидним є те, що виконання такої різнобічної за характером та різностильової програми хористи мають, окрім володіння вокально-виконавською майстерністю, виробляти нові прийоми звукової і акторської подачі, оволодівати новими прийомами саме акторської майстерності (вміння контролювано володіти мімікою, сценічними рухами, вмінням тримати осмислений сценічний погляд).

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, можна зробити такі висновки щодо подальшого розвитку колективу та його перспектив. Унікальність інтерпретацій хорових творів сприяє тому, що молоді композитори і надалі пропонуватимуть свої твори для виконання та популяризації. Невпинне професійне зростання хору та диригента робить бажаною участь хору у різноманітних фестивалях і конкурсах. Вміння пристосовуватись до різних життєвих ситуацій, пошук нових форм і методів спілкування з публікою робить хор доступнішим для широкого загалу і сприяє популяризації кращих зразків сучасного хорового мистецтва. Творча діяльність хорового колективу, його досягнення привертатимуть все більшу увагу науковців та дослідників для подальших глибоких розвідок, вивчення і передачі набутого досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Г. Пресвятая Богородице. Виконує муніципальний камерний хор «Легенда». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-GK2AZor2vA> (дата звернення: 21.11.22).
2. Ервол А. Sometimes I feel like a motherless child. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cChQMYWvyuk> (дата звернення: 26.11.22).
3. Токар О., Шевченко Т. Думи мої. Виконує муніципальний камерний хор «Легенда». URL: https://www.youtube.com/watch?v=0D86Fi1M_rk (дата звернення: 30.11.22).
4. Шуневич Є. Специфіка вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда». *Молодь і ринок*. 2012. № 9 (92). С. 126–128.

Олена КУШНІР,
спеціал. вищ. категорії,
викл.-методист, зав. відділу музично-теоретичних дисциплін
Львівської школи мистецтв № 10

**ВПЛИВ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ
НА РОБОТУ НАД ТИПОВОЮ НАВЧАЛЬНОЮ ПРОГРАМОЮ
З ДИСЦИПЛІНИ «МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА»**

У тезах відтворено вплив цивілізаційних викликів сьогодення на роботу над типовою навчальною програмою з навчальної дисципліни «Музична література» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування (клас сольного співу, клас хорового співу, інструментальні класи, клас музичного фольклору).

Ключові слова: *програма «Музична література», мультимедійний контент, відео-ресурси, викладач, учень, вихованці.*

До найбільш нагальних викликів сьогодення є швидка відповідь на духовні запити нашого суспільства усіх закладів культури, в тому числі і мистецьких шкіл. А такими запитами є виховання патріотизму, національної гідності, громадянськості особистості, гуманізму та духовності.

У серпні цього року відбулася презентація програми «Музична література» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування (клас сольного співу, клас хорового співу, інструментальні класи, клас музичного фольклору). Моїм завданням сьогодні є ознайомлення викладачів мистецьких шкіл із головними принципами та методичними засадами цієї програми.

Коли почалася війна, робота над програмою «Музична література» була вже на фініші. Жахливі події, пов'язані з широкомасштабним вторгненням РФ на нашу землю, змусили наново переглянути усю програму та внести у неї низку суттєвих змін. Насамперед було одностайно вирішено вилучити будь-

який культурний контент окупанта та поставити російську культуру на паузу. З морально-етичної точки зору вивчати твори російських композиторів стало неможливо, принаймні у музичних школах. Натомість у програмі значно збільшилася питома вага творчості українських композиторів.

Мета програми «Музична література» полягає у наданні ґрунтовної історико-теоретичної бази щодо складових, будови та основних історичних віх розвитку музичного мистецтва з репрезентацією найбільш яскравих художніх зразків, у створенні цілісної, чітко структурованої звукової картини світу для комплексного розвитку здібностей і компетентностей, що охоплюють головні аспекти музичного інтелекту: зацікавлення та емоційне сприймання, розуміння та інтерпретування музичних явищ, рефлексування і оцінювання, відтворення та моделювання, творче теоретичне і практичне переосмислення, застосування в різних сферах власної життєдіяльності. Укладачі програми доклали багато зусиль для того, щоб добитися результату досягнення у учнів свідомого розуміння доцільності отриманих знань, їх практичного застосування. Це допомогло підвищити мотивацію учнів у навчанні, спонукати їх до саморозвитку. Практичне музикування (індивідуальне чи групове) є обов'язковою формою роботи на кожному уроці, воно покликане поживити навчальний процес, надати йому динамізму, рухомої енергетики. Діти з пасивних, скутих за партами слухачів, перетворюються на безпосередніх учасників музичного процесу (співу соло чи ансамблевого-хорового з нотних партитур, виконання творів з фаху при вивченні жанрів етюд, п'єси тощо, хореографічних та пластичних інтерпретацій музичних творів, імпровізації, театральних-ігрових музичних відтворень схематичних зображень конструкцій простих музичних форм, демонстрації можливостей власного інструмента з фаху при вивченні тембрів) та багато інших креативних технологій покликані зацікавити та захопити дитячу уяву, викликати в учнів бажання спробувати свої сили у власній життєтворчості.

Переважає більшість модулів передбачає виконання учнем одного або кількох практичних завдань. Це може бути завдання заспівати або заграли

вивчену на уроці пісеньку, або використати набуті на уроках знання для власної дослідницької діяльності, або створення на основі вивченого матеріалу авторського мультимедійного контенту.

У програмі рекомендовано активізувати художньо-творче самовираження та самореалізацію учнів під час навчального процесу. Це дозволяє згодом користуватися набутими музичними знаннями в процесі самостійної діяльності та самоосвіти та креативно розв'язувати творчі проблеми.

Таким чином, викладач має не тільки підтримувати бажання учнів до творчих пошуків і засобів самовираження, але й активно пропагувати і націлювати своїх вихованців на участь у творчих проєктах і заходах.

Програма поділяється на дві частини, одна з яких побудована на жанрово-типологічній основі, а наступна – на історико-стильовій. Це пояснюється необхідністю врахувати і особливості вікової психології дитини, і ступінь сформованості мислення, і обсяг знань, отриманих у загальноосвітній школі, які необхідно мати при вивченні мистецтва у історичному просторі.

Перший розділ програми, який будується на жанрово-типологічній основі, триває 2,5 року. Це 5, 6 та перший семестр 7 класу. Впродовж 2,5 року учні: 1) опановують український фольклор; 2) ознайомлюються із музикою інших країн та навіть континентів; 3) дізнаються про музичні інструменти; 4) ґрунтовно вивчають різноманітні музичні жанри.

Порівняно із попередньою, у новій програмі розширено межі музичного історичного часу та простору за рахунок введення нових тем, присвячених ознайомленню з музикою різних країн та континентів світу. Більшої уваги приділено і вивченню музики XX–XXI ст. Українська музика, як і в попередній програмі, постає невід'ємною частиною світового музичного процесу.

