

Кафедра методики
музичного виховання та диригування

**З НАГОДИ
55-РІЧЧЯ КАФЕДРИ**

*І ВСЕУКРАЇНСЬКА СТУДЕНТСЬКА
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЯ*

**МУЗИЧНА ОСВІТА
В УКРАЇНІ:**

**СТАН
ПРОБЛЕМИ
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ЛЮБЛІНСЬКОГО КАТОЛЬЦЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ІОАНА ПАВЛА ІІ (ПОЛЬЩА)
ПОМОРСЬКА АКАДЕМІЯ (ПОЛЬЩА)

**НАВЧАЛЬНО – НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТА
ДИРИГУВАННЯ**

З НАГОДИ 55-РІЧЧЯ КАФЕДРИ

**І ВСЕУКРАЇНСЬКА СТУДЕНТСЬКА НАУКОВО-
ПРАКТИЧНА ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЯ З
МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

**«МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: СТАН,
ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ»
Збірник наукових статей**

24-25 ЛИСТОПАДА

2022

ІВАНО-ФРАНІВСЬК, 2023

УДК УДК 78(477):37.01(08) М89
ISBN 978-617-8210-19-9

«МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ»: збірник наукових статей / ред. – упор. Л. Серганюк, Ж. Зваричук, Х. Казимирів, Я. Бардашевська. Міністерство освіти і науки України, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Навчально-науковий інститут мистецтв, кафедра методики музичного виховання та диригування, м. Івано-Франківськ, 2023, 360 с.

Рецензенти: **Людмила АРИСТОВА** – доцент кафедри музичного мистецтва, доктор філософії в галузі освіти, доцент Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського
Юрій ВОЛОЩУК – заступник директора з наукової та навчально-методичної роботи, кандидат мистецтвознавства, професор
Анджей ГЛАДИШ – професор Люблінського католицького університету Іоана Павла II (Республіка Польща)

Редактори упорядники:

Любов СЕРГАНЮК – завідувач кафедри методики музичного виховання та диригування, кандидат мистецтвознавства, професор
Жанна ЗВАРИЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ, заслужений працівник культури України
Христина КАЗИМИРІВ – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ, заступник директора з навчально-виховної роботи та міжнародного співробітництва
Ярослава БАРДАШЕВСЬКА – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ.

У збірнику вміщено наукові статті учасників I Всеукраїнської студентської науково-практичної онлайн-конференції з міжнародною участю «Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку», що відбулася 24-25 листопада 2022 року на базі кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Статті присвячені актуальним питанням стану, проблемам та перспективам розвитку музичної педагогіки та шляхи їх вирішення у сучасній мистецькій освіті, практично-теоретичним, інноваційним тенденціям та концепціям сучасної мистецької освіти та виконавства.

Публікації подані у авторській редакції. Відповідальність за зміст публікацій несуть студенти та їх наукові керівники.

Рекомендовано до друку Вченою радою Навчально-наукового інституту мистецтв (протокол № 4 від 7 грудня)

Дизайн обкладинки: Х. Казимирів, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ, заступник директора з навчально-виховної роботи та міжнародного співробітництва

ISBN 978-617-8210-19-9

Навчально-науковий інститут мистецтв
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІД УПОРЯДНИКІВ

Вітаю вельмишановних учасників Першої Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції: «Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку»! Конференція з актуальних проблем музичної освіти є продовженням доброї традиції кафедри проводити такі заходи. Знаменно, що вона проводиться з нагоди 55 створення нашої кафедри, котра є однією із найстарших серед вітчизняних вузів.

Кафедра методики музичного виховання та диригування заснована в 1967 році. Історичні витоки кафедри відносяться до створення одного із перших в Україні музично – педагогічного факультету Івано – Франківського педагогічного інституту. Її засновником був видатний диригент, педагог і організатор вищої та хорової школи, заслужений працівник культури України, доцент Василь Іжак, котрий впродовж тривалого часу очолював кафедру.

Основний склад кафедри історично пов'язаний з іменами видатних викладачів-практиків: В. І. Пащенко, М. П. Гринишина, А. Г. Коломійця, Л. Ю. Баландіна, Б. А. Білогубки, С. І. Ярмуся, В. В. Ткачука. У всі часи існування кафедри на її чолі стояли кращі організатори, педагоги, хорові диригенти – В. О. Іжак, В. Д. Доронюк, Г. Г. Величко, Х. П. Фіцалович, М. Ю. Сливоцький.

Формування кафедри методики музичного виховання та диригування відповідало потребам розвитку та вдосконалення мистецької освіти, традиції якої уособили доценти: О. В. Ничай, Ю. М. Серганюк, І. Д. Легкий, Я. М. Крушельницький, провідні методисти О. О. Маланюк, О. С. Стецик, Т. А. Басюк, В. І. Зварун, П. М. Князевич, І. П. Грецька, Г. Г. Голик, В. М. Вакій, Б. Д. Колотило, Н. Т. Гуламірян, Л. В. Шегда.

Колектив кафедри представляють чотири покоління педагогів-музикознавців, котрі генеалогічно пов'язані з провідними мистецькими закладами України і насамперед – Прикарпатським національним університетом імені В. Стефаника та Львівською національною музичною академією імені М. Лисенка. Справу фундаторів кафедри продовжує молоде покоління, котрі всі є її випускниками. Сьогодні у складі кафедри – 30 працівників: доктор мистецтвознавства,

кандидат педагогічних наук, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України Г. В. Карась; кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Л. І. Серганюк; заслужений діяч мистецтв України, доцент В. Я. Савчук; кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, доцент Ж. Й. Зваричук; заслужений працівник культури України, доцент Ю. М. Серганюк; заслужені артисти України, доценти О. Р. Молодій, М. В. Петрик, О. М. Черсак; кандидати педагогічних наук, доценти І. М. Таран, О. Д. Шуляр; кандидати мистецтвознавства, доценти Я. М. Бардашевська, Р. В. Дудик, Х. Т. Казимирів, О. Л. Колубась, Т. М. Маскович, І. С. Новосядла, І. М. Середюк, І. В. Ярошенко; викладачі В. Ю. Маник, Л. А. Музика; провідні концертмейстери У. С. Бурденкова, Н. Д. Дзьоба, І. С. Новицька, Т. М. Ралько, І. Г. Чикирис, С. А. Януш; концертмейстери Н. М. Боднар, І. Б. Куфлюк, О. І. Смольницька.

Працівники кафедри мають високу професійну базу та ґрунтовні знання в галузі музично-педагогічної освіти та хорового виконавства. Кафедра є випусковою за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), де формується у студентів необхідна сума знань, умінь і навичок з дисциплін музичної педагогіки і диригентсько-хорового циклу, котрі є необхідною умовою організації навчально-виховного процесу в закладах освіти, культури та вищих навчальних інституціях. Кафедра реалізує завдання по забезпеченню якісної освіти майбутніх спеціалістів в галузі музичної педагогіки та диригування, як умови її інтеграції в соціокультурний простір, розвитку конкурентоздатності на ринку праці. Налагоджена тісна співпраця з професорським складом Люблінського Католицького Університету Яна Павла II (Польща). Склад кафедри працює над створенням навчально-методичних комплексів по курсах освітніх компонентів, над організацією науково – дослідної роботи з актуальних проблем музичної педагогіки і виконавства. Кожен викладач постійно вдосконалює власну модель курсу, що викладає із урахуванням специфіки освітніх програм та профілю спеціальності.

Основними формами навчальної та науково-методичної діяльності кафедри є: викладання музично-теоретичних дисциплін

практичного спрямування; керівництво дисертаційними роботами здобувачів і аспірантів; робота у спеціалізованих радах із захисту дисертацій (виступи в якості опонента; складання відгуків на автореферати кандидатських та докторських дисертацій); рецензування магістерських робіт, статей, навчальних посібників та програм; керівництво педагогічною практикою студентів; музично-просвітницька діяльність (участь у концертно-творчій, лекторській, просвітницькій роботі); організація друкованої продукції (кафедральне науково-практичне видання «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки»).

Кафедра за останні 10 років є лідером по кількості підготовлених та захищених дисертаційних робіт. Студенти та викладачі беруть участь у всеукраїнських конкурсах, наукових олімпіадах, оглядах хорових колективів, відповідальних концертах та творчих звітах. Кафедра пишається випускниками та студентами, що стали переможцями всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Особлива увага звертається на роботу по комплектації контингенту студентів свого профілю. Налагоджена профорієнтаційна робота в загальноосвітніх школах, училищах в період педагогічної практики та під час виїзних концертів для молоді. Під час проходження педагогічної практики студентів за методичної роботи викладачів кафедри відбувається системне перезавантаження і зміна підходів щодо розвитку дитячої обдарованості та освітньої інклюзії. Випускники кафедри, котрі вже є членами Асоціації музичних педагогів України, впроваджують в школі інноваційні методики викладання музичного мистецтва провідних педагогічних систем музичного виховання дітей Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Б. Трічкова та масового музичного виховання дітей педагога-музиканта Ш. Судзукі). На кафедрі працюють хорові колективи, вокальні ансамблі, які виконують навчальні функції, а також ведуть активну музично-просвітницьку роботу: тематичні програми, концерти, що стали традиційними заходами та сприяють популяризації українського хорового академічного співу.

Кафедра співпрацює з Львівською національною музичною академією ім. М. Лисенка, Одеською національною музичною академією ім. О. Нежданової, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН

України, Всеукраїнською національною музичною спілкою, Національною Спілкою композиторів України, Національним академічним ансамблем пісні і танцю «Гуцулія». Внаслідок тісної співпраці вирішуються питання якісної підготовки майбутніх фахівців через обмін досвідом, атестацію і стажування наукових кадрів, інформаційну та видавничу діяльність. Історія кафедри ознаменована співпрацею з народною артисткою України Ніною Матвієнко, народною артисткою України, Лауреатом національної премії ім. Т. Шевченка, композитором Лесею Дичко, доктором педагогічних наук, професором Наталією Сегедою, професором Д. В. Радиком, докторами мистецтвознавства, професорами Любов Кияновською, Людмилою Шаповаловою та ін. В 2013 році кафедра ініціювала і стала засновником Всеукраїнського студентського конкурсу диригентів, котрий здобув популярність серед закладів мистецької освіти.

Відрадно що в конференції беруть участь провідні вчені в галузі музично-педагогічної науки та їхні студенти. А це представники декількох вузів України: Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, Київський університет імені Бориса Грінченка, Житомирський державний університет імені Івана Франка, ЛМФК ім. С. Людкевича, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Мукачівський державний університет, «Університет Короля Данила» м. Івано-Франківськ. Також приємно, що учасниками конференції стали наші партнери, з котрими ми проводили вже не один цікавий захід – це Люблінський католицький університет Іоана Павла II (Республіка Польща).

Обговорення проблемних питань під час конференції, безпосереднє творче спілкування науковців та практиків із студентами є потужним стимулом для перших звершень студентів на науковій ниві. Проведення такого наукового заходу зумовлене необхідністю об'єднати зусилля досвідчених практиків та вчених з різних куточків нашої держави для активного обговорення й ефективного вирішення проблем музичної педагогіки, що цікавлять кожного з нас, привернути увагу зацікавленої наукової спільноти, долучивши її до розгляду окреслених питань.

Головна мета нашої конференції - обмін новітнім досвідом, знаннями та ідеями, науковий пошук фахівців і практичних працівників з метою визначення шляхів подальшого вдосконалення музичної галузі. Теоретичний і практичний досвід доповідачів викликає сподівання на те, що Всеукраїнська науково-практична конференція стане дієвим заходом на шляху подальшого вдосконалення музично-педагогічного напрямку, практики його застосування. Впевнена, що I Всеукраїнська науково-практична конференція послугує своєрідним імпульсом для проведення наступних таких заходів. Спільними зусиллями ми можемо здійснити глибокий та комплексний аналіз зазначених проблем. Глибоко переконана, що фахові доповіді, повідомлення і дискусії, нові ідеї, погляди та концепції доповідачів та учасників конференції сприятимуть узагальненню наукових підходів й розробці рекомендацій щодо подальшого вдосконалення та забезпечення інноваційного розвитку музично-педагогічної сфери. Тематика доповідей, котрі задекларували учасники, засвідчила широкий спектр досліджень, науковий аналіз і методичне обґрунтування обраних тем: від філософії музики – до проблем музичного навчання та виховання, а також продемонстрували рішучість прагнень студентської спільноти до наукових досліджень та саморозвитку.

Бажаю плідної роботи та нових творчих здобутків в ім'я збереження музичного мистецтва. Творчого натхнення, успіхів, доброго здоров'я та мирного неба!

Завідувач кафедри методики музичного виховання та диригування,
кандидат мистецтвознавства, професор – *Любов СЕРГАНЮК*

*студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв
Науковий керівник: **Колубасв Олег Леонідович,**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ*

НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ

***Анотація.** У статті обґрунтовано методи і форми організації дистанційного навчання у сфері музичного виховання. Від якості освітнього процесу на даний час, залежить забезпечення та реалізація здобуття високого рівня обізнаності серед учнів. Також, представлені можливості, які нам відкриває дистанційна форма навчання для всіх учасників навчального процесу.*

***Ключові слова:** дистанційна форма навчання, музична освіта, педагогічні методи та прийоми.*

Постановка проблеми. У сучасному світі все частіше використовується форма навчання та виховання дітей через призму дистанційної освіти. У реалізації цього процесу музичного виховання лежить ряд проблем, зокрема у самій реалізації формування якості освітнього процесу.

Аналіз досліджень. Процес дитячого музичного виховання у дистанційній формі навчання – це тема, яка набуває своєї актуальності протягом останніх років. Питання, яким чином заохотити дитину музикуванню, спонукати до занурення в безмежний світ музичних звуків, у сферу музичної образності.

На даному етапі активно проводяться наукові дослідження у цій сфері. Зокрема, такими проблемами займалися такі науковці як: В. Кухаренко, С. Вітвицька.

Мета статті: розкриття навчального музичного процесу за допомогою методів і форм в умовах дистанційної форми навчання.

Виклад основного матеріалу. Дистанційне навчання – це форма навчання з використанням комп'ютерних і телекомунікаційних

технологій, які забезпечують інтерактивну взаємодію викладачів та учнів на різних етапах навчання і самостійну роботу з матеріалами інформаційної мережі. Дистанційна форма навчання дозволяє та забезпечує гнучкість, багатоваріантність у навчанні. Саме дистанційна форма навчання дозволяє та надає можливість проведення занять з будь-якого куточку світу та задовольняє власні потреби у здобутті саме музичної освіти.

До прикладу, І. Роберт у науковій розвідці під назвою «Теорія і методика інформатизації освіти» зазначає, що дистанційне навчання розглядається крізь призму процесу передачі навчального матеріалу, вироблення вмінь та навичок у контексті інтерактивної взаємодії як між учнем та викладачем, так і між ними та інтерактивним джерелом інформації, що відображає усі елементи, характерні навчальному процесу, які реалізуються в умовах використання прийомів інформаційно-комунікаційних технологій.

У музичній сфері активно використовується інтерактивне навчання, зокрема можуть транслюватися презентації в режимі онлайн, виконання завдань, проводиться урок в стилі гри та відбуваються хвилинки-розминки, а також, активне спілкування між учнями.

Науковець В. Биков у монографії «Моделі організації систем відкритої освіти» наводить поділ дистанційного навчання на такі підвиди:

- дистанційне навчання, що є формою інституалізації та втілення навчально-виховного процесу, в якому суб'єкти навчального процесу (себто його учасники) реалізують навчальну співпрацю принципово та екстериторіально;

- традиційне дистанційне навчання, де взаємодія між учасниками та ініціаторами процесу навчання відбувається асинхронно, проте активним є застосування транспортної системи поставки навчального об'єму та інших інформаційних об'єктів системи телефонного, телеграфного або ж поштового зв'язку;

- е-дистанційне навчання, у якому передбачено індивідуалізовану взаємодію між організаторами та учасниками процесу навчання як синхронно, так і асинхронно у часовому просторі, принципово і

переважно вживаючи електронні системи доставки навчального матеріалу та інших об'єктів-джерел інформації, комп'ютерні мережі, інформаційно-комунікаційні технології, тощо.

Для успішності проведення музичного заняття потрібна попередня підготовка як організаторів так і учасників процесу. Варто приділяти особливу увагу матеріалам, які знадобляться у навчальному процесі. Також, важливу та найголовнішу відіграє підключення всіх учасників, створення конференцій на різних платформах тощо.

Можна виділити такі форми дистанційного навчання, як:

- дистанційне навчання за допомогою відеоконференцій (відеоконференції широко використовуються, особливо у діловому стилі. Є змога отримати певний багаж знань у режимі онлайн);

- синхронний тип (навчання, яке відбувається в онлайн-чаті, телеконференції та в класі. В порівнянні з дистанційним навчанням за допомогою відеоконференцій не є таким гнучким, проте це найпопулярніша форма навчання);

- асинхронний тип (взаємодія між учасниками процесу, за якої взаємодія відбувається із затримкою в часі з використанням інтерактивних освітніх платформ тощо.)