Наступний етап вивчення музичної літератури базується на монографічному історико-стильовому принципі. Він починається з другого семестру 7 класу та також триває 2,5 року. В цей час учні у загальноосвітній школі вже почали вивчати історичні епохи, познайомились зі Стародавніми

цивілізаціями, їх наукою, літературою та частково мистецтвом, почали далі рухатися у вивченні історичних подій за хронологічним принципом. В учнів на уроках історії вже почало формуватися історичне мислення. Отже, вони готові до опанування наступного розділу програми, побудованого за історико-стильовим принципом.

У новій програмі змінено методику вивчення персоналій композиторів. Ми обмежились короткими відомостями про факти життєвого шляху композитора. Необхідно знати, представником якого напряму у мистецтві він є, якими є особливості його композиторського стилю, жанрові уподобання, мистецька діяльність (педагогіка, фольклористика, публіцистика, організаційно-просвітницька діяльність, концертна діяльність тощо).

До кожного модуля подається обов'язковий, варіативний та запропонований у творчому блоці музичний матеріал з посиланнями на веб-сайт чи інтернет-адресу з вказаними виконавцями та хронометражем кожного зразка. Переважно обиралися відеоресурси, серед яких особлива увага приділена відеопартитурам, кольоровим рухомим 3D або в іншому комп'ютерному вирішенні партитурам тощо. Також запропоновані численні зразки фрагментів або й цілком художніх, документальних чи анімаційних фільмів, кліпів, які призначені для домашнього самостійного перегляду або передбачають введення тематичних факультативів («наприклад: «Звукові портрети народів світу» чи «Музичний глобус планети Земля», «Кіномузика», «Музика XX століття в контексті інших мистецтв», Популярна музика XX–XXI століть» тощо). Широкий спектр запропонованих аудіо- та відеоматеріалів з вказаним хронометражем дозволить викладачеві краще розрахувати перебіг уроку.

Програма також має *Додатки* – це неймовірний за обсягом, чітко структурований список літератури та джерел для користування і підготовки до уроків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кушнір О. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «музична література» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування (клас сольного співу, клас хорового співу, інструментальні класи, клас музичного фольклору). Київ, 2022. 231 с.

*Тарас ПАРАЦІЙ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Лариса ОРОНОВСЬКА,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
заст. декана факультету мистецтв з виховної роботи
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ «ДЗВОНИ ЛЕМКІВЩИНИ» У м. МОНАСТИРИСЬК: ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЕКСКУРС

Представлена спроба опису мистецького фестивалю «Дзвони Лемківщини», який проводиться щорічно на у м. Монастириськ, що на Тернопільщині, особливості та етнографічний еккурс у історію становлення.

Лемки – західна етнографічна гілка українського народу, яка спокон віків проживає по обох схилах Карпат. Гори поділяють Лемківщину на дві частини, що розміщені на території трьох держав – Польщі, Словаччини та України.

Північна – галицька, південна – словацька і закарпатська. Кордони цього краю творять форму трикутника, повернутого вершиною на Захід, від р. Сян до р. Попрад. Територія Лемківщини простягається від західного кордону України на 130–150 км.

***Ключові слова:** мистецький фестиваль, лемки, історико-етнографічний еккурс, Всеукраїнське товариство «Лемківщина».*

Фестиваль «Дзвони Лемківщини» у м. Монастириськ на Тернопільщині є досить особливим у етнографічному напрямі. Він проводиться на знак вшанування депортації етнічних українців з Лемківщини, Надсяння, Холмщини.

Таким велелюдним зібранням лемків із всієї України та різних куточків світу засвідчується, що «всупереч спробам асимілювати, розсіяти деінде, цей пласт населення – воно вижило і пам'ятає своє коріння й трагічну історію свого

народу», – сказав голова Всеукраїнського товариства «Лемківщина» Олександр Венгринович на фестивалі «Дзвони Лемківщини».

За його словами, лемків хотіли позбавити українства у 194 –1946 рр. під час депортації з Лемківщини та інших етнічних українських земель, що були на території Польщі. У той час майже півмільйона українців було депортовано із прадідівських земель. Але тут, на Тернопільщині, та в інших областях, куди переселили лемків, вони знайшли другу малу батьківщину.

Фестиваль «Дзвони Лемківщини» у сьогоденні визнано міжнародним, щоб представити культуру лемків, на свято постійно прибувають десятки колективів та виконавців з різних областей України та зарубіжжя: колективи із Сербії й Хорватії, Польщі, Словаччини, Канади та США [2].

Перший день традиційно присвячений дітям. Їх знайомлять з лемківською культурою, звичаями, обрядами. Для наймолодших організовують чимало забав, спортивних змагань. А ще всі разом запалюють символічну ватру – знак пам'яті про предків, традиції і цінності яких зобов'язалися передати від покоління до покоління.

Місцевою говіркою, мелодійною піснею, самобутніми майстер-класами, церковним передзвоном фестивалю багато днів поспіль, так, як може святкувати цей гордий, незламний і талановитий етнос.

Веселкова гама вишиванок, у який одягаються фестивальні гості, створюють особливу атмосферу самобутнього й унікального свята.

З-поміж барв вирізняються червоні і чорні кольори – як символ радості і втіхи, туги й розлуки, після того учасники фестивалю проходять урочисто ходою центральною вулицею міста, під час якої покладають квіти до пам'ятника Тарасові Шевченку, пам'ятного знаку депортації лемків та фігури Покрови Пресвятої Богородиці, біля якої відправлено молебінь де було пом'януто жертви великого переселення, які загинули від тоталітарного режиму, героїв-лемків, які в зоні бойових дій АТО хоробро полягли за територіальну цілісність нашої держави.

У «Лемківському селі» задзвеніли фестивальні дзвони, як урочисто підняли прапори України та Всеукраїнського товариства «Лемківщина» [1].

Той передзвін тут, на головній сцені Ватряного поля, підсилювався душпастирським благословенням владики Бучацької єпархії УГКЦ Дмитрія (Григорака) та молитвою за мир в Україні і, звичайно, театралізованою етно-виставою, присвяченою пам'ятним подіям.

У музейному комплексі «Лемківське село» завжди розгортають тематичні експозиції. На Ватряному полі учасники фестивалю оглядають містечко народних промыслів, експозиції у музейних приміщеннях та дегустують традиційну лемківську кухню.

Надзвичайно вагомий імпульс завжди мають вітальні слова до зібрання поважних представників діаспори: голови Світової федерації українських лемківських об'єднань Ярослави Галик, членів СФУЛО, голів об'єднань: Польщі – Штефана Клапика, США – Андрія Хомика, Канади – Андрія Ротка, Словаччини – Павла Богдана, Сербії – Велимира Паплацька, голови культурно-просвітницького товариства Карпати-Липовляни (Хорватія) Івана Семенюка.

Усі лемківські ватри в світі демонструють і популяризують говірку, пісні, танці, акумулюючи їх в історичний інструмент пам'яті. І як на теренах краю не створити музей «Лемко світу» де старші передаватимуть естафету молодим як запашний коровай з нового врожаю [1].