- гібридне дистанційне навчання (гібридні або змішані курси є комбінацією синхронного та асинхронного навчання. Це різновид навчання, коли є певний розклад, де вказано онлайн та очна форми проведення занять. Хоча учням дозволяється виконувати завдання в власному темпі, а пізніше подавати їх онлайн.)

Види навчання:

1. Навчання на уроках.
2. Навчання один на один.
3. Групове навчання.
4. Навчання на основі відео.
5. Самостійне навчання.
6. Навчання на основі додатків.
7. Ігрове та діяльнісне навчання.

Педагогічні методи і прийоми, які використовуються при дистанційному навчанні, можна класифікувати так:

- методи навчання за допомогою взаємодії слухача з освітніми ресурсами при мінімальній участі викладача і учнів (самонавчання). Для розвитку цих методів характерний мультимедійний підхід, коли за допомогою різноманітних засобів створюються освітні ресурси: друковані, аудіо-, відеоматеріали та навчальні матеріали, що надходять з комп'ютерних мереж;

- методи індивідуалізованого викладання і навчання, для яких характерні взаємини одного учня з одним викладачем чи одного учня з іншим учнем (навчання «одиндо одного»). Ці методи реалізуються в дистанційній освіті в основному за допомогою таких технологій, як телефон, звичайна та електронна пошти; методи, в основі яких лежить надання студентам навчального матеріалу викладачем чи експертом, при якому студенти не відіграють активної ролі у комунікації (навчання «один до багатьох»). Ці методи, властиві традиційній освітній системі, одержують новий розвиток на базі сучасних інформаційних технологій;

- методи, для яких характерна активна взаємодія між всіма учасниками навчального процесу (навчання «багато до багатьох»). Розвиток цих методів пов'язаний з проведенням навчальних колективних дискусій і конференцій.

Висновки. В умовах сьогодення все частіше використовується практика проведення дистанційної форми навчання. Для музичної сфери такий вид роботи не є практичним, проте ми повинні підлаштовуватися під умови. Особливості психолого-педагогічних умов здійснення навчального процесу, притаманні тій чи іншій формі навчання, значною мірою визначаються тим, які реальні можливості мають учень і викладач для міжособистісного спілкування. Для дистанційного навчання музичного мистецтва такою особливістю є непрямий опосередкований характер процесу спілкування між викладачем і учнем, яке здійснюється через комп'ютерні комунікації. Дистанційне навчання надає можливість постійного і динамічного телекомунікаційного зв'язку на відстані учня і викладача, при цьому ініціатива такого спілкування може походити від будь-якого із зазначених об'єктів навчального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биков В.Ю. Дистанційне навчання в країнах Європи та США і перспективи для України / Інформаційне забезпечення навчально-виховного процесу: інноваційні засоби технології : монографія. Академія педагогічних наук України, Інститут засобів навчання. Київ: Атіка, 2005. С.77-140.
2. Ковальська К.Р. Дистанційне навчання як перспективна форма розвитку предметно-орієнтованих професійних компетентностей учителів [http: //www. nbuv.gov.ua/e-journal/](http://www.nbuv.gov.ua/e-journal/)

УДК 378.011-051

Ярослава БАРДАШЕВСЬКА,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника.

ПЕДАГОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ НАВИЧОК ВОКАЛЬНО-СЛУХОВОГО САМОКОНТРОЛЮ

Анотація. У дослідженні проаналізовано педагогічні аспекти, що сприяють підвищенню рівня професійної вокальної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів. Зосереджується увага на теоретичному обґрунтуванні педагогічної діяльності, спрямованої на формування навичок вокально-слухового самоконтролю майбутніх вчителів музичного мистецтва у класі постановки голосу.

Зазначається, що виробленню та удосконаленню у студента необхідних вмінь вокально-слухового самоконтролю допомагає система методів індивідуального підбору вокальних вправ і музичних творів, форми роботи, які активізують розвиток співацького слуху, а також педагогічні прийоми, спрямовані на виявлення музикальності, як фактора, що підвищує рівень виконавської культури.

Встановлено, що комплексний контроль основних співочих відчуттів (слухових, м'язових, вібраційних і емоційних) забезпечує повноцінне формування вмінь вокально-слухового самоконтролю у студентів музично-педагогічного спрямування. Доведено, що вокально-слуховий самоконтроль позитивно впливає на розвиток у студентів здатності творчо вирішувати співочі завдання, дозволяє формувати у них якості педагога-дослідника, активізувати самостійність студентів у навчанні, подальшій самоосвіті та самовихованні.

Ключові слова: педагогічні умови, вокальні навички, вокально-слуховий самоконтроль, виконавська майстерність.

Постановка проблеми. Суттєву складову фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва забезпечують заняття в класі постановки голосу, на яких студент набуває основ свідомого ставлення до свого музичного і співацького розвитку. Формування кваліфікованого вчителя музики в процесі навчання вокалу вирізняється рядом специфічних рис. Насамперед, оволодінням, відпрацюванням, удосконаленням вокально-технічних та виконавських навичок, а також умінням аналізувати усі необхідні для розвитку голосу чинники.

Важливим компонентом цього процесу є проблема формування вокально-слухового самоконтролю. Вокально-слуховий самоконтроль – це уміння, що дозволяє студентам контролювати спів на рівні відчуттів, які відповідають професійним вимогам академічної школи сольного співу: чути і коригувати вокальні помилки, розуміти зміст принципу єдності технічного та художньо-творчого виконавства, відшукувати способи розв'язання професійних завдань та активізувати самостійність у виконавській роботі над творами.

Аналіз досліджень. Проблема самоконтролю у педагогічній діяльності знайшла своє відображення в дослідженнях вчених, музикантів і педагогів (Н. Овчаренко, Гао Жоцзюнь, В. Медушевського, Х. Михайлюк). Специфіка діяльності педагога-вокаліста, де самоконтроль визначається як чинник, що забезпечує успіх у навчанні співу розглядається у працях В. Чайки, Г. Панофки, І. Назаренко, Ю. Юцевич. Аспекти професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів та сучасної теорії музично-педагогічної освіти розкриваються у працях О. Дем'янчука, Л. Масол, Г. Падалки, О. Ростовського, Г. Щолокової та ін. Однак у науково-методичній літературі недостатньо розкриваються питання педагогічних засад формування вокально-слухового самоконтролю у студентів у класі постановки голосу педагогічного вузу.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні педагогічних умов, спрямованих на формування навичок вокально-

слухового самоконтролю майбутніх вчителів музичного мистецтва у класі постановки голосу.

Виклад основного матеріалу. Узагальнення педагогічного досвіду, накопиченого вокальною педагогікою, дозволило сформулювати основні принципи, на які слід опиратися на заняттях з постановки голосу: принцип технічного і художнього, принцип індивідуального підходу, а також принцип поступовості і послідовності у навчанні співу. Перераховані принципи служать основою виховання в класі постановки голосу, а зокрема, сприяють формуванню спеціальних умінь і навичок, а також засвоєнню теоретичних уявлень про предмет.

Для цього необхідно виділити основні вокальні навички, які, на думку учених-педагогів, лежать в основі процесу постановки голосу. Аналіз цих навичок дозволить намітити перспективу у визначенні педагогічних умов формування вокально-слухового самоконтролю.

Вважається, що в процесі постановки голосу слухові і моторні навички є обов'язковими, без оволодіння якими не можна досягти вокальної майстерності. Ці навички при співі фізіологічно невід'ємні, оскільки сприйняття звуку здійснюється через голосову моторику, спонукаючи її до дії та регулює слух.

Проте рухові і слухові навички, як ми вважаємо, повинні включати вміння співака контролювати свій голос, а також ставити вокально-технічні і виконавські завдання, коректуючи хід їх виконання.

Головною показником сформованості навичок самоконтролю у студентів як у вправах, так і при роботі над музичним твором, на думку Н. Овчаренко, «повинна бути усвідомленість дій, вміння самостійно знаходити в процесі роботи помилки та шляхи їх усунення» [7, с. 218]. Автор також підкреслює, що провідна роль викладача при формуванні навичок самоконтролю полягає в тому, щоб вказати студенту на можливість побачити в простій вправі складну якість самовідчуття, тобто зрозуміти вправу як елемент структури самоконтролю.

Таким чином, визначаючи результати вокального навчання студентів у класі постановки голоку необхідно брати до уваги

і засвоєння ними навичок вокально-слухового самоконтролю. Така структура вокальних вмінь буде відрізнятися більшою спрямованістю, оскільки навички вокально-слухового самоконтролю зв'язують як розвиток виконавських якостей студента, так і його технічну майстерність.

Щоб знайти найбільш ефективні методи і прийоми розвитку вокально-слухового самоконтролю, важливо знайти виразний орієнтир. Навчання вокально-слухового самоконтролю має починатися з перших занять і бути продовжено на наступних, тобто повинно бути систематичним. Щоб прищепити студентам навички вокально-слухового самоконтролю, педагогу необхідно насамперед познайомити їх з оптимальним вокальним диханням («опорою»), високою позицією звучання голосу у співі. Педагог пояснює студенту, які м'язи задіяні в розвитку вокального звуку і піддаються самоконтролю (м'язи артикуляційного апарату: м'яке піднебіння, язик, м'язи обличчя, нижня щелепа, губи, щоки), а які свідомому контролю не піддаються (коливання голосових зв'язок, верхня щелепа, тверде піднебіння), але є невід'ємною частиною голосоутворення.

Без добре розвинених м'язових відчуттів неможлива повноцінна постановка голосу студентів. Розвиток м'язових відчуттів може бути більш ефективним, якщо студент буде контролювати їх, запам'ятовувати, відбирати найбільш зручні для себе способи їх знаходження під час співу. Він повинен в достатній мірі натренувати свої м'язові відчуття, необхідні для формування правильного вокального звуку. Особливо важливо, щоб студент зрозумів, що при посередництві м'язового самоконтролю звук може набувати різноманітних якостей.

Розвиваючи м'язові відчуття, студент паралельно розвиває і слухові, а вміння їх об'єднати дозволяє йому контролювати вокальний апарат, а також керувати ним під час співу. Всі м'язові відчуття виробляються на найпростіших вокальних вправах в межах секунди, терції, кварта, квінти. Ускладнення вправ сприяють формуванню вокального звуку та вихованню навичок слухового самоконтролю у співака. Таким чином м'язи працюють в «союзі» із слуховими відчуттями студента [11].

Вокальний звук неможливий без засвоєння навичок правильного дихання. Спостереження показують, що до процесу дихання студенти часто ставляться вельми формально, не сприймаючи його як важливий елемент, який необхідний для гармонійного розвитку вокальних умінь і навичок. Студенти не намагаються вникнути в зміст даного процесу, а тим більше спробувати зрозуміти, чим правильне дихання відрізняється від неправильного. Тому під час навчання студента техніці вокального дихання потрібно переконати його в доцільності використання того чи іншого типу дихання, а також пояснити як воно впливає на формування звуку та діє на керовані і некеровані м'язи голосового апарату.

Дихання безумовно сприяє правильному звуковеденню, яке в свою чергу пов'язане з акустичними відчуттями, що викликають певні вібрації в області грудного і головного резонатора. Якщо у студента розвинути навички, що допомагають відчувати головні і грудні резонатори в процесі співу, тоді він зможе контролювати свій голос.

Після того, як навички м'язових та акустичних (вібраційних) відчуттів будуть засвоєні студентом та він буде вміти їх контролювати, ми можемо з ним говорити про звуковий самоконтроль. Під звуковим самоконтролем маємо на увазі вміння вокаліста співати округлим і польотним звуком, чути детонацію або форсування, тембр, діапазон, використовувати різні види атаки звуку.

Багато професійних вокально-технічних навичок студента, таких як опора дихання, рухливість голосу, польотність звуку, точність інтонації і т.д., швидше і ефективніше розвиваються завдяки комплексу спеціально підібраних завдань та вправ, а не тільки в процесі роботи над музичним твором. Ці спеціальні вправи визначають завдання з освоєння навичок вокально-слухового самоконтролю у студентів, тобто сприятимуть вихованню внутрішньої і зовнішньої зібраності, організованості, ініціативності.

Ускладнюючи вокальні завдання, педагог вказує студенту на необхідність уважно стежити за розвитком м'язової свободи голосового апарату. Стан свободи, гнучкості, легкості ведення звуку в процесі вправ повинно стати усвідомленою необхідністю для студента. У цьому і проявляються навички вокально-слухового

самоконтролю. Тут же слід вказати студенту на можливість побачити у вправі складну якість самовідчуття, тобто розуміти вправу як комплекс слухових, м'язових і вібраційних відчуттів. З цією метою викладач може, наприклад, запропонувати студенту уявити внутрішнім слухом «зразок» і спробувати точно його виконати, одночасно з цим слідкуючи за точністю м'язових рухів (вертикально відкритий рот, опущена гортань, спокійна грудна клітка і т.д.), а також співати, намагаючись використовувати і з'єднувати грудні та головні резонатори. Таким чином вправи і вокалізи сприятимуть об'єднанню слухових, м'язових і вібраційних відчуттів та оволодінню елементами вокально-слухового самоконтролю.

Окрім того, для кожного студента педагог підбирає індивідуальний музичний матеріал, виходячи з індивідуальних вокальних даних та виконавських можливостей кожного студента. Це стосується як вправ, так і музичних творів. На нашу думку, процес вивчення будь-якого вокального твору повинен будуватись з урахуванням всебічного аналізу музичного матеріалу, а також його особливостей. Концентруючи увагу на особливостях досліджуваного твору, педагог ставить перед студентом близькі та перспективні завдання. Так на перший план виходять технічні завдання: дихання, м'язові відчуття, проблема з'єднання головних і грудних резонаторів, чистота інтонації, важкі в технічному плані стрибки, мелодичні звороти і т.п. За умови виконання основних технічних завдань студентом педагог переключає його увагу на виконавські завдання: допомагає знайти образ твору, розкрити характер, змістову кульмінацію твору. Найбільш складним завданням для студента є з'єднання технічних і виконавських завдань, вирішення яких і забезпечить повноцінне формування вмінь вокально-слухового самоконтролю.

Є необхідність торкнутися ще однієї проблеми – зняття зайвого напруження голосового апарату, що виникає в процесі співу. Починаючи з перших занять педагог, окрім формування навичок вокально-слухового самоконтролю, повинен навчити студента підпорядковувати хвилювання контролю, тобто зробити його керованим. Навички емоційного самоконтролю важливі для будь-

якого починаючого співака, оскільки його перші кроки на сцені завжди насичені хвилюванням та страхом (він боїться забути текст, сфальшивити, зірватися на високій ноті і т.п.). Прагнення співака представити себе з найкращого боку, справити хороше враження на глядачів, показати красу власного голосу у декілька разів загострює хвилювання. Зовсім по-іншому почуває себе вокаліст, якого в першу чергу хвилюють творчі, виконавські завдання, тобто точне образне втілення, «розчинення» в музичному матеріалі. Відповідно таке хвилювання допомагає виконавцю максимально розкрити свої творчі здібності.

Емоційний елемент професійного самоконтролю можливо сформував в практиці публічних виступів. При цьому яскрава передача інтонаційного образу вокального твору залежить не тільки від досконалості технічної майстерності співака, але і від його музикальності, вміння емоційно відчувати і художньо переживати музику, що вимагає розвиненого смаку, почуття міри у виконанні і активної самостійної участі студента в процесі його співочого розвитку.

Висновки. Отже, вокально-слуховий самоконтроль слід розглядати як єдину «спілку» слухових, м'язових і вібраційних, емоційних відчуттів, що обумовлюються відповідними вимогами академічної школи співу. Основна дія самоконтролю при цьому проявляється в умовах об'єднання відчуттів, які базуються на засвоєнні студентом відповідних вокальних навичок. Рівень сформованості цих навичок може служити критерієм оцінки професійного вокального звучання голосу, ефективність якого може значно підвищитися при умові оволодіння студентом у процесі навчання якістю вокально-слухового самоконтролю. Навички вокально-слухового самоконтролю, напрацьовані в класі з викладачем, можуть і повинні бути природним чином перенесені в самостійну співацьку діяльність студента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко Л.М. Гедоністичні засади вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та методика: Монографія. К.: НПУ імені М.П.

Драгоманова, 2012. 336 с.

2. Гао Жоцзюнь. Процесуально-функціональний аналіз самоконтролю майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: збірник наук. праць. Вип. 21. 2016. С. 42–45.

3. Кушка Я. Методика навчання співу: Посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2010. 288 с.

4. Люш Л. Ф. Розвиток та збереження співочого голосу. Київ: Музична Україна, 1998. 145 с.

5. Михайлюк Х. Формування навиків самоконтролю як необхідна умова розвитку співочого голосу. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи: збірник статей* / ред.-упор. Г. Карась. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 178–182.

6. Можайкіна Н. С. Формування естетичного відношення учнівської молоді до вокального мистецтва: навчально-методичний посібник. Луцьк: «Волиньполіграф», 2011. 96 с.

7. Овчаренко Н. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія: монографія. Кривий Ріг: вид-во Р.А.Козлов, 2014. 400 с.

8. Падалка Г.М. Музична педагогіка: Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. Херсон: ХДПІ, 1995. 104 с.

9. Самоконтроль співака: що це та як сформувані необхідні навички. Миколаївський обласний центр народної творчості. веб-сайт. URL : <https://ocnt.com.ua/samokontrol-spivaka/> (дата звернення: 08.04.2022).

10. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психофізіологічного стану студента у розвитку його вокальної майстерності: поради педагога. Львів: Місіонер, 2008. 104 с.

11. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: Навч.- метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. К.: ІЗМИ, 1998. 160 с.

УДК 378.147.88

Piotr BEDNARZEWSKI

*student I roku studiów II stopnia (magisterskich) muzykologii
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie*

Institut Nauk o Sztuce

Opiekun naukowy – A. Gładysz

Adiunkt – Katedra Instrumentologii, Institut Nauk o Sztuce,

Wydział Nauk Humanistycznych

**KIERUNKI BADAŃ ORAZ KSZTAŁCENIA W
PIERWSZYCH LATACH MUZYKOLOGII NA KATOLICKIM
UNIWERSYTECIE LUBELSKIM JANA PAWŁA II (1956-1961)**

Streszczenie: Praca zgłębia okoliczności i historię powstania kierunku muzykologia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Skupia się na kolejnych przeobrażeniach jakie uczyniły jednostkę ważnym ośrodkiem naukowo-dydaktycznym w Polsce i Europie.

Słowa kluczowe: rozwój instytutu, muzykologia KUL, pierwsi absolwenci, kadra dydaktyczno-naukowa, chorał gregoriański.

Historia powołania kierunku Muzykologia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, która sięga swoim początkiem do lat pięćdziesiątych XX wieku, jest niezwykle ciekawa. W roku akademickim 1955/1956 Episkopat Polski zwrócił się z propozycją utworzenia Katedry Muzykologii Kościelnej na Wydziale Teologii KUL [1, s. 166]. Muzykologia została powołana na Wydziale Teologii, ponieważ ówczesny jej charakter ściśle związany był z badaniami m.in. nad monodią liturgiczną.

Rektor, ks. prof. Józef Iwanicki, oraz prorektor, ks. doc. dr Stanisław Płodzień, uzyskali decyzje pozytywną od Dyrektora Departamentu Zarządu Uniwersytetów Szkolnictwa Wyższego i dnia 9 marca 1956 roku Rada Wydziału rozpoczęła obrady, tym samym powołując na kierownika Katedry Muzykologii Kościelnej ks. Hieronima Feichta [6, s. 68.], podczas obrad odrzucono jednak wniosek o powołanie sekcji śpiewu i muzyki kościelnej.

Za zgodą Senatu KUL, postanowienie Rady Wydziału zostało skierowane do realizacji dnia 22 kwietnia 1956 roku. Senat wystąpił z wnioskiem o zatwierdzenie nowo powstałej katedry do Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego i jeszcze tego samego roku uruchomiono pierwszy rok akademicki [5]. Początkowa nazwa jednostki przechodziła liczne przeobrażenia by jak najlepiej oddać istotę jej badawczych zainteresowań. Tak po Katedrze Muzykologii Kościelnej pojawiła się Katedra Chorału Gregoriańskiego, a następnie w 1958 roku Instytut Muzykologii Kościelnej, z czym wiązał się istotny rozwój w procesie kształcenia [1, s. 7].

Ks. prof. Hieronim Feicht, nowo powołany kierownik, był wykładowcą na wielu krajowych i zagranicznych, m.in. we Lwowie, Wilnie, Krakowie, Fryburgu, Wrocławiu, Poznaniu i Warszawie. Do współpracy przy organizowaniu nowo powstałej Katedry powołani zostali inni specjaliści:

- ks. Karol Mrowiec, późniejszy kierownik, zapoczątkował terenowe

badania nad polskim folklorem religijnym [4, s. 75-76],

- ks. Tadeusz Miazga, kompozytor, muzykolog, dyrygent chórалny,
- Marian Ochalski, artysta muzyk, który angażował się w prace stale rozbudowując i zmieniając repertuar zespołów, organizując koncerty i wykonując polskie prawykonania wybranych dzieł,

- ks. Wojciech Lewkowicz podejmował badania i działalność artystyczną oraz kompozytorską z zakresu chorału gregoriańskiego i muzyki sakralnej.

- ks. W Preisner prowadził zajęcia z zasady muzyki,

- Barbara Dąbkowska uczyła gry na fortepianie [6, s. 70].

Muzykologia rozpoczęła swoją działalność z siedmiorgiem wykładowców, pod których okiem kształciło się siedmioro studentów, którzy zostali wyłonieni z grupy trzynastu kandydatów na skutek egzaminów wstępnych. Byli to: ks. Edward Hinz, ks. Jan Chwałek, ks. Jerzy Pikulik, ks. Leon Kałużyński, ks. Kazimierz Pasionek, o. Józef Ścibor i s. Benigna Helena Racka. Każdy z nich wpisał się w charakter Katedry, badając zabytki monodii liturgicznej z terenu kraju i przygotowując prace magisterskie pod kierunkiem ks. H. Feichta [3, s.166]:

- ks. Edward Hinz - „Cechy paleograficzne gradułu Rkp 118/449/119/450 z biblioteki Seminarium Duchowego w Pelplinie”

- ks. Jan Chwałek „Rękopiśmienne fragmenty cheironomiczne nr 362/XI/XII/ w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu (studium paleograficzno-muzykologiczne)”

- ks. Jerzy Pikulik „Graduał rorantystów wawelskich Rkps 46 w świetle analizy paleograficzno-muzykologicznej”

- ks. Leon Kałużyński „Muzykalia w agendzie warmińskiej epa M. Kromera z 1578 r.”

- ks. Kazimierz Pasionek „Antyfonarz de sanctis klarysek starsądeckich – studium muzyczno-paleograficzne”

- o. Józef Ścibor CSsR – „Antyfonarz de sanctis klarysek starsądeckich – studium muzyczno-paleograficzne”

- s. Benigna Helena Racka – „Graduał oo. Bernardynów z roku 1687 – studium paleograficzno-muzykologiczne” [1, s.55].

W nowopowstałej katedrze zaplanowano dwuobszarowe kształcenie: muzykologicznym i praktyczno-muzycznym, co w momencie powstawiania Katedry nie było oczywiste ze względu na fakt, że muzykologia dysponowała tylko jednym instrumentem, a ćwiczenia

odbywały się na zlokalizowanych pianinach w rektoracie [6, s. 48].

Prowadzono zajęcia z następujących przedmiotów: organy (w dwóch klasach: ks. K. Mrowca i M. Ochalskiego), zasady muzyki, harmonia, formy muzyczne, chór, emisja głosu, solfeż gregoriański, fortepian, tabulatury, czytanie partytur, kontrapunkt, instrumentoznawstwo, dyrygentura chóralna, historia chorału, estetyka i melodyk gregoriańska, rytmika i chironomia [2].

Prowadzono także jeden wykład monograficzny rocznie. W roku akademickim 1956/1957 był to wykład o historii muzykologii. W kolejnym roku temat zmieniono na rozwój muzyki wielogłosowej [6, s. 70]. Jeszcze w roku 1957 nawiązano kontaktów z Papieskim Instytutem Muzyki Kościelnej w Rzymie [2].

Mimo, że założenia o dwoistej naturze kształcenia nie udało się zrealizować od samego początku, już w kolejnym roku akademickim 1957/1958 Rada Wydziału zatwierdziła nowe przedmioty: paleografię muzyczną, paleografię łacińską, lektorat z łaciny dla sióstr zakonnych i pozostałych studentów, a także lektorat z języka francuskiego, włoskiego lub niemieckiego dla księży [6, s. 70]. W roku akademickim 1958/1959 zaprezentowano również serię wykładów z prawodawstwa muzyki liturgicznej, a grono studentów poszerzyło się o dziewięcioro nowych [3, s. 166]. Kolejne udoskonalenia, polegające na dodaniu ćwiczeń z paleografii menzuranej i organoznawstwa zaproponowano w roku 1960/1961.

Podjęty trud organizowania od podstaw Katedry przyniósł oczekiwane rezultaty. Przez kolejne dekady Instytut rozrastał się i obfitował rozbudowując ofertę edukacyjną oraz zakres badawczy. Zmiany następowały dynamicznie tak by stworzyć jak najlepiej funkcjonującą badawczo i dydaktycznie jednostkę. Trud włożony w edukację przyszłych muzykologów nie poszedł na marne. Ich nazwiska na stałe wpisały się w karty historii nie tylko poprzez badania prowadzone w czasie studiów, ale także poprzez intensywną działalność artystyczną i dorobek naukowy.

Dzisiaj badania prowadzone są w Katedrze Polifonii Religijnej, Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii, a także w Katedrze Instrumentologii, w której szczególnie nacisk kładziony jest na autorski sposób badania

organów.

Jako pierwsza i jedyna taka jednostka w kraju muzykologia KUL wykształciła grono czynnych muzyków kościelnych i badaczy monodii liturgicznej oraz chorału.

BIBLIOGRAFIA

1. „Additamenta Musicologica Lublinensia”, 2(2006).
2. Biblioteka Instytutu Muzykologii KUL, Kronika Instytutu Muzykologii Kościelnej, t. 1.
3. Gładysz A., Instytut Muzykologii, w: 100 lat Teologii na KUL, S. Nowosad, J. Mastej (red.), Wydawnictwo KUL, Lublin 2018.
4. Pawlak I., Karol Mrowiec, w: Encyklopedia 100-lecia KUL, 2018.
5. List Rektora KUL do ministra Szkolnictwa Wyższego Zarząd Uniwersytetów w Warszawie z dn. 7.08.1956 r., cyt. za J. Ścibor, Muzykologia kościelna na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 15(1968).
6. Ścibor J., Muzykologia kościelna na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 15(1968), z. 3.

УДК 37.091.32-027.31

Софія БОГУЦЬКА,

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Маскович Тетяна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ОСВІТНЬО-ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ: АКТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ТА ОЦІНКИ

***Анотація.** У статті розкрито провідні методи, підходи та форми до організації освітньої діяльності, визначено стан сучасної освіти, виявлено взаємозв'язки між традиційними формами занять та експериментальними підходами, що обумовлюється викликами часу та потребами освітніх суб'єктів. Сформовано поняття модерн-освіти та її провідних векторів: педагогічно-професійного (сукупність компетентностей, спрямованих на інноваційність), психологічно-емоційного (формування емоційного комфорту під час занять,*

суб'єктивні відносини – вчитель-учень) та предметного (технічне забезпечення, що сприяє реалізації інноваційних форм освіти, зокрема дистанційного навчання).

Ключові слова: *інновація, модерн-освіта, мистецтво, урок, форма.*

Постановка проблеми. Сучасна система освіти перебуває у складних умовах, що пояснюється геополітичними, суспільними та економічними подіями в країні, а відтак - запровадженням змішаної форми навчання та виникненням труднощів у ефективній та висококваліфікованій організації освітньої діяльності. Це вимагає загально-професійної та особистісної трансформації, зокрема вдосконалення системи методів, підходів та форм до реалізації освітніх завдань, освоєння комунікативних онлайн-платформ, психологічної зосередженості, акомодатії до нових суспільних реалій. Інноваційність педагогічного мислення постає важливою передумовою здійснення освітньої діяльності та вирішення дискусій між консервативною системою та якісним реформуванням освіти.

Питання реалізації освітніх потреб є актуальним та важливим для науково-методичних досліджень, оскільки дозволяє систематизувати та поглибити розуміння педагогічних завдань щодо покращення якості та результативності навчання. Окрім того, сучасна мистецька освіта залишається вагомим засобом впливу на формування людської свідомості, розвиток когнітивної та творчої сфери особистості, її самоактуалізації в умовах сьогодення.

Аналіз досліджень охоплює питання вивчення процесів мистецької освіти у кризовій геополітичній ситуації, її актуальних форм, методологічних засад та ролі педагога в ефективній організації та реалізації освітньої діяльності. В ході дослідження було проаналізовано науково-методичні праці у галузі естетики, когнітології, психології, педагогіки, музичної педагогіки, філософії та ін. Серед провідних науковців: І. Денисюк, О. Масол, Д. Пінчук, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Сухомлинський, О. Яворський, Г. Яусс, та ін.

Мета статті: визначити провідні актуальні методи та підходи до організації навчання, виявити передумови формування системності, структурності та цілісності освітньої діяльності за допомогою інноваційних форм та педагогічну роль у цих процесах.

Виклад основного матеріалу. Освітня діяльність в Україні зазнає постійних змін, що пов'язано, насамперед, з переходом на дистанційну форму навчання, зміною освітньої парадигми та суспільно-культурної свідомості. Відтак актуальним питання залишається ефективна організація навчально-виховного процесу, зокрема вдосконалення наявних форм, методів та засобів в умовах воєнного часу.

Мистецький напрям є важливим компонентом загальноосвітнього комплексу, оскільки впливає на формування гідного громадянина своєї країни, цілісної творчої особистості, здатної вільно орієнтуватись в інформаційному просторі, вирішувати складні когнітивні завдання та проявляти власну національну і професійну ідентичність. Разом з тим, організація занять музики в дистанційному форматі вимагає особливої уваги, ретельної підготовки педагога, освоєння технічних засобів та запровадження інноваційних освітніх підходів та методів. Це пов'язано із практичним блоком занять, що охоплює спів, гру на музичних інструментах та інші види активної діяльності учнів під час уроків.

Основною та незмінною формою занять у загальноосвітній школі є урок як складний когнітивно-художній процес формування теоретичних знань, практичних вмінь та навичок у обмежених часових рамках у дистанційному форматі. Аналіз науково-методичних джерел вказує, що дана форма занять була запроваджена відомим педагогом Я. Коменським і не втратила актуальності дотепер. Однак, будь-яка форма має дві сторони: зовнішню, яка зберегла історичні обриси у вигляді уроку та його основних характеристик та внутрішню, яка охоплює систему професійних мотивів та стимулів, оцінок та пріоритетів з боку вчителя, що постає як важлива передумова запровадження експериментальних та інноваційних підходів до структурної побудови занять. Як справедливо підкреслює О. Рудницька: *«зовнішня сторона форми завжди має зв'язок із внутрішньою, яка відображає особливості педагогічної діяльності»* [7, с.118]. Відтак утворюється синтез освітніх традицій та інновацій, що позначається у системі

модерн-освіти, яка спрямована на запровадження актуальних методологічних підходів до навчання та їх відповідності освітнім нормам та викликам часу.

Модерн-освіта постає як складна система інноваційних форм, підходів та методів, що забезпечує реалізацію когнітивних та творчих завдань в складних суспільно-політичних умовах, запровадження структурної реорганізації занять на основі комунікативних онлайн-платформ та сучасних технічних засобів. В цілому модерн-освіту можна розділити на декілька векторів, зокрема педагогічно-професійний, психологічно-емоційний та предметний. Це дозволить систематизувати розуміння даного поняття та визначити провідні передумови освітніх інновацій.

Педагогічно-професійний вектор сучасної освіти передбачає педагогічну компетенцію, що визначається комплексом знань, вмінь та навичок, комунікативними та творчими здібностями, використанням інноваційності мислення та передового педагогічного досвіду до організації занять, а також особистісним потенціалом і готовністю до самовдосконалення вчителя. Під час професійної діяльності формується **педагогічна когніція** – процес отримання знань та розуміння через тривалий досвід, власні думки та міркування. Власне кажучи, педагогічно-професійний вектор передбачає пошук нових педагогічних ідей щодо вдосконалення освітнього комплексу та зацікавлення учнів до навчальної діяльності, які втілюються у науковій, педагогічно-практичній та творчій складовій діяльності вчителя.

Важливе місце в ефективній організації освіти посідає технологічний фактор, тобто введення константної педагогічної технології, що стане якісним показником інтелектуального та творчого рівня учнів, їхньої мотивації до навчання. *«Різноманітність функцій освітніх технологій пояснюється варіативністю їх структури, складовими якої є, крім традиційних, новітні засоби освітнього процесу, зокрема інтерактивні, інформаційно-комунікаційні технології, а також дистанційні форми організації навчання...»* [4, с. 4].

Д. Пінчук визначає поняття художньо-педагогічної технології

як важливий та доцільний засіб організації навчальної діяльності, спрямований на реалізацію завдань мистецької освіти в єдності навчання та виховання на основі використання потенціалу художньо-естетичних цінностей та розвитку міждисциплінарних зв'язків. Автор дослідження диференціює структуру художньо-педагогічних технологій на:

- людські ресурси (взаємодія між вчителем та учнем, формування доброзичливої атмосфери, сукупність форм та методів організації творчої діяльності учнів);

- художньо-інтелектуальні ресурси (мистецькі твори, науково-методичні надбання та художні цінності);

- технічні ресурси (аудіовізуальні, комп'ютерні, програмні тощо) [1, с. 194].

Відтак художньо-педагогічна технологія є позитивним засобом переорієнтації змісту освіти, її трансформації у змішану або дистанційну форму, покращення результативності та високих якісних показників.