Великою популярністю та зацікавленістю завжди користується фотовиставка «Обличчя Лемківщини», яка демонструється на кожному фестивалі.

Висновки. Важливою новиною минулорічного фестивалю, стало те, що на території проведення фестивалю збудують лемківське село – «Монастирська» стане міжнародним центром лемківської культури. Тут пануватиме лемківський дух, тут буде наш Єрусалим. Першим кроком до розбудови цього місця стане створення музею, що розляжеться на восьмистах метрах квадратних. Це буде один із найкращих музеїв лемківської культури у світі. Так ми зможемо зберегти культурну спадщину, яку наші вороги хотіли

відправити в безодню забуття. І прикро, що до сьогодні ніхто не вибачився перед лемками за ту трагедію. Прикро говорити, що цей самий тоталітарний режим, який усе зробив для тієї депортації, перефарбований в інший колір, і далі знущається з нашого українського народу. Тому вже від сьогодні працівники музейного комплексу «Лемківське село» готують багато цікавинок для майбутніх фестивалів цієї визначної події.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Венгринович О. Із спогадів про Музейний комплекс «Лемківське село». Тернопіль – Монастириськ, 2020.
2. Грабчак В. У двадцяте кличуть дзвони нас (XX Міжнародний фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини». Тернопіль, 2019.

ЗАЛУЧЕННЯ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДО УЧАСТІ У КОНКУРСАХ ТА ФЕСТИВАЛЯХ ЯК ЗАСІБ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОЦЕСУ МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ

У тезах розкривається актуальність залучення учнів до різноманітних конкурсів та фестивалів як засобу вдосконалення процесу музичної освіти.

Ключові слова: *фортепіанні конкурси, фестивалі, майстер-класи, прем'єрні виконання.*

Одну із вагомих сходинок творчої діяльності учнів займають мистецькі конкурси та фестивалі. Їх роль полягає передовсім у показі творчих досягнень виконавців сьогодення, творчого потенціалу юних музикантів, виявленні нових обдарувань, перегляді та оновленні цілей, стимулюванні інтересу молоді до української та світової музичної культури.

Змагання музикантів відомі ще з часів Стародавньої Греції між трубадурами, мінезингерами, мейстерзингерами. Фортепіанна музика займає одне із провідних місць у музичному процесі, про що свідчить збільшення в Україні кількості міжнародних, всеукраїнських, регіональних фортепіанних конкурсів. Серед найвідоміших і найпрестижніших – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця у м. Київ, Всеукраїнський конкурс-огляд юних піаністів О. Вериківської, Всеукраїнський конкурс юних піаністів ім. Н. Нижанківського у м. Стрий (2-туровий, в програмі 5 творів, з обов'язковим твором Н. Нижанківського), Регіональний конкурс піаністів у м. Дрогобич «В часі і просторі» (у програмі 3 твори, з яких обов'язкові – поліфонічний твір і твір українського композитора), Міжнародний конкурс піаністів «Шопенівська весна» у м. Луцьк (обов'язковий твір Ф. Шопена), Міжнародний інструментальний конкурс ім. І. Падеревського у м. Вінниця (обов'язково твір польського композитора) та ін. Всі конкурси мають різні програмні вимоги, різного рівня складності. Участь учнів у таких концертних

виступах сприяє розвитку та вдосконаленню технічних здібностей, формуванню художнього мислення, вихованню характеру, волі, наполегливості, вмінню ставити вимоги до самого себе тощо.

Відтак, для юного музиканта дуже важливо вміти успішно виступати не тільки в стінах рідної школи, а й на інших концертних майданчиках, якими слугують різноманітні конкурси, фестивалі. Адже сучасні цивілізаційні виклики внесли значні корективи в щоденне життя: ми пережили часи пандемії, а сьогодні живемо в часі війни. На перший погляд, дистанційні конкурси є зручними. Але вони мають як свої плюси, так і мінуси. Зокрема, на початку знайомства з такими формами роботи, здавалось, ніби усі перебувають у зоні комфорту, в рідному залі за своїм інструментом, немає потреби далеко їхати, є багато спроб запису твору, але тільки на перший погляд. Проте діти втрачають найважливіше – живий зал, свого слухача, аплодисменти, вдячні погляди. А з часом починають втрачати і сценічну витримку.

Результати таких конкурсів передбачають різну реакцію дітей, адже не завжди дитина отримує те, на що розраховувала, причому з різних причин. Головне – підтримка викладача, батьків, віра в себе, не зламатись, аналізувати роботу, вдосконалюватись, йти вперед. Високі результати додають впевненості, віри в свої можливості, бажання працювати і вдосконалюватись, ставити вищі завдання.

У рамках конкурсів і фестивалів відбуваються концерти членів журі, майстер-класи провідних викладачів, які є дуже корисними і показовими, мотиваційними для подальших занять музикою, роботою над собою, вдосконаленням.

Висновки. Вдало організовані конкурси стають знаковими культурними подіями. Таким чином, конкурси, фестивалі, майстер-класи, прем'єрні виконання дають можливість музикантам проявити себе і водночас стимулюють їх професійний ріст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидовський К. Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. *Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : матеріали науково-практичної конференції*. Київ : НАКККиМ, 2010. С. 209–211.
2. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX - початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 18 с.
3. Романенко А. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 126–129.

*Олеся ЧИКИНДА,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка;*

*Наук. кер. Оксана ДОВГАНЬ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

ФОЛЬКЛОРНИЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛІ ЗОЛОТНИКІВЧАНИ» ЯК ПРОДОВЖУВАЧ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ СЕЛА ЗОЛОТНИКИ НА ТЕРЕБОВЛЯНЩИНІ

У публікації висвітлена концертна діяльність фольклорного вокально-інструментального ансамблю «Веселі Золотниківчани»; аналізується строфіката мелодика творів, виконуваних колективом; визначаються особливості виконання репертуару, інтерпретованим фольклорним ансамблем «Веселі Золотниківчани».

***Ключові слова:** фольклорний вокально-інструментальний ансамбль; «Веселі Золотниківчани»; музичний репертуар.*

Для кожної національної культури основоположним джерелом є народна культура, на основі якої поступово сформувалося і професійне мистецтво. Популярність народних вокально-інструментальних колективів, репертуар яких безпосередньо пов'язаний із музичною фольклорною традицією, є сьогодні надзвичайно затребуваним у зв'язку із сучасними соціально-культурними реаліями та завданнями збереження України, а саме: її економіки, культури, освіти, духовної сфери [1, с. 71].

Фольклорний вокально-інструментальний ансамбль «Веселі Золотниківчани» створений у 2015 р. Основу колективу складають дві мистецькі родини: сім'я Петрушаків та сім'я Чикинди. У репертуарі ансамблю є родинно-побутові й календарно-обрядові пісні, вокальні твори історичної й патріотичної тематики, пісні про кохання. За період творчого існування колектив взяв участь у

багатьох конкурсах і фестивалях, культурно-мистецьких святах, концертах, благодійних заходах і подіях, які відбувалися на Тернопільщині та за межами краю. Від дня створення і до сьогодні «Веселі Золотниківчани» мають багато прихильників, у своїй творчості постійно прагнуть до високого рівня виконавської майстерності, є прикладом для підростаючого покоління.

Вокально-інструментальні твори, виконувані фольклорним ансамблем «Веселі Золотниківчани», в основному, представлені двома типами строфічних побудов – чотирирядковою та чотирирядковою з приспівом. До речі, приспів також переважно представлений чотирирядковими побудовами. Загалом, такого роду строфічні побудови вказують на їхнє пізніше походження й про те, що вони сформувалися на етапі відходу побутових танків від давніх їхніх обрядових функцій.

Ритмічні побудови аналізованих творів на макрорівні представлені регулярно-акцентним типом їхнього становлення. Це ритмотворення зазвичай продиктоване зв'язком із танцювальними рухами і серійним їхнім повторенням під час виконання в інструментальних й вокально-інструментальних формах. Ритм на мікрорівні у творах репрезентує чотири типи організації в сегментах – репетицію, об'єднання, дроблення та комбіновані ритми. Це вказує на різножанровість представлених у репертуарі ансамблю творів та їхнє функціональне розмаїття [4, с. 49].

Мелодика виконуваних «Веселими Золотниківчанами» творів моторна. Адже, загалом, вона впливає з їхнього танцювального характеру й продиктована ним же. Виняток становить лише твір «Черемшина», що належить до кантиленної мелодики. В аналізованих творах присутні три типи мелодійного становлення: спонукальний, питальний і розповідний. Адже це вказує на мелодійне розмаїття творів і способи різноманітної їхньої інтонації [3, с. 56].

Народномузичні форми творів, виконуваних ансамблем «Веселі Золотниківчани», переважно побудовані на простих періодах і простих двочастинних формах типу строфа-приспів. Такі формотвірні зіставлення найчастіше властиві як народним пісням, так і народотанцювальним творам.

адже дають підстави для повноцінного мелодійного розгортання та творення контрасту під час виконання музичних композицій. Загалом, це типові для пісенно-інструментальної народної творчості українців.

Аналізованим творам властиві два типи ладо-звукорядних побудов: вузькооб'ємні та широкооб'ємні. Вузькооб'ємні зазвичай представлені іонійським чи еолійським гексахордом. Він властивий, в основному, для пісень і деяких танцювальних творів, переважно, для маршів. Широкооб'ємні (плагальне поєднання тетраходів із пентахордами) домінує у танцювальних мелодіях, переважно, у вальсах і танго. Загалом, такого роду ладозвукорядні побудови є типовими як для національної пісенної, так і й танцювальної творчості.

Висновки. Отже, фольклорний вокально-інструментальний ансамбль «Веселі Золотниківчани», зберігає та продовжує культурно-мистецькі традиції села Золотники, поширює та популяризує подільську народну пісню, бере активну участь у Всеукраїнських та Міжнародних фестивалях і конкурсах, культурно-мистецьких заходах фольклорно-етнографічного спрямування, заохочує молодь до вивчення, збереження та популяризації народнопісенного надбання краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
2. Лисак В. «Просвіта» в Золотниках. Тернопіль : Терно-граф, 2004. 319 с.
3. Смоляк О. Народне багатоголосся Тернопільщини: історія та типологія : навчальний посібник. Тернопіль : Вид-во «Астон», 2008. 172 с.
4. Смоляк О. Основи теорії народнопісенних творів : підручник. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вид. 2, доп. 144 с.
5. Теробовельська земля: Історично-мемуарний збірник. НТШ. Укр. арх. Том XX / ред. кол. І. Винницький (гол. ред.), В. Палідвор, Р. Криштальський та ін. Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто, 1968. 913 с.

*Галина ЯЦЕНКО,
аспір. кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

*Наук. кер. Богдан ВОДЯНИЙ,
заслуж. діяч мистецтв України,
завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
проф. Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

ФУНКЦІЙНЕ ЗНАЧЕННЯ ДУХОВНОЇ ПІСНІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

У тезах висвітлено питання функційності українських духовних пісень, їх значення та вплив на духовний світ людини в сучасному українському суспільстві. Окреслено основні функції духовної пісні та здійснено короткий текстологічний аналіз традиційних церковних і сучасних духовних пісень. На конкретних прикладах окремих духовних пісень розкрито їх зміст, суть та значущість.

Ключові слова: *духовна пісня, функція, християнські цінності, репертуар, текстологія.*

Українська духовна пісня – явище цілком самотнє, унікальне за своєю сутністю та багатогранне у функційному значенні. Зазнавши трансформації упродовж декількох століть, українська духовна пісня зберегла основні функції, які невід’ємно пов’язані з екзистенційним світобаченням людини. Духовна пісня уособлює в собі і поезію духовного спрямування, що висвітлює різні переживання людської душі, і музику, яка здатна впливати на емоційно-чуттєву сферу природи людини.

Основні функції духовної пісні: ціннісна, просвітницька, повчальна, художньо-естетична, національно-патріотична, виховна, місіонерська, моральна, катарсисна, дидактична, сотеріологічна, догматична.

Виклики, які диктує нам сьогодення, – війна, дають змогу переосмислити, глибше відчувати, переоцінити, а в окремих випадках і збагнути національно-

патріотичні почуття, любов до Батьківщини, її значення у житті людини та місце і роль людини у житті своєї країни.

Національно-патріотична функція в українських духовних піснях виявляється дуже часто. Є чимало пісень, де патріотизм, вболівання, за долю України подаються фрагментарно, поряд з іншими благаннями, а є й такі, що повністю присвячені Україні, молитві за рідний край. Духовний гімн «Боже Великий, Єдиний» [5], молитва за український народ «Боже, послухай благання» [3] вже стали традиційними. Почуття національної самоідентичності, приналежність до соціо-культурного та релігійного середовища, молитва за краще майбутнє України та українців знаходить відображення у текстах сучасних українських духовних пісень. До прикладу: «Молитва за Україну» сл. і муз. К Загаріна, «О, Боже, дай нам з неба миру» сл. О. Борис, муз. В. \ Хлиста, «Нам Україну благослови» сл. М. Белея, муз. Т. Курчика (гімн до візиту святішого Отця Івана Павла II в Україну).