Педагогічно-професійний вектор передбачає запровадження інноваційних форм реалізації освітніх завдань, здатних до використання в очному, дистанційному та змішаному форматі навчання. Сюди можемо віднести уроки-конкурси (краще виконання пісні, репрезентоване у відеозаписі, якщо це онлайн-формат), уроки-концерти (організація тематичних концертів та зарахування оцінювання при семестровому контролі), уроки-екскурсії (відвідування театрів, музеїв та інших культурних установ), уроки-конференції (обговорення вивченого матеріалу за круглим столом) і т. д. Такі нестандартні підходи урізноманітнюють навчальний процес від монотонного викладу теоретичного матеріалу до динамічної та яскравої діяльності, в якій учні приймають активну участь у онлайн/офлайн форматі.

До інших видів та форм діяльності під час уроку можемо віднести авторську концерт-лекцію, аудіо/відео навчання (використання освітніх платформ, куди вносяться навчальні матеріали: відео приклади, контрольні роботи, додаткова література і т.д.), дискусійну групу (форма колективного обговорення музичного твору, зіставлення різних міркувань), практичну роботу, навчання

інших (учень навчає учня).

Вище наведені форми навчання активізують психологічні процеси учнів, зокрема творче та асоціативне мислення, сприйняття, увагу, пам'ять, а також сприяють цілісному вивченню нового матеріалу, формуванню мотиваційно-вольової сфер та заохоченню до активної діяльності під час занять музичного мистецтва.

У кризових суспільно-політичних умовах організації навчання особливого значення набуває психологічно-емоційний вектор, оскільки сприяє налагодженню міцних духовних зв'язків між суб'єктами освітньої діяльності – вчителем та учнями. Формами покращення даного вектору можуть бути анонімні опитування щодо емоційного клімату в класі, оцінки організації занять, особистісних потреб учня та їхньої ініціативної діяльності.

Емоційний комфорт учнів позначається їхньою довірою до педагога, цілісним сприйняттям предметних завдань, формуванням дружніх взаємовідносин у класі. Для здорового мікроклімату не менш важливе значення має позитивна мотивація учнів, акцентування уваги на перевагах та успіхах, оцінка робочої атмосфери у класі, особистісне звертання до кожного учня, взаємоповага, толерантне спілкування та гра як спосіб зняття фізичної та інтелектуальної втоми.

Також важливе значення при переході на дистанційне навчання має предметний вектор реалізації освітньої інноваційної діяльності, який передбачає вдосконалення матеріального забезпечення навчального закладу та власних технічних ресурсів для проведення занять в домашніх умовах (закупівля спеціалізованих комп'ютерних програм, ноутбуків, мультимедійних екранів, колонок, мікрофонів і т. д.).

Три вектори організації освітньої діяльності сприяють формуванню нових авторських методик, передумовами яких є трансформація та вдосконалення навчально-виховного процесу і його складових на принципах новизни, актуальності та ефективності. Інноваційні підходи сприяють оновленню навчальних програм, переосмисленню цілей, завдань, змісту та форм навчання, враховуючи потреби та пріоритети учнів та суспільства в цілому.

Сьогодні ставить нові виклики перед людиною та сферою її

діяльності, зокрема освітньої. Це вимагає освоєння таких онлайн-платформ як Zoom meeting, Google meet, Google classroom та багато інших. Дистанційне навчання виступає як абсолютно нова освітня форма, яка вимагає проходження курсів підвищення кваліфікацій та здобуття практичних навичок. На перший погляд, така модернізація освіти є позитивним явищем, оскільки дозволяє проводити заняття на великій дистанції в реальному часі за допомогою електронних носіїв та за різних суспільно-політичних умов. Онлайн-платформи дозволяють використовувати різні технічні функції. Наприклад, теоретичний виклад матеріалу може супроводжуватись презентацією через функцію демонстрації екрану. Звичайно, це підсилює рівень сприйняття, формує позитивне відношення до предмету та зацікавленість. У програмі Zoom meeting учні мають можливість ділитись настроєм та реакціями за допомогою смайлів, це дозволяє визначати загальну атмосферу під час занять, залучати ігрові форми роботи.

Проте для дисциплін, які охоплюють практичний блок завдань (музичне мистецтво, заняття у спеціалізованих навчальних закладах), онлайн-навчання створює низку труднощів, а саме:

- технічні (неякісний інтернет-зв'язок, звукові недосконалості, відставання звуку від зображення і т.д.);

- соціально-комунікативні (відсутність «живого спілкування», емоційна обмеженість, адже екран не може повноцінно передати доброзичливу атмосферу та настроїв вчителя чи учнів; неможливість соціалізації у школі);

- емоційно-художні (емоційна скованість під час виконання практичних творчих завдань, що пояснюється необхідністю привикання до нової форми навчання);

- практичні (неможливість живого інструментального та вокального виконання/показу; інтонаційна неточність, що пов'язано з технічними особливостями онлайн-платформ).

Нова освітня реальність полягає у переході на дистанційну форму навчання і через декілька років вона стане звичним традиційним явищем у навчально-виховному процесі. Безумовно, що деякі сторони цієї форми вимагають апробації та перевірки

на практиці, однак те, що це вже стало освітніми інноваціями не залишається жодного сумніву.

Висновки. Отже, модерн-освіта постає як інноваційний та пластичний комплекс форм, методів та підходів, що визначається освітніми потребами і завданнями, а також суспільними викликами часу. Новаціями освітньої діяльності в сучасних умовах є використання форм онлайн-комунікації, зокрема Telegram-каналів, Facebook, Zoom-meeting, Google-meet, що сприяють безперервності освіти, реалізації навчальних програм у визначених часових рамках, збереженню канікулярного часу. Відтак сучасна освіта спрямована на формування самостійної та креативної особистості з власною системою цінностей та пріоритетів, здатної орієнтуватись в інформаційному просторі та реалізовувати творчий потенціал у суспільстві, що аргументує актуальність її безперервної реалізації, зокрема у воєнних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфремова Г. Інноваційні технології в сучасному освітньому просторі. Колективна монографія. Суми: 2021, 444 с.
2. Масол Л. Навчально-методичний посібник «Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3-4 класах на засадах компетентнісного підходу». Київ: Генеза, 2020. 161 с.
3. Масол Л. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання. Харків: «Друкарня Мадрид», 2015. 178 с.
4. Освіта в Україні в умовах воєнного стану. Науково-методичний збірник. Упорядники Рогова В, Єресько О, Баженов Є. Київ: 2022, 140 с.
5. Ростовський О. Методика викладання музики в початковій школі: Навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2001, 216 с
6. Рудницька О. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика. Заг. редакція О.В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. Суми: ДПУ імені А. С. Макаренка, 2010. 255 с.
7. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька. Навч. посібник. Київ : 2002, 1. 270 с.
8. Яворський О. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан. 2011. 581 с.
9. Ягупов В. Педагогіка: навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 559 с.

УРОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЦІЛІСНА ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНА КОНЦЕПЦІЯ НАВЧАЛЬНО- ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ

***Анотація.** Сучасний етап розвитку мистецької освіти перебуває в процесі трансформації та формування інноваційно-мотиваційних підходів до організації навчального процесу, істотно змінюючи принципи науково-педагогічної парадигми. Це пов'язано з істотними суспільними змінами, технологічним прогресом, пришвидшенням темпу життя та модифікацією ціннісних орієнтирів. Сучасне суспільство висуває перед людиною ряд вимог щодо постійного індивідуального розвитку, розширення когнітивно-комунікативної сфери, вдосконалення професійних якостей. Це можливо через реалізацію якісної мистецької освіти, основним завданням якої є формування інтелектуальної, творчої та духовної особистості.*

***Ключові слова:** комунікативно-творчий процес, музичне мистецтво, творчий підхід*

Постановка проблеми. Впродовж багатьох століть музика виступала провідним інструментом виховання та збагачення духовного досвіду людини. В античні часи її наділяли етичними властивостями. Давні мислителі вважали, що деяким ладам та ритмам музики притаманні певні риси людського характеру і тому музика може впливати на формування цих рис. Звідси і **мета статті: визначити** важливість музичного мистецтва як обов'язкової дисципліни у початковій, середній та вищій школі.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що звук як фізичне коливання супроводжує людину від народження (шуми, музичні звуки, вербалізація словесної мови), впливає на емоційно-почуттєві стани, але на відміну від вербальної мови не є семантично

визначеним (мимовільне слухання музики не може передати її художнього змісту). Це пов'язано з поширенням практики поверхневого сприйняття музики як розважального мистецтва, яке не несе глибокого філософсько-естетичного змісту та смислового навантаження.

Базові знання, уміння та навички дитина отримує під час навчання у школі. Основним чинником ефективності навчання є творчий підхід, творчість як елемент активності, принцип людського життя. **А. Адлер** стверджував, що творча сила відповідає за мету життя, визначає метод її досягнення та сприяє розвитку соціального інтересу. Та ж сила впливає на сприйняття, пам'ять, фантазію і сни. Вона робить людину вільним індивідом. [17, с.123]. Виходячи з цього, розуміємо, що така «творча сила, енергія» є обов'язковою умовою повноцінного індивідуального розвитку особистості і вимагає постійного вдосконалення та розширення когнітивного діапазону. Логічно, що під час навчального процесу спрямування до творчості учень отримує найбільше на уроках музичного мистецтва, які є цілісним комунікативно-творчим процесом.

Особливе місце посідає комунікативна спрямованість уроку музичного мистецтва, яка передбачає не тільки передачу інформації, розширення когнітивного простору учнів, розвиток творчо-музичних здібностей, але й комунікацію між різними часовими періодами, що умовно скорочує історичну дистанцію. Власне кажучи, сама музика передбачає обмін інформацією, смислами між поколіннями, умовно переносить свідомість учня у часовий період автора (композитора).

Виходячи з вищесказаного, розуміємо урок як цілісний комунікативно-творчий процес, який є основною формою навчання, має визначений регламент, творчу концепцію та певні особливості. Його організація вимагає **осмислення** музичної діяльності учнів для підпорядкування усіх її видів темі уроку, семестру і вирішення освітніх завдань – навчальних, виховних, розвивальних. Як результат творчого підходу вчителя, урок музики має сильний **емоційний вплив** на формування духовного світу учня, сприяє виникненню зацікавлення до музики, естетичної потреби **комунікації** з нею.

Специфікою музичного мистецтва в цілому є символізм та

емоційна спрямованість текстів як артефактів, ціннісних носіїв культури. Тому пізнання художнього світу музики, яке відбувається в процесі навчання має органічно поєднувати раціональну та емоційно-чуттєву сферу учнів (свідомість/мислення/розум - настрої/почуття/емоції). Музика має сприйматися як жива й захоплива подія, що є можливе тільки у тому випадку, коли підхід до організації уроку буде живим. Важливо, щоб у комунікації з музикою проявлялась активна позиція учня, його **особистісне відношення** та переживання. Це визначає наступну особливість уроку музичного мистецтва – обов'язкова єдність емоційного і свідомого у процесі пізнання музики. Музична діяльність учнів пов'язана зі сприйняття, виконанням і запам'ятовуванням музики, вимагає відповідних навичок і вмінь (технічних та художніх). При цьому оволодіння навичками є засобом для досягнення цілі – художнього виконання/ідейно-концептуального сприйняття музичного твору.

Ще однією з особливостей уроку музичного мистецтва є колективна форма діяльності, що розвиває **комунікативні здібності**, соціальну зацікавленість та спрямованість. Під час уроку музичного мистецтва учні слухають і виконують музичні твори, аналізують їх, обмінюються враженнями та індивідуальними переживаннями. Колективна музична діяльність дає школярам змогу пережити стан єднання з іншими учнями, відчувати себе виконавцем, слухачем, композитором, людиною, спрямованою на творче самовираження.

Безумовно, що вся діяльність на уроках музичного мистецтва має об'єднуватися спільною темою, якій підпорядковуються окремі елементи. Це дає змогу досягти цілісності уроку, єдності усіх його складових частин, оскільки в основу його побудови покладено не види діяльності учнів, а різні межі музичного мистецтва як єдиного цілого. Згідно з концепцією Д. Кабалевського, основою уроку, що забезпечує його цілісність, є відповідна тема. Звідси наступна особливість – **тематична підпорядкованість** та послідовність.

Виходячи зі всього вище сказаного можемо визначити наступні **особливості уроку як цілісної комунікативно-творчої концепції:**

- розширення музично-когнітивного знання: вивчення історичних фактів, стилів, напрямів мистецтва, музичних творів, зразків народної творчості;

- осмислення творчо-музичної діяльності учнів, що сприяє визначенню цілей та завдань уроку;
- емоційна спрямованість як основний чинник музичної творчості;
- комунікація, яка проявляється у наступних формах: вчитель-учень, учень-учень, учень-композитор, учень-музичний твір як артефакт;
- тематичність уроку, що сприяє цілісності та логічній структуризації;
- індивідуалізація як спосіб розкриття образно-художнього світу учнів, їхніх особистісних переживань.

Також важливе місце в організації та побудові успішного уроку посідає внутрішня спрямованість вчителя як основного носія гуманної, позитивної атмосфери у класі. Як мені здається, то в цілому ефективність уроку та його цілісність також залежить від ряду наступних факторів, а саме:

- створення творчої концепції уроку, спрямованої на діалогічність, відкритість та щирість;
- компетентність вчителя, розширення його когнітивного простору;
- модернізація навчально-виховного процесу, інноваційний педагогічний підхід;
- позитивна енергетика уроку, створення творчої атмосфери.

Також загально відомо, що кожний урок має свою дидактичну структуру, яка визначає логічну послідовність та взаємозв'язок частин між собою. Вчитель як організатор має індивідуальний підхід до структуризації занять, розподілу часу, та форми окремих частин.

Варто відзначити, що на уроках музичного мистецтва краще репрезентувати твори в реальному звучанні, це підсилює творчий настрій, емоційну атмосферу в класі, сприяє зацікавленню учнів до музичного інструментарію.

В цілому в педагогічно-організаційній діяльності можемо визначити три ціннісно-естетичні категорії, які посідають важливе місце у комунікації між учнями та вчителем – це Віра, Надія та Любов. Віра вчителя у здібності учнів, їхні прагнення та

цілі, мотиваційну спрямованість та довіра учнів до педагогічної діяльності вчителя; надія на продуктивність освітнього процесу та взаємне розуміння; любов вчителя до педагогіки та людини як найвищої цінності та любов учнів до навчання і творчості. Звичайно, що ця думка не є достатньо верифікованою та науково аргументованою. Дана інтерпретація звернена до психологічних аспектів педагогічної діяльності, процесів свідомості, інтенціональних засад, людських морально-етичних взаємовідносин, які побудовані на взаємній довірі, розумінні та бажанні вчити та вчитись.

Висновки. У контексті даної статті урок музичного мистецтва визначено як цілісну комунікативно-творчу складову навчально-виховного процесу, яка має концептуальну побудову та творчі завдання і особливості. Серед основних – розширення музичного тезаурусу учнів, емоційна спрямованість, емпірично-творча діяльність учнів, комунікативна взаємодія (вчитель-учень, учень-учень, учень-композитор, учень-музичний твір як артефакт), індивідуалізація переживань учнів, тематичність та логічність побудови уроку.

Одним із основних структурних елементів уроку визначено слухання інструментальної музики, що сприяє активізації психічних процесів (мислення, пам'яті, слуху, уяви), розвитку мотиваційно-вольової та художньо-образної сфери учня.

У педагогічній практиці сформувалась чітка структуризація етапів слухання музики, що поглиблює розуміння ідейно-концептуальної побудови музичного твору (вступне слово вчителя, сприйняття музичного матеріалу, художній аналіз твору та повторне сприйняття). Дані етапи досить детально проаналізовані та розроблені в науково-методичній літературі, зокрема у працях **О. Я. Яворського**. Така структуризація є важливою для підготовки учнів до музичного сприймання, розуміння твору у цілісності нотного тексту як матеріалу та художнього змісту. У зв'язку з цим узагальнено провідні методологічні засади та підходи до організації процесу слухання музики та побудови уроку музичного мистецтва в цілому. У контексті музичної освіти метод розглядається як прийом для розвитку музичних знань, умінь та навичок, психічних процесів,

а також формування ціннісно-емоційного ставлення до музики як естетичної категорії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар В. Дидактика. Київ : Либідь, 2005. 264 с.
2. Зінглер Д. Теорія особистості. СПб.: Питер Пресс, 1997. 419 с.
3. Коменський Я. Велика дидактика. Закони добре організованої школи. Історія зарубіжної педагогіки: хрестоматія. Є. І. Коваленко. К.: Центр учбової літ-ри, 2006. С.155–185.
4. Кузьмінський А. Технологія і техніка шкільного уроку: навчальний посібник. К. : Знання, 2010. 335с.
5. Лемківський М. Історія педагогіки: підручник. К.: Центр навчальної літератури, 2003. 360с.
6. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів/ Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е.В. Белкіна, О.В. Калініченко, І.В. Руденко. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
7. Яворський О. Теорія і методика музичної освіти. Т.: Навчальна книга - Богдан. 2011. 581с.

УДК: 372.87

Юлія БУРЧАК,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв.