Ціннісна функція української духовної пісні полягає в досягненні людиною основних християнських понять та цілей, які формують відповідну систему ідеалів, що ними живе християнин і в реалізації яких бачить сенс свого земного життя та життя після смерті. Сенсом життя віруючої людини є Царство Небесне як найвища мета, до якої прагне кожен, хто живе згідно з Євангелієм і отримати яку можнатільки співпереживаючи Тайну Пресвятої Євхаристії. В системі цінностей християн ця Тайна є надзвичайно важливою, тому є багато духовних пісень, що оспівують цей особливо трепетний момент єднання людини з Богом і вказують на його значущість. Яскравим прикладом є пісня «Причастя» сл. о. В. Мендруня, муз. М. Дацка, яка вповні відображає радість і духовне піднесення людини після прийняття Святих Тайн, а також дає нам зрозуміти, що цьому радіють не тільки на землі, але й на небі «...Утіха Матері Марії, Радіє Ангел Хоронитель...». Пісні «Боже мій, Боже, з Тобою пісня» сл. і муз. Ярини та Богдана Трояновських [3], «Моя дорога веде до Бога» («Цей Хрест») сл. і муз. І. Федішин, допомагають людині обрати головне, цінне у вирі буденності і сум'яття.

Серед духовних пісень є немало присвячених Святим, Блаженним, Учителям Церкви, апостолам, мученикам та іншим видатним постатям в історії християнства. Їхні тексти, окрім прослави, досить часто переповідають історію життя того, кого величають, а також дають його особисту характеристику. а отже, виконують просвітницьку функцію. Пісня «Блаженний Миколай» присвячена Блаженному Кир Миколаю Чарнецькому [4]. Великого Учителя Церкви Василя оспівує і прославляє пісня на сл. І. Недільського, муз. М. Федоріва «Хвала Тобі, Василіє Великий». Пісня «Пратулинські мученики» нагадує слухачам про трагічну історію XIX ст. у с. Пратулин [3].

Художньо-естетична функція духовних пісень пов'язана із почуттям благоговіння, душевної радості, умиротворення, блаженства від усвідомлення людиною Божої присутності в її житті. Це пісні, де оспівується краса природи, естетика храму, метафізичні уявлення про той незбагнений Рай, досягнути якого бажає людина. Церковна пісня «Радуйся, Маріє» [6] занурює нас у трансцендентному вимірі в молитовну атмосферу храму, з його іконами, дзвонами, кадилом, свічками, звуками співу. Щире захоплення навколишнім світом, любов до Бога та вдячність за усе створене Ним репрезентує церковна пісня в обр. Г. Яценко «Мій Боже».

Духовні пісні, в яких присутні духовно-моральні настанови, життєві поради, що допомагають людині зробити правильний вибір у різного роду життєвих ситуаціях, вибір на користь Добра, а також, які через художній образ навчають Божих Заповідей, виконують повчальну функцію. Зокрема, пісня «Як раненько ся пробудиш» («Моліться Богу») Н. Вахнянина, навчає молитися Богу і зранку, і ввечері, «...Бо нам Господь в ночі, днині защита й покров» [3].

До духовних пісень повчального змісту можемо віднести ще: «Люди мої, люди» о. І. Дуцька, «Зневіра і молитва» Л. Горової, «Знову нас шляхи ведуть» О. Костецької [3] та ін.

Сотеріологічна функція українських духовних пісень виражається у висвітленні особистого акту покаяння людини та поривання людської душі до переміни, екзистенційного виходу її на новий, вищий духовний рівень.

Головною темою у таких піснях є спасіння через покаєння і навернення, глибинне усвідомлення людського гріхопадіння, щирий жаль та тверде бажання жити по-новому. Часто це страсні церковні пісні, які виконуються переважно в часі Великого посту: «Щоб спасіння мати ласку» сл. о. В. Мендруня, ЧСВВ, обр. М. Дацка, «Під Хрест Твій стаю», «Хрест на плечі накладають» в обр. В. Семчишина, «Чи ти був на Голготі» та ін.

Водночас є й сучасні естрадні духовні пісні сотеріологічного спрямування, до прикладу, пісня «Ти благий» (з репертуару сестер редемптористок, МНІ).

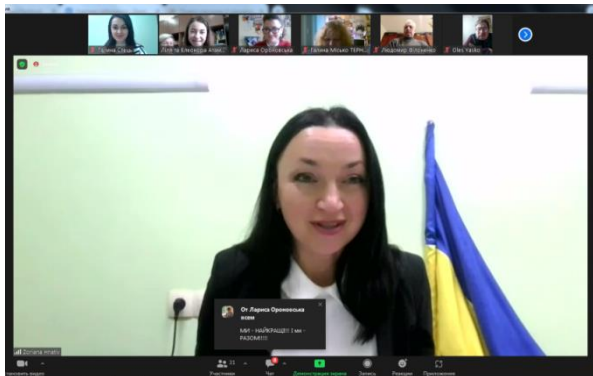
Висновки. Варто зазначити, що значна частина духовних пісень не обмежується лише однією функцією, а синтезують у собі дві, а то й більше. Нерідко в одній пісні можемо спостерігати художньо-естетичний аспект, поруч з покаєльно-молитовними інтенціями, або декларуванням духовно-моральних повчань. Загалом, у цих тезах ми лише побіжно торкнулися проблеми функційності української духовної пісні, виходячи виключно з короткого текстологічного аналізу. Означена тема є значно глибшою і масштабнішою, тому потребує подальшого детальнішого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верета Г. Бог є любов: хорові твори на слова о. Василя Прийми. Львів, 2016. 40 с.
2. Водяний Б., Водяна В. Молодіжний духовний театр «Воскресіння». Кроки духовно-мистецького зростання. Тернопіль, 2006. 7 с.
3. Господь моя пісня : збірник релігійних пісень. Львів : Свічадо, 2018. 653 с.
4. Дацко М., Мендрунь В. Душі несхитні Ісусові милі: хорові твори присвячені Блаженним української греко-католицької церкви . Львів : Місіонер, 2004. 96 с.
5. Лисенко М. Релігійні твори для мішаного хору. Дрогобич : Відродження, 1993. 36 с.
6. Семчишин В. Церковні пісні для мішаного хору, ч. 3. Тернопіль, 2007. 47 с.

ВІДГУКИ ТА ФОТО

8–9 грудня 2022 р. на базі кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка відбулася VII міжнародна науково-практична конференція «ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ».



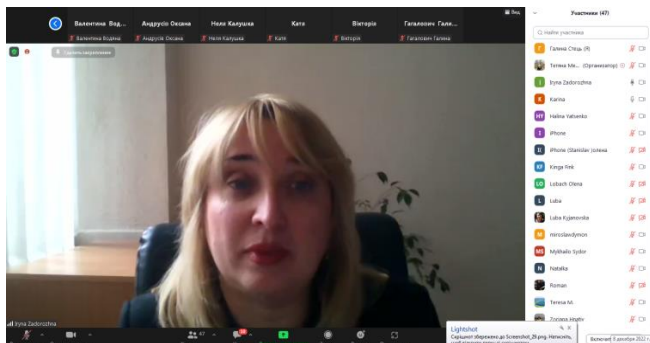
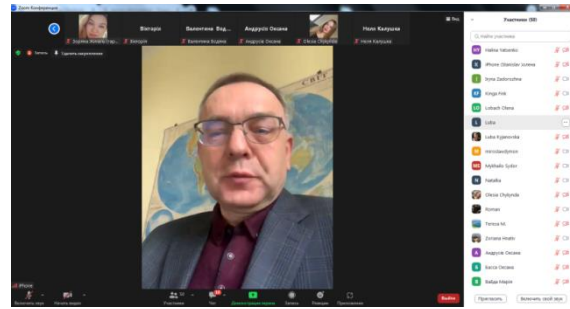
Конференція об'єднала мистців, науковців, педагогів, мистецтвознавців, композиторів, викладачів і вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти, аспірантів, студентів, а також усіх, кому не байдужа мистецько-педагогічна проблематика в сучасному процесі боротьби Української держави за своє життя та гідне існування.

До участі у конференції залучено понад 160 учасників з України та зарубіжжя – Польщі, Словаччини, Німеччини, США, Англії, Ізраїлю, а також Харкова, Києва, Тернополя, Полтави, Львова, Вінниці, Ніжина та ін., яким не байдужа доля українського суспільства, освіти, культури у сучасних цивілізаційних викликах.

У рецензії до збірника матеріалів конференції проф. Л. Кондрацька зазначає: *«Актуальність обговорених проблем безперечна. Учасниками конференції запропоновано перспективні візії сенсів і засадничих принципів рішення ключових питань української освіти в період постпедагогічного упровадження цифромодерністської теорії навчання. Причому, така нагода випала у нинішніх особливих обставинах, коли перед Україною відкрилося унікальне вікно можливостей для того, щоб ці візії втілити у національну і світову реальність. До того ж, конференція задумувалася як діалог і стала активним форумом широкого кола співрозмовників (і в географічному, і в професійно-спеціалізованому плані). Прикметно, що сьогодні дебютує і нова генерація талановитих науковців, чесно зцікавлена у докорінному оновленні сучасного гуманітарного простору, причому стереометрично, послуговуючись різними науковими методами та підходами. Такий цінний досвід варто підтримувати та примножувати».*



З вітальним словом виступили:
Микола Пантюк, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,



Ірина Задорожна, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи та міжнародного співробітництва Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Janusz Król, доктор габілітований, професор Університету Яна Кохановського в Кельце (Польща), Doctor honoris causa Дрогобицького державного педагогічного університету



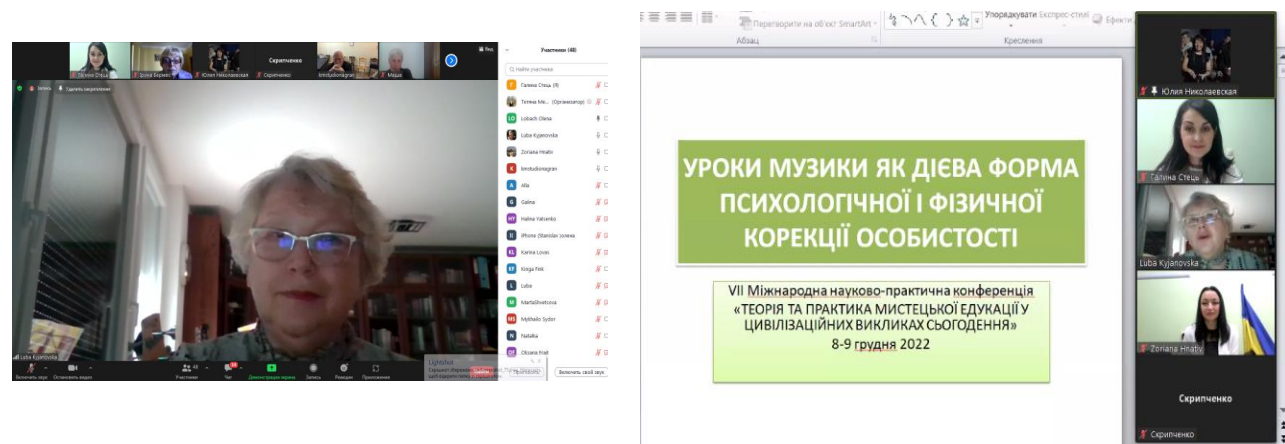
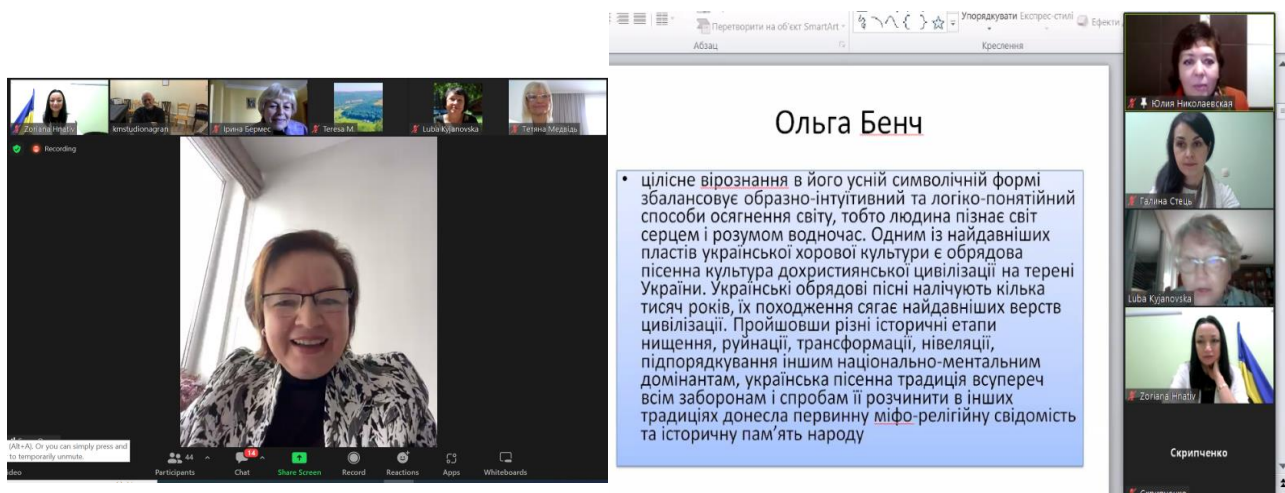
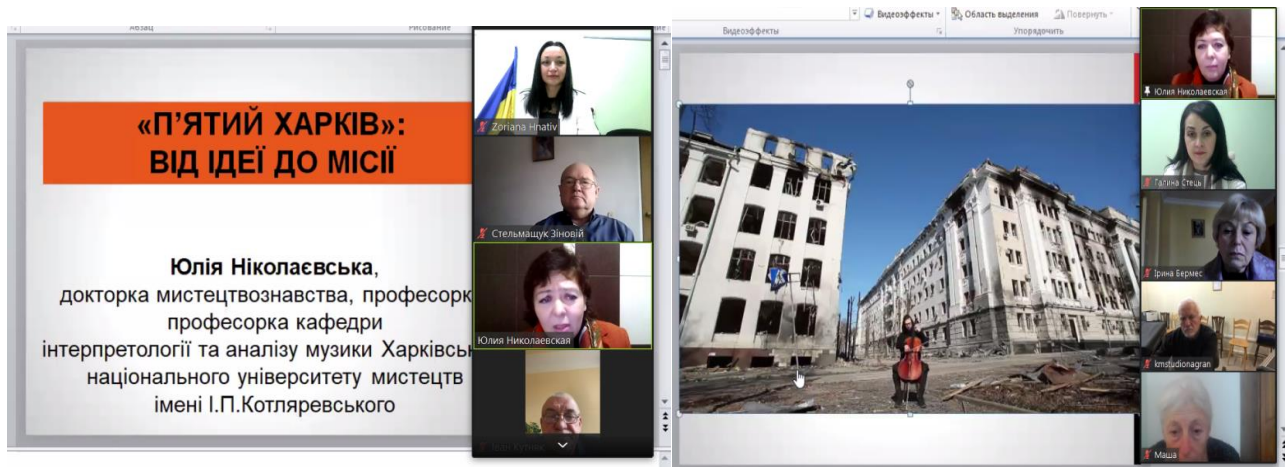
Mirosław Dymon, директор Інституту Музики Колегіуму Гуманістичних Наук Жешувського Університету, доктор габілітований, професор Жешувського Університету (Польща)