*Науковий керівник: **Бардашевська Ярослава Миколаївна,***

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ У ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті розкрито сутність питання духовно-морального виховання підлітків, опираючись на вагомні чинники формування у них духовно-моральних установок та з урахуванням проблем у сучасному освітньому просторі. Визначено основні духовні та моральні якості особистості, які розвиваються під впливом музичного мистецтва та є критерієм рівня розвитку духовних і моральних навичок, почуттів і звичок. Обґрунтовано педагогічні умови ефективного використання можливостей музики необхідних для гармонійного розвитку підлітків. Проаналізовано зміст духовно-морального виховання на*

уроках мистецтва, а також охарактеризовано потенціал музичного мистецтва у морально-духовному становленні школярів

Ключові слова: *емпатія, морально-духовні цінності, музичне мистецтво, підлітки.*

Постановка проблеми. Проблема сучасного покоління, а, зокрема, і підлітків полягає в тому, що вони характеризується високим ступенем «емоційної глухоти», нездатністю до емпатії, що в свою чергу призводить до проблем у спілкуванні з оточуючими. Тому розвиток здатності до чуттєвого сприйняття музики, емоційної афективної реакції та естетичної оцінки музичних творів є вагомими чинниками у формуванні її духовно-моральних установок.

Аналіз досліджень. Аналіз науково-методичної та педагогічної літератури дозволяє стверджувати, що до цих пір мало досліджено внутрішні ідеальні за своєю формою прояви морально-духовного виховання. Тому музично-педагогічна наука повинна опиратися як на історико-філософський підхід до проблеми формування морально-духовних цінностей так на фундаментальні методологічні принципи педагогіки та психології. Значний внесок у розробку і дослідження проблеми духовних цінностей особистості зробили філософи Аристотель, Платон та ін. Упродовж останнього десятиліття над питанням становлення духовних цінностей сучасної людини-громадянина працюють М. Й. Боришевський, Л. Д. Ороновська, О. В. Сухомлинська. Серед науковців, котрі займалися дослідженням чинників формування духовно-моральних якостей особистості засобами музичного мистецтва можна виокремити В. В. Медушевську, Ю. О. Лисенко, Г. М. Падалку.

Мета статті. Виявити умови та засоби морального-духовного виховання підлітків у процесі музично-виховної роботи в школі.

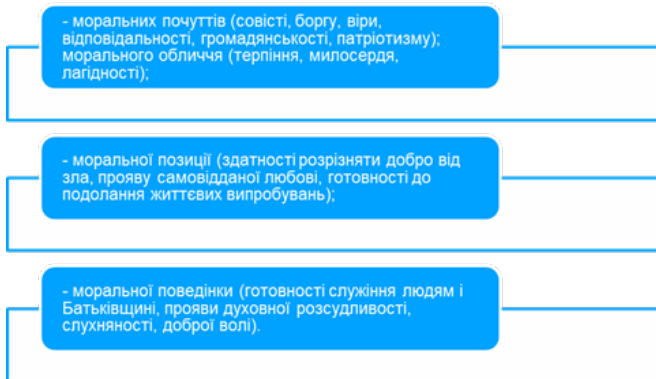
Виклад основного матеріалу. Сьогоднішнє життя ставить перед музичною освітою в школах нові виклики, для подолання яких необхідне не лише всебічне виховання, а й духовний розвиток особистості та формування у неї високих моральних якостей і ідеалів.

Питання духовно-морального виховання підростаючого покоління є одним із складних і суперечливих, від вирішення якого

залежить психосоціальне та духовне здоров'я дітей. Духовно-морально-виховні завдання становлення особистості, розробка відповідних програм виховної практики, вжиття відповідних заходів для вирішення цих питань - усе це потребує теоретичного обґрунтування.

Духовно-моральне виховання – це психолого-виховні умови духовного розвитку та організації індивідів за принципом співтворчості, відображення їх почуттів, думок, образів, цінностей у встановленні стосунків зі світом, тобто створення позитивно нових життєвих установок.

Поняття «моральності» включає моральні норми, які базуються внутрішніх переконаннях, установках, духовних якостях дюдини та є своєрідним регулятором її поведінки. Під духовно-моральним вихованням розуміється процес сприяння духовно-моральному розвитку особистості та формування:



Засвоєння національної музичної культури та формування на цій основі духовних та моральних цінностей можливо лише безпосередньо в процесі музичної активності. Музика, як і інші види мистецтва, розрахована на емпатію та активне функціонування механізму музичної емпатії – це отождоження себе з іншими людьми, усвідомлення їхніх емоційних станів, перенесення життя інших на себе, своє відчуття та розуміння їхньої долі, а в кінцевому результаті виникнення співпереживання, котре включає співчуття і взаєморозуміння.

Художнє походження ідеалу більшості підлітків свідчить, що у

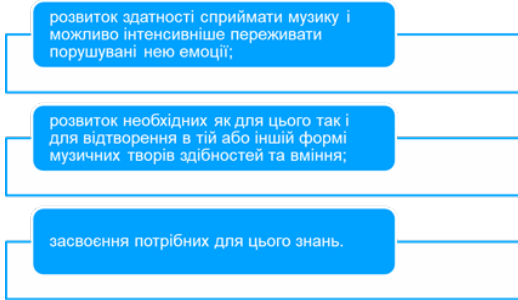
цьому віці становлення структури особистості зумовлене так званою художньої потребою. Художні сюжети (фільмів, відео, музичних творів тощо) взаємопов'язуються та співвідносяться у свідомості протягом усього життя. Але особливо активні ці співвідношення в підлітковому віці, нехай і не настільки глибоко, але на рівні форми.

Особливо важливо при формуванні основних структурних компонентів самосвідомості включення у цей процес механізмів музичної емпатія, яка є суттєвою ознакою людини як соціальної істоти, для якої важливо розуміння того, хто вона така (активізація самооцінки), якої думки про неї оточуючі (соціальні очікування), усвідомлення норм поведінки у соціумі, відношення до інших та навколишнього світу.

В загальноосвітніх навчальних закладах одним із компонентів, що сприяють формуванню самосвідомості та розвитку духовно-морального світогляду учнів є музика. Вона, орієнтуючись на передачу музичного досвіду та культури, відображає весь світ у єдності істини, добра й краси, а особливо духовний світ, його ідеали, життєві цілі та цінності. «Музичне мистецтво відіграє для учня-підлітка роль лідера у формуванні певних ідей та ідеалів» [5, с. 13]. Ось чому недооцінка мистецтва, особливо музичної освіти, неминуче обертається розвитком недосконалих моральних, духовних, гуманістичних та ідеологічних цінностей.

Школа, як відображення соціального середовища, є територією, яка найбільш позитивно впливає на духовний світ дитини, що робить необхідним для вчителя музичного мистецтва систематично і цілеспрямовано займатися духовно-моральним розвитком учнів всіх вікових категорій, а зокрема і підлітків. Сучасна педагогіка і психологія вважають, що підліток це вже сформована, самодостатня особистість, якій важливо оцінити себе, свою індивідуальність, неповторність та зрозуміти своє місце у світі. А підлітковий період – це період швидких змін в організмі, соціалізації, сильного розвитку розуму, а також провокацій, необдуманих вчинків та агресії. Тому проблема викладання музики підліткам в школі завжди стояла гостро перед педагогами. Адже вчителі - це насамперед духовно-моральні наставники, праведники, гуманісти. Незважаючи на загальні

тенденції та методики кожен викладач вирішував її в більшості індивідуально. Видатний діяч музичного освіти Н.М. Ковин вважає, щоб музична освіта було повною і впливала на духовно-моральне становлення підлітка необхідні:



Ці три аспекти музичної освіти нерозривні. Відсутність чи недовершеність будь-якого з них робить музичну освіту неповною та односторонньою. Однак цілеспрямоване формування духовного світу особистості підлітка через музику не повинно прирівнюватися до насаджування та насильства. У концепції педагогіки останніх років наголошується, що в навчально-виховному процесі необхідно враховувати не тільки вікові особливості підлітків (хоча це необхідно), а й особистість. Одним із факторів успішного розвитку особистості підлітка, втому числі і духовного є створення умов психологічного комфорту, під яким розуміється атмосфера підтримки та взаємодопомоги, можливості для самовираження та самореалізації.

Щоб правильно організувати морально-духовне виховання за допомогою музики, з самого початку мають бути чітко сформульовані цілі та можливості такого виховання. Музика спочатку виховує дисципліну, прагнення до досконалості, а досконалість приносить велике емоційне задоволення. Другим важливим аспектом є стимулювання психологічного розвитку через навчання. І третій чинник – емоційне виховання, який допомагає досягти повної зрілості.

Безпосереднє включення підлітків у різноманітну музична діяльність є засобом їх духовно-морального розвитку. Важлива роль у процесі формування духовності та моральних цінностей

особистості відводиться слуханню музики. Тут на допомогу педагогу мають стати його «перцептивні здібності – вміння та здатність проникати у внутрішній світ вихованця, що базується на спостережливості, розумінні психологічних станів підлітка та особливостей розвитку» [4, с. 132].

У сучасній реконструкції традиційної загальноосвітньої системи вчителі намагаються знайти власні засоби, прийоми та методи навчання та виховання, маючи на меті показати підліткам красу музики, жанрову різноманітність музичних композицій та втілених у них образів та враховуючи одне з провідних завдань вчителя музичного мистецтва – навчити учнів емоційно та правильно сприймати музичний твір, пробуджувати у них моральні та духовні якості. Тому слухання чи перегляд мюзиклів, вокальних чи інструментальних композицій – це безумовно виховання музичної культури та інтересу до мистецтва. Але важливо не втратити головне – дитину, яка вміє розуміти і відчувати красу за допомогою, звичайно ж народної, класичної, а також і близької їм сучасної поп-музики.

Особливість впливу різноманітних музичних творів на духовний світ людини пов'язана переважно з розвитком емоцій та моральної чутливості, які є важливими соціальними якостями особистості та визначають її альтруїстичний і гуманний образ. Духовна чутливість дає змогу співчувати стану людини чи іншої істоти, відповідаючи співчуттям, ніжністю та радістю за інших.

Ще одним видом музичної діяльності, який має свої механізми впливу на формування загальнолюдських цінностей у школярів є спів. Використання різножанрової вокальної музики сприяють розвитку емоційної чутливості, творчому та артистичному самовираженню учнів у сольному, ансамблевому та хоровому виконавстві.

Важливим вважається розвиток імпровізаційних навичок, що є основоположним для формування художньо-ціннісного ставлення до світу. Імпровізація є найдоступнішою формою продуктивного самовираження дітей та веде їх до особистого звільнення. А формування в процесі такої музичної діяльності мислення та уяви, фантазії мислення сприяє загальному інтелектуальному розвитку дітей та духовному піднесенню.

Висновки. Отож, основними характеристиками, що визначають духовно-моральний розвиток особистості, є участь у музичній творчості через різноманітні форми музичної діяльності під впливом музично-культурного потенціалу педагога, високий рівень знань та здатність оцінювати, аналізувати зміст музичних творів.

А духовно-моральне виховання на уроці музичного мистецтва полягає в тому, щоб прищепити через музику вміння співпереживати та розуміти інших, формувати стійку життєву позицію, засновану на загальнолюдських моральних та духовних цінностях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллін Е.Б. Теорія і практика музичного навчання в загальноосвітній школі: Посібник для вчителя. М.: Просвещение, 1983. 196 с.
2. Бех І. Д. Виховання особистості : Сходження до духовності. Київ : Либідь, 2006. 272 с.
3. Богуш А. М. Дефініції «духовність» і «моральність» в аспекті національного виховання в Україні. *Морально-духовний розвиток особистості в сучасних умовах: збірник наукових праць*. Київ : Знання, 2000. Кн.1. С. 18–23.
4. Помиткін Е. О. Психологія духовного розвитку особистості : монографія. Київ: Наш час, 2007. 280 с.
5. Пошатаєв В. Мистецтво як засіб духовного становлення особистості. URL: http://www.rusnauka.com/15_DNI_2008/Pedagogica/32529.doc.htm (дата звернення: 12.02.2022 р.).
6. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Вибрані твори в 5-ти т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 3. 670 с.
7. Шевченко Г. П. Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць Вип. 5(80). Северодонецьк : видво СНУ ім. В. Даля, 2017. 248 с. URL: [http://www.domtp.turion.info/assets/archive/2017/5\(80\)2017.pdf](http://www.domtp.turion.info/assets/archive/2017/5(80)2017.pdf) (дата звернення: 05.02.2022 р.).

УДК 78.022+78.071.1

Назар ВЕКСЕЙ,

студент 1 курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник – Серганюк Любов Іванівна,

РІЗНОВЕКТОРНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА К. СТЕЦЕНКА (ПЕДАГОГІЧНА, ПРОСВІТНИЦЬКА, ГРОМАДСЬКА)

Анотація. Кирило Григорович Стеценко (1882-1922) - видатний український композитор-класик, чудова музика якого уже більше століття звучить не лише в Україні, а й далеко за її межами. Діяльність К. Стеценка була надзвичайно багатогранною. Поряд з композиторською творчістю він був диригентом, педагогом, методистом, плідним музичним критиком, невтомним культурно-громадським і державним діячем. Своєю творчістю й діяльністю К. Стеценко був продовжувачем національного напрямку української музики, розпочатого Миколою Лисенком.

Ключові слова. музичне просвітництво, музично-педагогічна думка, народна пісня, концепції К. Стеценка.

Постановка проблеми. Проблема естетичного виховання школярів у педагогічній діяльності К. Стеценка, в якій автор приходить до висновку, що педагогічна діяльність композитора, по-перше, була в той час найпередовішою, бо втілювала демократичні принципи, за які боролися прогресивні діячі; по-друге, методика К. Стеценка дуже поширилась в нові часи і увійшла в практику як частина цінного педагогічного досвіду; по-третє, вона не втратила своєї актуальності й в наш час. Проте і на сьогодні не можна стверджувати, що всі грані творчої особистості К. Г. Стеценка повністю досліджені.

Аналіз досліджень. Теоретичну основу статті становлять праці і дослідження українських музикознавців, які зробили детальний життєпис К. Г. Стеценка – П. Козицький, М. Грінченко, Л. Пархоменко, Л. Кияновська, С. Лісецький. Досліджували багатогранну діяльність відомого українського композитора та аналізували його творчість – М. Грінченко, Л. Ревуцький, П. Козицький, С. Людкевич, Н. Горюхіна, Л. Єфремова, Л. Пархоменко, В. Довженко, Т. Булат, Є. Федотов та ін.

Мета статті – на основі огляду сподвижницької праці композитора на теренах музичного просвітництва, науково-

методичних досліджень, музично-педагогічної роботи та аналізу композиторської творчості для дітей визначити основні засади музично-просвітницької діяльності К. Г. Стеценка, його педагогічних принципів та досягнень.

Виклад основного матеріалу. Музична педагогіка і розвиток музично-педагогічних концепцій і технологій завжди тісно взаємодіяли з музикознавством і впродовж свого історичного розвитку, постійно взаємозбагачуючись, сприяли подальшому зростанню музичної культури в цілому. Передові діячі культури кінця XIX - початку XX століття визнавали необхідність музичної освіти народу як одного з ефективних засобів естетичного виховання на державному рівні. Про це свідчить велика кількість публікацій з питань музичної освіти, адресованих до викладачів співів та педагогів загальноосвітніх шкіл. Послідовники М. Лисенка – К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, Г. Хоткевич, В. Верховинець та ін. – поряд з творчою діяльністю зосередили свої зусилля на шкільному музичному вихованні, оскільки вбачали в ньому підґрунтя національно-патріотичного виховання. Народна музика стає головним чинником становлення композиторської школи та національної системи музичної освіти.

Саме на цих ідеях сформувалися педагогічні погляди і практична діяльність видатних українських композиторів В. Барвінського, І. Воробкевича, Ф. Колесси, М. Леонтовича, С. Людкевича, Д. Січинського, Я. Степового, К. Стеценка та ін.

Зокрема, щедрою була педагогічна спадщина К. Стеценка, який обстоював принцип взаємозв'язку музики з комплексом мистецтв. Він обґрунтував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, вважаючи, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними. Ім'я Кирила Григоровича Стеценка – композитора-класика, який виступав за утвердження демократичного мистецтва народу, що піднявся на боротьбу за своє соціальне і національне визволення, вписане в золотий фонд української культури. Всю енергію громадського діяча і хорового диригента, музичного критика і публіциста митець присвятив служінню народові.

Помітний вплив на К. Стеценка мала діяльність організованого у 90-х рр. позаминулого століття київського «Літературно-артистичного товариства», в якому брали участь представники передової демократичної інтелігенції: прозаїки, поети, художники, артисти тощо. Серед них композитори М. Лисенко, Я. Яциневич; діячі сцени М. Старицький та брати Тобілевичі; художники на чолі з М. Пимоненком; письменники Леся Українка, М. Коцюбинський, Б. Грінченко та ін. Вже перелік цих імен свідчить про те, що К. Стеценко був безпосередньо знайомий з діяльністю прогресивних кіл України, а це, в свою чергу, мало великий вплив на формування його інтересів.