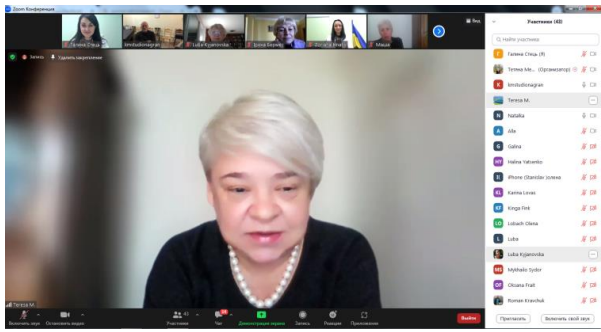
Зіновій Стельмашук, декан факультету мистецтв Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент



Іван Кутняк, декан факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, кандидат філософських наук, доцент

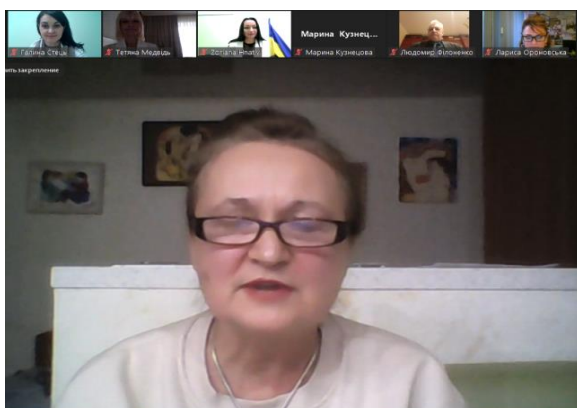
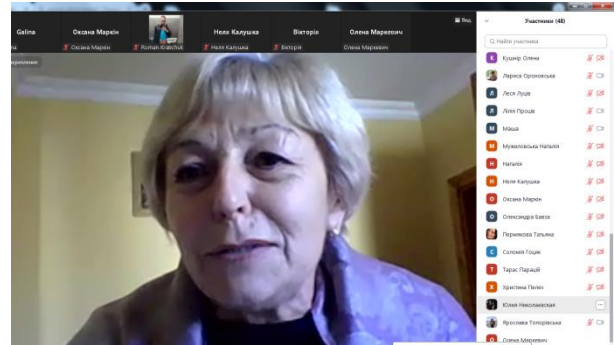
Відтак, насичені актуальністю, змістовністю, високим рівнем науковості пленарне та секційні засідання викликали велику кількість захопливих відгуків на доповіді провідних фахівців музичної освіти – Ю. Ніколаєвської, Л. Кияновської, О. Бенч, Я. Круля, Т. Мазепи, К. Фінк, Л. Кондрацької, І. Бермес, А. Растригіної, С. Дацюка, Л. Ороновської, Т. Медвідь та ін.





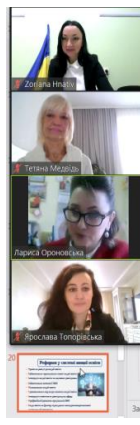
Польсько-українська співпраця у сфері освіти: виклики воєнного часу

Доктор мистецтв
ТЕРЕСА



Любов Дер...

**„Метод чотирьох
маленьких кроків у
навчанні гри на
фортепіано в умовах
гібридного способу
здобування освіти”**



Реформи у системі вищої освіти

- Право на доступ до вищої освіти
- Забезпечення гарантування якості вищої освіти
- Інтеграція вищої освіти та наукових досліджень
- Забезпечення автономії ЗВО
- Фінансування вищої освіти
- Удосконалення структури системи вищої освіти
- Інтеграція в освітню та дослідницьку сферу
- Професійний розвиток працівників ЗВО
- Вища освіта як фактор підвищення конкурентоспроможності національної економіки



Education 3.0

ПОВНІСТЮ зосереджена на студентах

Передбачає особисту траєкторію для кожного студента та звертає увагу на нові компетенції (вміння та навички), які здобуваються студентами

Кahoot!

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРНЕТ СЕРВІСУ «Kahoot!» НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Магістрантка факультету мистецтв ТНПУ ім.В.Гнатюка
Атаманчук Єлеонара
Науковий керівник канд.пед.наук., доцентка
Топорівська Ярослава Володимирівна

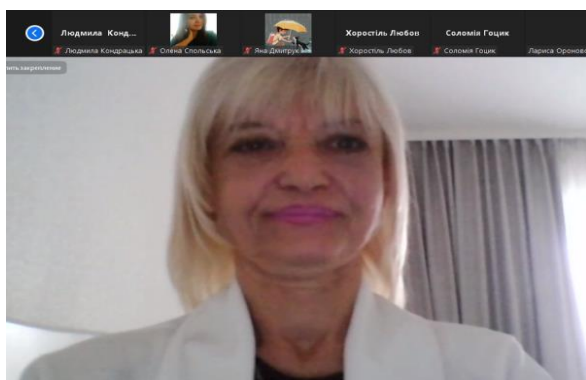
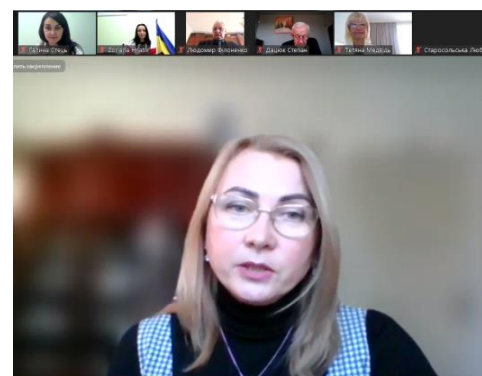
«Особенности навчания музыки в школах Немецчии»

„Besonderheiten des Musikunterrichts an den Regionalen Schulen in Deutschland“

Регіональна школа «Вестштатт-Кампус Шверін» («Weststadt-Campus Schwerin»)

- Побудована в 2019 році
- Оснащена найкращою та найновішою технікою
- Навчання пропонується для дітей з 5 по 10 класи
- Державне забезпечення

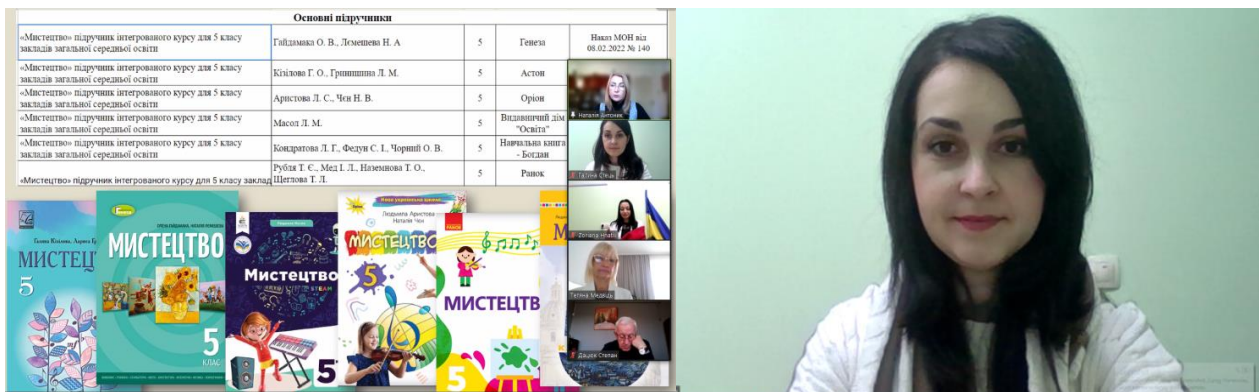
ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» У 5 КЛАСІ ЗА КОНЦЕПЦІЄЮ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ



Методичний посібник

ВІДЕОСОЛЬФЕДЖІО на основі українських народних мелодій

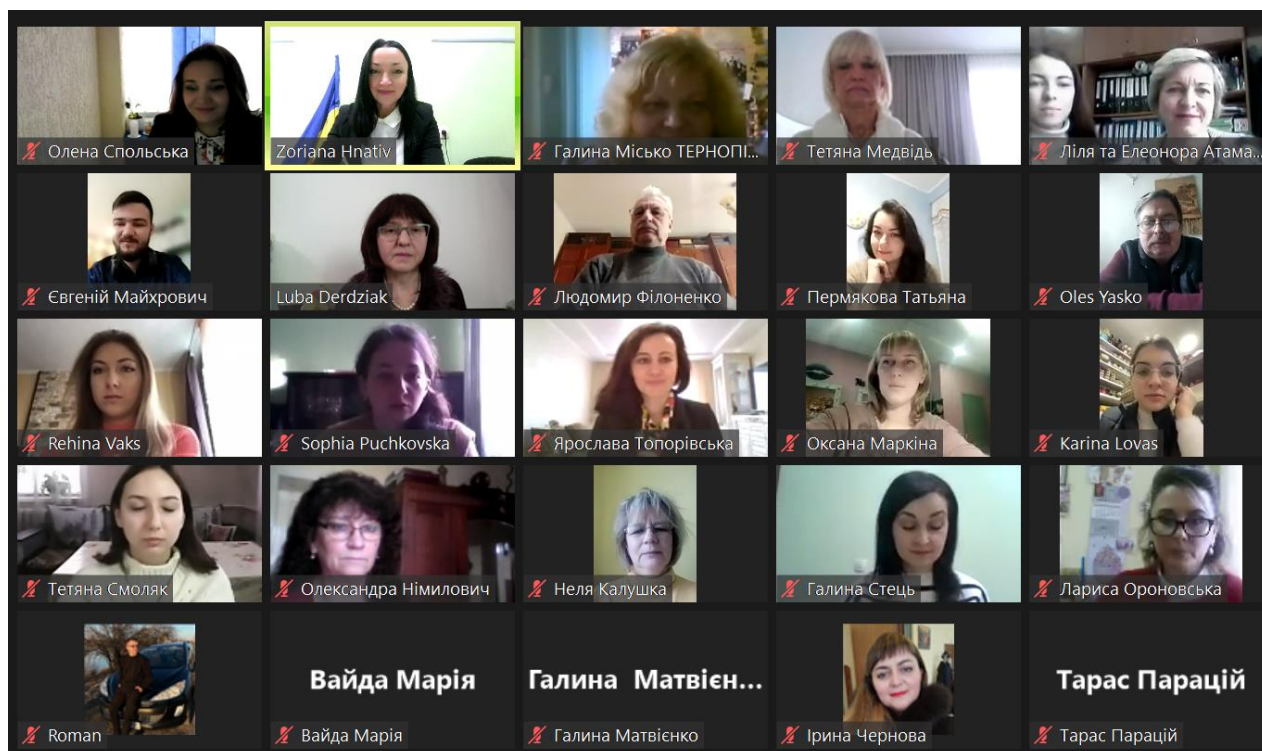
Методичний посібник для вчителя



Упродовж двох днів на секційних засіданнях відбувались обговорення, презентації, дискусії, майстер-клас доц. Т. Медвідь, а також творчі зустрічі з представниками відомих мистецьких родин М. Немировською, О. Колодуб, Л. Ясько, М. Дремлюгою.

Варто відзначити активну участь у конференції та належний рівень підготовки студентів ДДПУ ім. І. Франка та ТНПУ ім. В. Гнатюка – М. Кузнецової, М. Гавриляк, Р. Вакс, С. Пучковської, Е. Атаманчук, Є. Майхровича, Р. Пержила (наук. керівники доценти З. Гнатів, У. Молчко, Я. Топорівська, Л. Ороновська, А. Ороновський).

Оргкомітет дякує за технічну підтримку директору середньої загальноосвітньої школи № 3 м.Трускавець, канд. пед.наук І. Лецюку та заступникові директора з виховної роботи М. Стецю.



*Він твердо ставить кам'яну ступу
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу
Крізь дощ і сніг, дебати і дебюти
Ми є тому, що нас не може бути!
Л.Костенко*

Дякуємо всім учасникам та гостям! Разом до перемоги! Слава Україні! Слава ЗСУ!

ЕЛЕКТРОННЕ НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ЕДУКАЦІЇ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

*Збірник матеріалів
VII Міжнародної науково-практичної конференції
(8–9 грудня 2022)*

Матеріали подані мовою оригіналу в авторській редакції.

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Технічний редактор
Лужецька Ольга
Коректор
Артимко Ірина

Здано до набору 28.02.2023 р. Формат 60x90/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 25.50. Зам. 9.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від 01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 31.