Творче обдарування К. Г. Стеценка, палкого прихильника народності і реалізму в мистецтві, виразника передових для свого часу ідей, найбільш яскраво проявилось у хоровій музиці. Значне місце у творчому житті К. Стеценка займає його педагогічна діяльність. Композитор створив оригінальні пісні і хори для дітей, ряд музично-театральних композицій, вніс багато цінного у методику викладання співу в школі та був організатором різноманітної позакласної роботи з музично-естетичного виховання. Мистецтво для К. Г. Стеценка не є засобом для задоволення розважальних потреб слухачів і глядачів. Він вбачає в ньому перш за все виховні функції.

Як **композитор** створив близько 50 романсів та вокальних ансамблів, понад 50 оригінальних хорових творів, опери для дітей та моноопери «Іфігенія в Тавриді», музику до театральних вистав, а також десятки обробок українських народних пісень. Особливе місце посідає духовна музика: Три Літургії, «Всенічна», «Панахида», «Херувимські пісні» (6 тв.), «Милість миру» (4 тв.), «Хваліте ім'я Господнє» (9 тв.), «Великодня служба», «Колядки та щедрівки» (50 тв.), релігійні канти (5 тв.) та інші.

Як **диригент** заснував понад 30 хорових колективів – професійних, аматорських, дитячих, жіночих, мішаних, світських і церковних. Фундатор і керівник Першого українського національного хору (1918), Української Республіканської Капели (1919), Другої мандрівної капели (1920).

Питання **музичної освіти** громадськості – важливий елемент у структурі просвітницької діяльності К. Стеценка.

Як педагог він розробив новітні методики та репертуар для навчання школярів музики і співів на основі народної пісні. Педагогічна діяльність супроводжувала композитора протягом всього життя. Варто відзначити, що Кирило Григорович звертав велику увагу на виховання «майбутніх носіїв культури». Свідомо обравши професію вчителя, К. Стеценко спрямував всю свою творчу енергію на піднесення справи народної освіти. Вже через дуже короткий час він стає відомим і визнаним методистом музичної освіти. Розуміючи, що музичне виховання неможливе без досвідчених грамотних вчителів, К. Стеценко багато уваги приділяє викладанню співів на короткочасних курсах для вчителів у Білій Церкві, Таращі, Києві, Ямполі. Навіть за короткий термін цих курсів (20-30 днів) талановитому хормейстерові вдається створити на них хори вчителів і виконувати з ними концерти О. Архангельського, Д. Бортнянського, оригінальні твори М. Лисенка, обробки народних пісень, власні хорові композиції.

Він – автор шкільних пісенних збірників та педагогічної системи, метою якої є поступове оволодіння музичної грамоти в комплексі із навичками сольного та хорового співу. Свій методичний досвід К. Стеценко узагальнив у роботах: «Українська пісня в народній школі», конспектах лекцій «Конспект занять загальноосвітніх курсів теорії і історії музики». Він прагнув досягнути історичний досвід викладання співу в Україні, який відобразив у лекціях «Історія церковного співу та народної пісні», «Участь народу у співі», «Братства, їх діяльність, школи, братські хори та їх значення». Провідною ідеєю К. Стеценко як вчителя співів було те, що музичне виховання потрібно починати саме зі співу пісень. Основи своєї методики К. Стеценко виклав у посібниках: «Початковий курс навчання дітей нотного співу», «Методика початкового навчання співу», які до цього часу знаходяться у рукописах і чекають на редагування і публікацію.

Висновки. Висвітлення концертної, громадської та просвітницько-педагогічної діяльності відомого українського композитора не тільки значною мірою ліквідує «білі плями» в його біографії, а й представляє в його особі активного трудівника на

ниві української музичної культури та освіти, який багато зробив для справи виховання дітей і був у перших лавах тих, хто готував підготовку нового етапу в розвитку української музичної культури та художньому вихованні молоді.

Постать К. Г. Стеценка та його творчість znana і пошанована як в Україні, так і за її межами. Він назавжди залишиться для нас не тільки талановитим композитором, а й видатним педагогом-просвітителем, відомим громадським діячем на теренах української музичної культури і хоровим диригентом-виконавцем, для якого безмежно дорогою була доля музичної культури українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. 1. К., 1964. 212 с.
2. Грінченко М. Кирило Стеценко – композитор (критично-життєписний нарис) Х. К. 1930. 238 с.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура : *Навчальний посібник*. К., 2002. 212 с.
4. Лісецький С. Й. Кирило Григорович Стеценко: *Бібліографічний нарис // Українське музикознавство*. Вип 17. К., 1982. С.46-55.
5. Лісецький С. Й. Риси стилю творчості К. Стеценка. К., 1977. 89 с.
6. Мірошникова А. А. К. Г. Стеценко як хоровий диригент. *Українське Музикознавство*. Вип.3. К.,1968. С. 215-221.
7. Пархоменко Л. О. Кирило Григорович Стеценко. К.,1973.312 с.

УДК 785.13

Анджеј ГЛАДИШ

доктор, доцент кафедри Інструментології

Інститут мистецтвознавства,

Гуманітарний факультет

Люблінський католицький університет імені Івана Павла II

ЗВУКИ ВІЙНИ... ВІЙСЬКОВІ ІНСТРУМЕНТАЛІСТИ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ

У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХVІ СТОЛІТТЯ ТА ЇХ РОЛЬ

Анотація: У статті подано класифікацію інструменталістів у війську Речі Посполитої другої половини ХVІ століття. Зазначено пересічний склад

штатних інструменталістів та військові оркестри. Представлено завдання, які виконували рядові музиканти, та більш детально розглянуто роль сурмачів і барабаничників, що супроводжували гетьманів. Також вказано на неочевидні способи використання інструментів у військовому мистецтві XVI століття.

Ключові слова: *інструменталісти, труба, барабан, гетьман, Річ Посполита, XVI століття*

Музика завжди супроводжувала людину. Вже в доісторичний період, окрім своїх завдань, пов'язаних з культом і ритуалами, вона виконувала важливу утилітарну функцію, підтримуючи комунікацію суспільств, особливо в якості оповіщення про небезпеку та організації спільного полювання, а також у військовій діяльності [7, с. 9-20].

Особливу роль військові інструменти набули на зорі нового часу, коли у війнах все частіше почали використовуватись наймані формування. Явище професіоналізації зв'язківців, яке пов'язане з чітко визначеними завданнями, простежується в численних нормативних джерелах старопольського періоду, які прийнято називати "гетьманськими статтями", що вказують на правила функціонування війська під час військової кампанії, а саме: в таборі (вночі та вдень), в ситуаціях небезпеки, під час маршу, в поході тощо [2].

Аналіз ренесансної документації та літописних записів дозволив Ельжбеті Глуц-Зволінській зробити загальну класифікацію придворної музики на три категорії: 1) релігійну, 2) художню та 3) утилітарну, з яких до останньої групи відносили фанфари перед промовою мецената та звукові сигнали під час полювань і військових ситуацій [6, с. 77]. Систематику військових музикантів у XVI-XVIII століттях запропонував Кароль Лопатецький, який виділив три групи: 1) інструменталісти на посадах ротмістрів військових частин, 2) інструменталісти, які виконують обов'язки при головнокомандувачах армійських угруповань, та 3) учасники військових оркестрів [10, с. 238-239].

У даному періоді військові оркестри були рідкістю, з'являлись, як правило, при монаршому дворі і виконували частіше представницьку функцію, а не військову. З цієї причини вони не увійшли до цього нарису.

В рамках першої групи з'являються анонімні інструменталісти, наявність яких ми можемо встановити майже виключно через опис спорядження товаришів і поштових службовців у війську, на основі якого розраховувалася платня для всієї старшини. Вміння віддавати і приймати команди/накази, що подаються за допомогою звукових сигналів, відноситься до числа найважливіших музично-акустичних досягнень військового мистецтва епохи Відродження [4, с. 543]. Більшість інструменталістів виконували свою роль лише під час бойового зіткнення, даючи правильні звукові та ритмічні сигнали для донесення наказів командира підрозділу. Як писав гетьман Ян Тарновський: “Коли гетьман накаже, тоді в барабани бити і сурмити всі повинні”. [1, с. 119]. Так, гучні та численні звуки духових інструментів і мембранофонів були своєрідним звуковим символом угруповання військ і, як такі, могли використовуватися для обману противника під час зіткнення. Прикладом цього є вилазка ротмістра Яна Боратинського, який у 1518 році вирушив на визволення Полоцька, обложеного московськими військами і захищеного польсько-литовським гарнізоном. Він вирішив залишити в тилу підмайстрів та інструменталістів, які під час польської атаки зчинили галас, імітуючи таким чином наближення військ і сприяючи панічній втечі росіян [5, с. 76-77].

Друга група, хоч і набагато менш чисельна, відігравала набагато більшу роль у повсякденному солдатському житті XVI століття. Аналіз ренесансних документів та хронік дозволяє чітко розмежувати дві спеціальності інструменталістів у штабі головнокомандувача великих військових угруповань та під час конкретних військових кампаній [3].

Трубачі виконували роль своєрідного годинника, диктуючи армії добовий цикл, використовуючи специфічні мелодії сигналів [8]. Вони передали наказ згортати табір і вирушати: „Коли засурмлять перший раз у війську, то щоб коней готували, як другий раз засурмлять – щоб вози запрягали. А поки вони запрягаються, інші нехай рушають в дорогу і виходять з табору – а сурмити один за одним повинні по годинах”. [1, с. 111], “після третьої сурми, щоб вози виходили, вершники виїжджали, пішоходи дотягувались” [3, с. 79].

Надзвичайно важливим завданням тубічиністи (старопольська назва музиканта, який грав на мідному духовому інструменті, зазвичай трубі) було, як на марші, так і в таборі, “сурмити на сполох”, що означало небезпеку і необхідність негайного приведення в бойову готовність. Також у сферу безпеки входило “сурмлення пароллю”, що означало необхідність з’явитися до сурмача або іншої призначеної особи та отримати усний пароль (можливо, вигаданий самими сурмачами), який змінювався щодня при виході з угруповання та приєднанні до нього. Важливо також, що після “сурми пароллю” наступала нічна тиша, під час якої встановлювався і обов’язок гасити пожежі, і заборона зупинятися в корчмах, за порушення якої суворо карали [6, с. 68-71; 9].

Більш обмежена роль передбачалася для барабанщиків, які супроводжували головнокомандувача. Більшість нормативних актів вказують на те, що строго визначений ритмічний звук барабанів і литавр використовувався для виклику командирів нижчої ланки на нараду до гетьмана. Вживані в джерелах терміни про удари “в один барабан” або “в один бік” безумовно свідчать про повторення одного і того ж звуку (барабани, щоправда, є інструментом невизначеної висоти звуку, але литаври, які були популярні вже в старопольському війську, мали звук визначеної висоти і зазвичай зустрічалися в комплектах по два). У таборі або укріпленні пропонувалося також розмістити барабан або литаври на високій вежі, з якої можна було б спостерігати вид на всю місцевість і, в разі небезпеки, оповіщати відпочиваючих про її виникнення [5, с. 71-74, 76].

Швейцарські барабани (великі барабани, характерні для західноєвропейської піхоти, що почали з’являтися в Польщі у XVI столітті) і казани також широко використовувалися для боротьби з підкопами при обороні від облоги. Детальний метод виклав гетьман Флоріан Зебжидовський: “А для копання, отже, під час облоги добре йти до льохів [...] зі швейцарським барабаном, і, поклавши барабан на землю, покласти на нього кілька зерен гороху; якщо горох рухатиметься на барабані, то копають впевнено, і в який бік горох покотиться, там і копають [...], бо чим далі, тим більше дізнаєшся на барабані, а коли близько, то горох підскочить догори»

[3, с. 83]. Техніка використання діафрагми барабанів і литавр для створення вібрацій вже застосовувалася у військовому контексті в українських степах. Ймовірно, вона походить від татар, які «мають таку ж перевірку, наскільки численний ворожий народ і наскільки далеко знаходиться від війська: викопують на рівнині яму, ставлять у неї барабан, засипають землею навколо, на світланку прикладуть вухо до барабана, і барабан дасть знак, коли земля затрясється, тоді побачать за подачею голосу з цього барабана, наскільки численна ворожа сила і як далеко вона знаходиться». [2, с. 68-68v].

Висновки. Безперечно, вміння грати схематичні мелодії або вибивати заданий ритм не вимагало від інструменталіста професійної мистецької підготовки. Тому важко їх порівнювати із музикантами королівських оркестрів та оркестрів світських і церковних сановників. Не можна, однак, виключати, що вміння грати на духових чи ударних інструментах, набуте, наприклад, під час навчання в музичних школах, або артистичний талант, видимий “неозброєним оком”, керували мотивом доручення таких завдань. Разом з тим, слід пам’ятати, що це, ймовірно, були представники нижчих верств населення, які розглядали службу в армії колишньої Республіки Польща як аванс, професійну роботу та можливість покращити матеріальне становище своїх родин, водночас усвідомлюючи ризики, пов’язані з участю у військових кампаніях та в боях, що велися під час них. Тому важко припустити, що на такий ризик пішли б відомі митці – музиканти, соціальне і матеріальне становище яких в епоху Відродження було зовсім іншим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Tarnowski J., *Consilium rationis bellicae*, oprac. T.M. Nowak, Warszawa 1987.
2. Bielski M., *Sprawa Rycerska według postępku i zachowania starego obyczaju rzymskiego, greckiego, macedońskiego i innych narodów pierwszego i niniejszego wieku tak pogańska jako chrześcijańska z rozmaitych ksiąg wypisana ku czytaniu i nauce ludziom rycerskim pożyteczna*, starodruk: Kraków 1569.
3. *Polskie ustawy i artykuły wojskowe od XV do XVIII wieku*, oprac. S. Kutrzeba, Kraków 1937 (Archiwum Komisji Historii Wojskowej PAU, nr 3).
4. *A Dictionary of Military History*, wyd. A. Corviser, tłum. C. Turner, Oxford-Cambridge 1994.

5. Gładysz A., Instrumentaliści w wojsku ostatnich Jagiellonów w świetle wybranych źródeł normatywnych (1507-1572), w: Przysięga wojskowa – idea i praktyka. Z dziejów wojskowości polskiej i powszechnej, red. A. Niewiński, (seria Homo Militans, t. 4), Oświęcim 2016, s. 63-79.
6. E. Głuszczyńska, Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów, Kraków 1988.
7. Kamiński W., Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
8. Łopatecki K., Cykl dobowy wojska w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku, w: Człowiek wobec miar i czasu w przeszłości, red. P. Guzowski, M. Liedke, Kraków 2007, s. 116-129.
9. Łopatecki K., Instytucja „wytębowania hasła” w wojskach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, „Białostockie Teki Historyczne” 3 (2005), s. 75-99.
10. K. Łopatecki, Muzycy wojskowi w Rzeczypospolitej – zarys problematyki, w: Nad społeczeństwem staropolskim, t. 2: Polityka i ekonomia – społeczeństwo i wojsko – religia i kultura w XVI-XVIII wieku, red. D. Wereda, Siedlce 2009, s. 231-246.

УДК 378.147.227

Станіслав ГОРОДІНКЕ,

студент II курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПІВТВОРЧОСТІ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА В ПРОЦЕСІ НАБУТТЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Анотація. *Стаття присвячена особливостям спільної роботи викладача та студента. Зазначається, що проблемний інтерпретаторський пошук може бути одним із провідних принципів у такій педагогічній співтворчості. Для цього необхідно створення умов для самостійної постановки студентом пізнавальних проблем та завдань. Наставник повинен актуалізувати та стимулювати тенденцію до особистісного зростання через практичну діяльність. Виконавський процес складає не створену зовні, а вибудовану зсередини цілісність. Тому педагогічна співтворчість повинна стимулювати до пошуку власних дій, до вироблення своєї мистецької позиції.*

Ключові слова: *музично-виконавське мистецтво, педагогічна співпраця, виконавська майстерність, практична діяльність, співтворчість.*

Постановка проблеми. Спілкування з викладачем по спецінструменту має важливе значення у формуванні та розвитку особистості майбутнього музиканта-виконавця. Гуманізація освіти, стосовно процесу педагогічної взаємодії викладача та студента, передбачає повне виключення авторитарності, розвиток діалогу, співробітництва, побудову відносин на основі взаємоповаги та взаєморозуміння. Становлення особистості, творчої індивідуальності майбутнього музиканта-виконавця, що складає головну мету цього спілкування, вимагає від педагога розуміння у внутрішнього світу студента, переживання обставин його життя та душевних станів як власних. Саме емоційний характер спілкування, в процесі музично-педагогічної діяльності, створює атмосферу творчого захоплення, скеровує думки та почуття його учасників, згуртовує на надихає їх.

Аналіз досліджень. Проблему формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста висвітлювали відомі педагоги-музиканти (Л. Баренбойм, Г. Коган, К. Мартінсен, Г. Нейгауз та ін.). Формуванню різноманітних аспектів виконавської майстерності студентів присвячено праці Ю. Бая, В. Безфамільнова, М. Давидова, І. Єргієва, В. Князева, В. Мурзи, Г. Падалки, А. Семешка, А. Черноіваненко та ін.

Окремі аспекти проблеми формування інструментально-виконавської майстерності знайшли відображення в багатьох працях, присвячених питанням професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва (Н. Мозгальова, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.). Зокрема, науковцями розглянуто питання формування виконавських умінь (І. Гринчук, В. Крицький, В. Муцмахер та ін.), виконавської (М. Давидов, Т. Юник та ін.) та педагогічно-виконавської майстерності (І. Мостова та ін.), музично-педагогічної (В. Мішедченко, С. Деніжна та ін.) і музично-виконавської культури (Н. Згурська та ін.), індивідуального стилю виконавської діяльності (Є. Йоркіна та ін.), розвитку виконавських якостей (Є. Скрипкіна та ін.), виконавської активності (С. Єгорова та ін.).

Мета статті – вияснити педагогічні особливості взаємодії викладача та студента в цілісному навчально-виховному процесі вищого музичного навчального закладу.

Виклад основного матеріалу. Проблема формування особистості музиканта була актуальною на всіх етапах розвитку вітчизняної школи гри на музичних інструментах. У численних роботах з музичної педагогіки можна знайти роздуми про те, що необхідно зробити педагогу, щоб його учень був орієнтований не тільки на вдосконалення виконавської техніки гри, але на весь спектр завдань, що притаманний музиканту-професіоналу, суспільним призначенням якого є створення, збереження та поширення цінностей музичної культури, морально-естетичне, духовне вдосконалення людини. Ця висока мета потребує високого рівня загальної та професійної культури, творчих та духовно-моральних якостей.

Один із основоположників сучасної фортепіанної педагогіки – Г. Нейгауз визначав рівень таланту піаніста наступними чотирма чинниками: перше – людина, друге – художник, третє – музикант, четверте – піаніст. Тим самим він намагався підкреслити важливе значення загальнолюдських та духовно-творчих якостей людини та їх нерозривну єдність з професійним розвитком художника.

Вимога до єдності технологічних, соціально-психологічних та духовно-особистісних компонентів цілісного виховного процесу свідчить, що педагогічна співтворчість викладача та студента має бути нерозривно пов'язана з процесом навчання майбутнього фахівця, виявлятися в визначенні його цілей, організації, змісту, форм та методів та бути спрямованою на формування духовно-особистісних та професійно-важливих якостей особистості.

Окрім того, підготовка музиканта-виконавця вимагає персонально-творчого підходу. Саме він забезпечує індивідуалізацію навчання, розкриття та задоволення інтересів та вподобань студента, розвиток його творчих здібностей, створює умови для подальшого творчого становлення і самореалізації. Спілкування, так само як діяльність, є найважливішим чинником формування особистості. Воно є складним, багатограним процесом та може виступати водночас і як взаємодія людей, і як інформаційний процес, і як процес їхнього взаємовпливу, взаємного переживання та розуміння один одного. Зміст спілкування може бути різним: передача інформації;

взаємооцінка партнерами один одного; взаємовплив; взаємодія; керування груповою чи масовою діяльністю тощо.

Сфера діяльності викладача все більше збагачується широким колом інформації, яка необхідна для роботи з підростаючим поколінням і тут необхідним є не тільки усвідомлення методів, що дозволяють послідовно реалізовувати відповідну програму навчання, але і володіння способами формування педагогічної позиції, не тільки своєї, але й учня. У фаховій педагогічній літературі все частіше можна знайти положення, що пов'язані з розробками цих питань. Зазначаючи динамізм і творчий характер сучасної практики освіти, фахівці часто підкреслюють, що багато педагогів-практиків відчують значні труднощі в своїй роботі саме тому, що вони не мають достатньої гнучкості для необхідного коригування своїх практичних навичок. Проте, така здатність необхідна кожному, оскільки ми живемо в дуже мінливому світі і до педагогів приходять не просто нові учні, а особистості, які можуть сповідувати нові цінності, практикують вже інший, видозмінений тип культури. Раз і назавжди сформована педагогічна позиція не дає йому можливості передбачити всю різноманітність змін, яку можна врахувати та використати в робочому плані.

Розглядаючи питання, що пов'язані з фаховою позицією педагога в процесі музичного виховання, можна зауважити принаймні три можливі варіанти. Перший характеризується тим, що діяльність педагога спрямована передусім на опанування того, що потрібно для їх власного професійного розвитку. Майстерно володіючи методикою викладання, ініціативу в організації навчального процесу такий педагог повністю бере на себе. Навчальна практика свідчить, що успішне вирішення педагогічних завдань здебільшого залежить від змісту музичного виховання, методів та прийомів навчання, форм організації музичної діяльності виконавця.

Педагог, професійну позицію якого можна віднести до другого типу, прогнозує в якості результату навчання не тільки опанування учнем норм виконавської майстерності, але й певну видозміну його особистості. Плануючи свою діяльність, він практикує своєрідні універсальні методи навчання та виховання, а також специфічні,

розраховані на певного учня, конкретну робочу ситуацію. Навчальна діяльність розглядається таким викладачем не як мета, а як засіб розвитку особистості учня. Проте його дії допускають ініціативу учнів лише в тих межах, які передбачені та контролюються вчителем.

Найбільш продуктивною можна вважати ту позицію, яка властива вчителям третього типу. Для неї характерно те, що вибудовуючи навчання, такий педагог керує їм не жорстко та передбачає зміни, які мають відбутися і в особистості учня, і в ньому самому. Для цього підходу є недостатнім володіння методами виховання професійної майстерності у традиційному їх розумінні. Тут необхідно навчитися керувати навчальним процесом так, щоб можлива ініціатива самого учня не тільки не нівелювалась, а всіляко підтримувалася та спрямовувалася у конструктивне русло. Це не означає, що процес навчання стає менш керованим, а його рамки стають менш строго окресленими. Слід підкреслити, що важливим є не стільки сам факт прояву учнем ініціативи, а можливість впровадження його бачення процесу спільної діяльності. Це створює передумови для повноцінного розкриття особистості як самого учня, так і вчителя. Відомо, що трудова діяльність викладача полягає в його фаховому впливі на учнів за допомогою педагогічних та психологічних засобів. Результатом цієї діяльності є набуття студентами відповідного рівня освіти та формування необхідних вмінь та навичок. Педагогічна творчість може бути представлена як усвідомлене, цілеспрямоване виконання викладачем нормативного навчальної роботи, в процесі якої він реалізує свій та студентський творчо-мистецький потенціал, здійснює пошук та практикує нові способи та прийоми досягнення необхідних професійних результатів.

Висновки. Важливе значення у процесі формування особистості майбутнього музиканта-виконавця має організація співтворчості викладача і студента, орієнтація цієї взаємодії на планування цілей майбутньої діяльності, становлення у студента смислової сфери навчання. Останнє означає усвідомлення мети майбутнього навчання, що сприяє формуванню особистості майбутнього музиканта-виконавця, його професійної спрямованості, становлення власної мистецької позиції, а також координацію уявлень педагога за спеціальністю та самого студента щодо майбутнього спільного шляху.

Відповідно до особистісно-орієнтованої парадигми сучасної педагогіки, процес навчання у вищому фаховому закладі має бути орієнтований на цілісний розвиток особистості студента в єдності його загального та музичного розвитку, формування професіоналізму та духовності, творчої неповторності, індивідуальності виконавця. Виконання зазначених завдань потребує реалізації цілісного, діяльнісного, індивідуально-творчого підходу.

Формування особистості музиканта-виконавця, що забезпечує становлення його професійної самостійності та майстерності, пов'язане з перебудовою форм взаємодії викладача та студента. Модель їх взаємодії включає послідовність дій, що забезпечують поетапне просування студента до вміння висувати нові цілі, визначати способи їх досягнення, взаємодіяти з партнерами та соціальним оточенням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсукова Н. С. Зміст педагогічних умов формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник Черкаського університету. Педагогічні науки*. 2015. Вип. 1 (334). С. 3–7
2. Бірюкова Л. А. Реалізація педагогічних умов і принципів формування вокально-сценічної майстерності студентів на музично-педагогічних факультетах. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Вип. 2., 2016. С.148–161.
3. Валькевич Р. Психологічні особливості виконавської природи перевтілення майбутнього вчителя музики. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2018. С. 15–19.
4. Гончаренко Л. П. Проблеми професійної підготовки музиканта педагога. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2010. Вип. 91. С. 60–64
5. Гусейнова Л. В. Готовність до інструментально-виконавської діяльності: структурний аналіз. *Науковий вісник Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка*. 2011. Вип. 18. С. 60–63.

УДК 37.7.378

Мар'яна ГРИНІВ,

*студентка II курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

*Навчально-наукового інституту мистецтв
Науковий керівник: Дудик Романна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ*

ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА СУЧАСНОЇ ШКОЛИ

***Анотація:** У статті розглянуто професійні якості вчителя мистецтва в організації вокально-хорової роботи зі школярами; проаналізовано поняття вокальної педагогіки, вокально-хорової культури; визначено методи роботи вчителя на уроках мистецтва, які забезпечують ефективність вокально-хорового навчання та виховання шкільної молоді.*

***Ключові слова:** учитель мистецтва, вокально-хорова робота, музичне мистецтво, вокальна педагогіка, сучасна музична освіта, професійна майстерність.*

Постановка проблеми. Проблема організації вокально-хорової роботи на уроках мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах є важливою й актуальною для навчально-мистецької діяльності школярів, тому, першочерговим завданням учителя мистецтва сучасної школи є пошук нових шляхів та методів удосконалення та модернізації цього процесу.

Аналіз досліджень. Дослідження наукових та навчально-методичних літературних джерел вказує на те, що до висвітлення питань, присвячених різним аспектам професійно-педагогічної творчості вчителя мистецтва у своїх працях зверталися: Н. Гузій, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Отич, О. Ростовський, О. Щолокова та інші; теоретико-методологічні засади професійної майстерності вчителя мистецтва у вокально-хоровій діяльності зі школярами висвітлювали у своїх роботах: А. Болгарський, П. Ковалик, А. Козир, Л. Куненко, О. Реброва та інші. Однак, проблема професійно-педагогічної творчості вчителя мистецтва в організації вокально-хорової роботи з учнями в сучасних умовах навчання залишається в музичній педагогіці недостатньо висвітленою та вимагає системного вивчення та подальшого удосконалення. Водночас, сучасна шкільна музична педагогіка прагне таких науково-теоретичних досліджень, які, опираючись на концепцію

особистісно-орієнтованого навчання та виховання, синтезують новітні досягнення в педагогіці та, набутий у минулому досвід.

Мета статті – визначити основні вимоги та завдання, що стоять перед учителем мистецтва у вокально-хоровій роботі на уроці в рамках нових стандартів сучасної школи.

Виклад основного матеріалу. Ґрунтовні, глибокі знання сучасних поглядів на музику та їх значення у людському житті необхідні вчителю мистецтва для осмислення своєї ролі та для вирішення завдань, котрі постають перед загальноосвітніми навчальними закладами.

Вокально-педагогічна творчість учителя мистецтва – складний багатофункціональний процес виконання системи дій для вирішення різносторонніх завдань. У першу чергу, тут відбувається творчий процес взаємодії таких факторів, як діяльність учителя мистецтва та діяльність учнів, зміст музичного виховання та навчання, особистість учителя та особистість учня.

Вокальна педагогіка, яка вирішує завдання виховання освіти та навчання співака, постає багатогранною наукою, і розвивається за такими напрямками:

- розвиток голосового апарату;
- музична освіта;
- виховання художнього вокального смаку;
- виконавська майстерність.

Ці напрями міцно пов'язані один з одним і, створюють єдине ціле – вокальну культуру.

Вокальне мистецтво – це вид музичного виконання, який оснований на майстерності володіння співочим голосом. Вокальна майстерність буває сольною (індивідуальною), ансамблевою (груповою) та хоровою (колективною) [3, с. 12].

Окрім вокального мистецтва, вокальна педагогіка володіє ще одним аспектом – селекцією та підготовкою самих педагогів, їх вокальної діяльності тощо. Особливо важливим є розкриття змісту та сутності педагогічної творчості, «з'ясувати, що таке педагогічна творчість учителя мистецтва; які їй властиві істотні ознаки і в чому вони виявляються; як відрізнити творчу діяльність від не творчої?» [4, с. 23].

Роздуми над цими запитаннями приводять до висновку, що, вирішувати завдання музично-естетичного виховання і художнього розвитку дітей повинен висококваліфікований та всебічно-розвинений учитель мистецтва, який повинен направляти учнів на осмислення інтонаційно-пластичних витоків музики, самостійну інтерпретацію художнього світу музичного твору. Шлях, що стимулює творчість, фантазію та пошук – один із найефективніших, оскільки він навчає дітей мислити, пізнавати природу музики, її виразну силу та взаємозв'язок із навколишнім світом.

Зазвичай, питання про те, хто може бути вчителем мистецтва не ставиться. Кваліфікованим вважається той учитель мистецтва, котрий володіє достатнім досвідом для успішного викладання [2, с. 41]. Проте, хорошим вчителем може бути далеко не кожен. Окрім загальних педагогічних якостей, які необхідні всім педагогам, учитель мистецтва, зокрема, повинен володіти певними особливими якостями, без яких неможливо керувати розвитком голосу та вихованням юних співаків, а саме:

- володіти методологією розвитку голосу, яка дозволить знаходити для кожного учня, з урахуванням його індивідуальності, правильним режимом і тренувальними вправами;

- уміти створювати тісний творчий контакт із учнями та підтримувати його якнайдовше на основі повної довіри;

- володіти загальними знаннями з фоніатрії та фонопедії, які дозволяють завчасно виявити відхилення від норми та звернутися за консультацією до лікаря-спеціаліста;

- володіти вокальним слухом, що дозволяє виявити за звучанням голосу правильність звукоутворення і звукоподачі, а також причини недоліків. Ця природна якість повинна постійно розвиватись і загострюватись (інколи її називають функціональним слухом). При відсутності цієї якості займатись вокально-хоровою діяльністю неможливо;

- знати основи психології для вміння раціонально впливати на психіку учнів.

Окрім специфічних якостей, учитель мистецтва повинен володіти й основними педагогічними здібностями:

- *організаторсько-педагогічні здібності*, які проявляються в умінні вчителя організувати в рамках навчально-пізнавальної діяльності вокально-хорову роботу на уроках мистецтва;

- *дидактичні здібності*, які полягають не тільки в умінні вчителя підготувати до навчального процесу музичні твори, вокальні вправи, нотні таблиці, підібрати доступний вокально-хоровий матеріал, а й використовувати на уроках мистецтва різні принципи дидактики – науки, яка розробляє теорію навчання;

- *перцептивні здібності*, які забезпечують уміння вчителя мистецтва проникати в духовний світ учня, його емоційну сферу; через вокальні твори, музично-поетичні образи виховати важливі людські якості – чуйність, захоплення; об'єктивно оцінювати через виконання творів емоційний стан школяра, виявляти особливості розвитку почуттів;

- *комунікативні здібності* вчителя, які виявляються в умінні встановлювати педагогічно виправдані стосунки з учнями на уроках мистецтва, заняттях хору, вокальних груп, із їхніми батьками, іншими вчителями й керівниками школи [1, с. 37];

- *сугестивні здібності* – здібності емоційно-вольового впливу на школяра аж до навіювання;

- *гностично-дослідницькі здібності* вчителя мистецтва, які проявляються в умінні оволодіти науковими знаннями, пізнати та об'єктивно оцінити музичні твори, свою педагогічну діяльність і інших учителів, знання, вміння і навички вокальної культури школярів, досягнення учнівських музичних колективів та перспективи їх розвитку;

- *науково-пізнавальні здібності* вчителя мистецтва, які базуються на вмінні оволодіти науковими знаннями в галузі музикознавства з метою вільного володіння навчальним матеріалом;

- *музично-слухові та вокальні здібності*, що передбачають правильне розуміння та аналізу вчителем почутого, а також вміння відтворити вокальний твір правильним звуком;

- *артистичні здібності*, що проявляються вчителем мистецтва через виконання музичних творів, втілюючи художній образ за допомогою міміки, пантоміміки, тембру голосу, сили звука та засобів музичної виразності;

- *управлінські здібності* вчителя, які передбачають керування навчальним процесом на уроках мистецтва.

Проте, основне завдання вчителя мистецтва полягає не лише в досягненні знань та практичного досвіду, пов'язаних із вокальною та викладацькою діяльністю; навичками свідомого володіння процесом як власного голосоутворення, а і сприянню вокального розвитку своїх майбутніх учнів; уміння не лише визначати та застосовувати потрібні методи, засоби та прийоми удосконалення власного співу, а й вміло користуватися ними в процесі вокально-хорового навчання школярів загалом.

Майбутній учитель мистецтва повинен, спершу, володіти такими вокальними рисами, як:

- виразним і сформованим умінням «співати»;
- бездефектною дикцією;
- добрим музичним слухом;
- чистою інтонацією;
- музичною пам'яттю;
- ритмічним чуттям.

А найголовніше, бажанням пізнати глибше прекрасний і невичерпний світ музичних звуків; оволодіти високою майстерністю вокально-хорового співу; тяготінням передавати набуті знання своїм учням [5, с. 67].

Загалом, методика музичного виховання, як наука, закладає важливі основи для самоосвіти вчителя мистецтва та вдосконалення його педагогічної майстерності. Виховання засобами мистецтва залежить від того, як сам учитель-музикант розуміє сутність музичного мистецтва, зміст, ідею та специфіку обраного вокально-хорового твору, особливий стиль композитора, з'ясовує пізнавальні й виховні здібності твору, його характер, впливає на думки та почуття своїх вихованців. Учитель повинен знати основні й новітні тенденції музичної естетики, цікавитися різними педагогічними поглядами на національне музичне мистецтво, а також зважати на перспективи й особливості музично-естетичного мистецтва інших країн.

Оскільки справедливий критерій оцінювання продуктивності навчально-виховного процесу учнів, це рівень інтелектуального

та емоційного розвитку на уроках мистецтва, тому, спочатку відбувається не розвиток емоційних музичних вмінь, а розвиток природніх людських здібностей, таких, як мистецтво думати, відчувати і чути. Звідси, учитель мистецтва з педагога перетворюється у дослідника, який спостерігає за роботою розвитку дитячих відчуттів та мислення. Триєдина функція дослідника, мислителя, просвітника є ще й вимогою, яка «просуває до педагога філософський рівень подачі мистецтва, що є необхідною умовою для викладання предмету «мистецтво»» [4, с. 116].

Висновки. Отже, успішність педагогічної діяльності вчителя мистецтва залежить від того, наскільки сам учитель-музикант розуміє значення вокально-хорової роботи, а також володіє методами розвитку вокально-хорових навичок в учнів [2, с. 74]. Особливості вокально-хорової роботи на уроці мистецтва вимагає від учителя не лише високого рівня професіоналізму та музично-педагогічних знань, а й щирої любові та поваги до дітей. Ефективне виховання молоді до творчості можливе лише у творчому та вільному спілкуванні зі своїми учнями, підтримуючи гармонійний розвиток їх умінь та здібностей, формуючи музично-поетичні образи вокально-хорових творів.

Таким чином, учитель мистецтва, котрий володіє основними вокально-технічними прийомами та навичками (правильною поставою, диханням, атакою, голосоведенням тощо); достатньо організаторськими та артистичними здібностями; принципами педагогіки, дидактики, вокально-хорової методики; з великим ентузіазмом і бажанням проявляє себе у вокально-хоровій та педагогічній діяльності, а основне, – є великим шанувальником та поціновувачем музичного мистецтва загалом, стане справжнім педагогом і провідником ще маленьких співаків-школярів до великого і, до кінця, незбагненого світу музики, та до високохудожнього вокально-хорового мистецтва тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація: навч. посібник. Київ, 2006. 256 с.
2. Мархалевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ :

Музична Україна, 1986. 125 с.

3. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ : КНУКІМ, 2006. 188 с.

4. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2016. 240 с.

5. Юцевич Ю. С. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ : ІЗМН, 1998. 160 с.

УДК 78.481

Олексій ДМИТРИЄВСЬКИЙ,

студент 1 курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ВНЕСОК Г. ХОТКЕВИЧА, Ю. СІНГАЛЕВИЧА ТА В. ГЕРАСИМЕНКА У ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЛЬВІВСЬКОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ

Анотація. У статті розкрито формування та поетапний розвиток львівської бандурної школи у ХХ столітті на прикладі життєтворчості відомих бандуристів Гната Хоткевича, Юрія Сінгалевич, Василя Герасименка. Доведено, що вони стали основоположниками львівської бандурної школи, засновниками професійної гри на бандурі, провідними педагогами в освітніх закладах різних ступенів – від школи – до консерваторії.

Ключові слова: бандурне мистецтво, львівська бандурна школа, Г. Хоткевич, Ю. Сінгалевич, В. Герасименко.

Постановка проблеми. Однією з невідомих шкіл бандурного мистецтва є львівська бандурна школа. Вона заслуговує на теоретичне вивчення та аналіз завдяки величним фундаторам і відомим послідовникам в Україні та за кордоном.

Аналіз досліджень. Педагогічний розвиток бандурного мистецтва досліджувався і висвітлювався у працях відомих дослідників Ірини Зінків [7], Марії Євгенєвої [6], Віолетти Дутчак [4; 5] та інших. Проте більшість дослідників порушують лише окремі питання становлення львівської бандурної школи.

Метою нашої статті є розкриття формування та поетапного розвитку львівської бандурної школи у ХХ столітті.

Одним із фундаторів, популяризаторів бандурного мистецтва на Львівщині був Гнат Хоткевич (1877–1938) – відомий педагог і виконавець, який активно займався розвитком національного інструменту на Галичині у період 1906–1912 років. Г. Хоткевич продовжує кобзарську діяльність не лише на рівні виконавства, але й наукових узагальнень: публікує перший в історії кобзарства «Підручник гри на бандурі», який був виданий у Львові 1909 року у видавництві Наукового товариства ім. Т. Шевченка [12] та розробив методику гри на основі «зінківської науки». Підручник Г. Хоткевича був спрямований на саморозвиток для бандуристів-початківців.

Першочергово, він мав великі плани щодо відродження популярності бандури в західному регіоні України. Адже ще до приїзду Г. Хоткевича в Галичину, Іван Франко писав: «Як відомо, справжні кобзарі – тепер уже рідкість; співання дум вийшло з моди, серед простого народу для них не стало слухачів. От тим і важно, щоб те артистичне ремесло не вигибло, але знайшло собі продовження серед інтелігенції, і Гнат Хоткевич зрозумів се. Ми маємо звістки, що він своєю грою і артистичним виконанням дум робить велике враження серед інтелігенції» [11, с. 382].

Відомий композитор і музикознавець Станіслав Людкевич підтримав Г. Хоткевича, проаналізувавши способи гри на бандурі. Він добре зрозумів ті можливості, які відкривав харківський спосіб гри для майбутнього виконавства, тому ним була опублікована стаття «Відродження бандури» [8, с.182–184]. С. Людкевич підкреслював національні особливості бандури: «... ми повинні над сею справою серйозно застановитись хоч би тому, що бандура, які б не були її первопочини й походження, усе ж таки від ХVІ віку становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо. Як така бандура повинна стати близькою й милою всякому українцеві» [8, с.184].

Засновником і основоположником бандурної школи на Галичині вважають Юрія Сінгалевич (1911–1947). Він заснував на початку 1940-х рр. першу в Галичині дитячу капелу бандуристів, згодом, у 1944 році – капелу дорослих бандуристів у Львові. Його відомі учні: Зиновій Штокалко, Володимир Дичак, В. Юркевич, С. Ганушевський, М. Табільський, Ю. Данілів. Завдяки педагогічній діяльності Ю. Сінгалевича та його учнів в Галичині відбулося об'єднання східної й західної шкіл бандури.

Ю. Сінгалевич також займався питаннями удосконалення інструмента, винайшов механізм перемикання тональностей, готував окреме методичне видання. Важливо зазначити, що він освоїв не лише методику, запропоновану в підручнику Г. Хоткевича, а й перейняв багато засобів від учнів Михайла Теліги та Василя Ємця – молодих учасників громадського культурного товариства «Кобзар», що діяло в Празі та Подєбрадах в 1924–1927 рр., які приїхали в Галичину. Саме такий сплав традицій бандурного мистецтва дозволяє виокремити в школі Ю. Сінгалевича своєрідний галицький спосіб гри на бандурі, котрий пізніше був продовжений його учнями в діаспорі (в Німеччині, США, Канаді) [4, с. 105].

Загибель Юрія Сінгалевича в автокатастрофі, репресії та заслання його вихованців стрімко обірвали розвиток самодіяльного виконавства та роботу кобзарських студій. У цій непростій ситуації власне Микола Грисенко (1889–1965) бандурист, співак, артист Львівської та Київської філармоній взяв на себе місію започаткування класів бандури у дитячих музичних школах №1, №2 м. Львів [10] та у Львівському державному музичному училищі імені С. Людкевича. Одним з найяскравіших вихованців Миколи Грисенка став Василь Явтухович Герасименко, який продовжив діяльність свого наставника в музичному училищі та відкрив клас бандури у Львівській державній консерваторії в 1955 році. За його ініціативи було відкрито класи бандури у районних центрах Львівської області, Через катастрофічний брак нотного навчального матеріалу В. Герасименко переклав та аранжував понад 500 творів для бандури [1; 2; 3], етюди К. Черні [13], ряд п'єс С. Людкевича, М. Лисенка, П. Чайковського, Ф. Шопена,

В-А. Моцарта, Г-Ф. Генделя, Й-С. Баха та ін. В. Герасименко виховав понад 100 бандуристів-виконавців і педагогів, які і сьогодні ведуть активну творчу і наукову діяльність. Серед них: Віолета Дутчак, Тарас Лазуркевич, Ірина Ольшевська, Остап Стахів, Орест Баран та інші. Сьогодні на Львівщині педагогічну діяльність активно продовжують О. Герасименко та Т. Лазуркевич.

Висновки. У ХХ ст. значний внесок в розвиток Львівської бандурної школи вклали педагоги-новатори: Г. Хоткевич, Ю. Сінгалевич, М. Герасименко. Вони стали основоположниками бандурної школи на Галичині та засновниками професійної гри на бандурі. Г. Хоткевич створив перший в історії кобзарства «Підручник гри на бандурі», а також розробив методику гри на основі «зінківської науки». Ю. Сінгалевич не тільки освоїв методику, запропоновану в підручнику Г. Хоткевича, а ще й розробив окреме методичне видання. Також він заснував першу в Галичині дитячу і дорослу капелу бандуристів та зазаймався питаннями удосконалення інструмента, винайшов механізм перемикання тональностей. В. Герасименко відкрив клас бандури у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. За його ініціативи було створено класи бандури у районних центрах Львівської області. Переклади та аранжування багатьох творів М. Герасименка, займають чільне місце в репертуарах бандуристів-виконавців. В результаті діяльності Г. Хоткевича, Ю. Сінгалевича та В. Герасименка була вихована плеяда бандуристів-виконавців і педагогів, які сьогодні продовжують свою діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альбом бандуриста / упор. і перекл. В. Герасименка. Київ: Музична Україна, 1969. 32 с.
2. Ансамблі для бандур / Упор. та перекл. В. Герасименка. Київ: Музична Україна, 1980. Вип. 1. 76 с.
3. Ансамблі для бандур / Упор. та перекл. В. Герасименка. Київ: Музична Україна, 1981. Вип. 2 95 с.
4. Дутчак В. Бандуристи діаспори – вихідці з Галичини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* Т. 2. № 1. С. 102–116.

5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.+ 68 іл.
6. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 291 с.
7. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім.М. Рильського, 2013. 448 с. +72 іл.
8. Людкевич С. Відродження бандури. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.* Т. 2 / упоряд., ред., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 182–184.
9. Романюк П. Взяв би я бандуру. *Бандура.* Нью-Йорк (1992) № 41–42. С. 8–17.
10. Спеціальний клас бандури: програма. Київ: Навчально-методичний кабінет Міністерства культури УРСР, 1985. 27 с.
11. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. 456 с.
12. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Львів: НТШ, 1909. 61 с.
13. Черні К. Етюди в перекладі для бандури: У 2-х зб. / Упор. О. Созанський; перекл. і заг. ред. В. Герасименка. Львів, 1998. Зб. № 1.; Зб. № 2.

УДК 373.3.018.54:78.159.9

Інна ДУМНИЧ,

студентка 1 курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво),

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

*Науковий керівник: **Новосядла Ірина Степанівна,***

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ

Анотація. У статті розглядаються інтерактивні методи музичного навчання, котрі сьогодні активно використовуються у програмі НУШ. Аналізуються інноваційні навчальні технології розвитку музичної пам'яті учнів. Доводиться, що використання інтерактивних вправ в ігровій формі для осмисленого запам'ятовування сприяє активності школярів, розвиває не лише пам'ять, а й креативне мислення, а також корисні навчальні і життєві навички.

Ключові слова: інноваційні методи, музична пам'ять, музичне виховання молодших школярів, інтерактивні вправи, методи запам'ятовування.

Постановка проблеми. Молодший шкільний вік є найоптимальнішим періодом для музичного навчання, оскільки процеси запам'ятовування дітей цього віку в процесі музичної діяльності стають більш довільними та осмисленими, пам'ять їхня є більш «гнучкою» та підвладною різним методам запам'ятовування.

Вимоги часу й новітні освітні завдання зумовлюють пошуки педагогічних підходів, котрі здатні забезпечити повноцінне виховання особистості школярів і розвиток їхніх музичних здібностей. Сьогодні ефективно застосовуються нові інноваційні методики розвитку музичної пам'яті, що передбачають вивчення музичних творів. Сучасні методики розвитку процесів запам'ятовування збагатилися новими підходами до процесу навчання, серед яких важливе місце займають інтерактивні методи музичного навчання, методи та засоби інформаційних комп'ютерних технологій, ігрові вправи.

Аналіз досліджень. До проблеми розвитку музичної пам'яті, методів запам'ятовування зверталось чимало науковців, музикантів-педагогів. Розвитку музичних здібностей учнів початкової школи в процесі ігрової діяльності присвячена дисертація Г. Рудої [3], шляхи вдосконалення музичної пам'яті розглядаються в статті К. Матвійчук [5]. Новітні методи розвитку пам'яті, а тому числі інноваційні підходи, пропонує І. Рожко [1], українська музика як ефективний засіб покращення процесів запам'ятовування є предметом дослідження Л. Качуринець [4].

Мета статті – розглянути інноваційні методи розвитку музичної пам'яті школярів молодших класів.

Виклад основного матеріалу. Розвиток музичної пам'яті учнів-початківців є необхідним завданням музикантів-педагогів уже з перших уроків у процесі музичної діяльності, і взаємодія обох учасників цього процесу відіграє досить важливу роль в успішному розвитку та покращенні освіченості маленьких музикантів. З метою покращення якості проведення уроків музичного виховання та підвищення продуктивності розвитку музичної пам'яті молодших школярів під час занять мають використовуватися у поєднанні з традиційними старими способами новітні методи та прийоми розвитку та вдосконалення процесів запам'ятовування.

Важливу роль у покращенні перебігу процесів запам'ятовування відіграють особливості та характер музичного навчального матеріалу, активність самої особистості та її бажання навчатися, вікові особливості дитячої пам'яті, індивідуальні психо-фізіологічні та соціальні особливості дитини, домашня атмосфера та культурний рівень сім'ї дитини, підбір методів та способів вирішення реалізації поставленого завдання. Час ніколи не стоїть на місці, бурхливий та прискорений розвиток у різних галузях науки, мистецтва та самого життєвого ритму та темпу просто вимагають запроваджувати в освітньо-виховний процес нові навчальні технології та методи розвитку загальних та спеціальних розумових процесів, в тому числі і музичної пам'яті.

У сучасній музичній педагогіці новітні навчальні програми представлені засобами інформаційних комп'ютерних технологій, прийомами активізації слухових механізмів пам'яті (методи повторення вражень, поглиблення вражень, пригадування, уявні заняття), різними навчальними методами: асоціацій та створення штучних синестезійних відчуттів, інтерактивних технологій, осмисленого запам'ятовування, ігровими та багатьма іншими.

Досить поширеними сьогодні у вітчизняній музичній педагогіці є методи, котрі радить О. Пірязева [1]:

– створення учнями власного завершення словесного тексту або пісні вчителя, прибігаючи до різного роду фантастичних сюжетів з казковими істотами та незвичайними подорожами у вигаданих світах;

– створення учням початкових та кінцевих мотивів творів, що розучуються, при цьому уявляти зміни життя героя та розказати, як могли б вони звучати зі змінами динаміки, темпу, ритму, фактури та регістру;

– створення дітьми закінчення мелодії із доспівуванням до тоніки, співом поступеневого або стрибкоподібного висхідного або низхідного руху мелодії.

Мотиваційним чинником в даному випадку є гра, у якій розвиваються розумові процеси, а результатом цієї гри є неймовірне емоційне задоволення, котре забезпечує розвиток музикальності дитини, пам'яті та художнього смаку. В. Сухомлинський вважав,

що гра є важливим методом навчання та виховання, оскільки вона значно впливає на загальний розумовий розвиток дитини та називав її «величезним світлим вікном, через яке в духовний світ дитини вливається життєдайний потік уявлень та понять» [1, с.74].

Значним внеском у розвиток сучасної музичної педагогіки є інтерактивні технології, котрі спрямовують учня на активну творчу діяльність, створюють сприятливе середовище для плідного творчого розвитку музичної пам'яті дітей, допомагають усім учням активно взаємодіяти. Інтерактивні технології забезпечують умови, завдяки яким учень зможе сам здобувати знання та корисні навички у різних галузях життя.

До найпоширеніших інтерактивних методів музичного навчання належать такі: «Мікрофон», «Незакінчені фрази», «Ланцюжок», «Коло», «Аукціон», «Мозковий штурм», «Виправ помилку...», Зупинимося на деяких з них.

«Мікрофон». Кожен учень пофразово виконує пісню, яку вивчили раніше. Завдяки цьому методу розвивається музична пам'ять та увага школярів, а вчитель має змогу перевірити музичні та вокальні дані дітей та рівень засвоєння ними мелодії.

«Незакінчені фрази». Дещо подібний до «Мікрофона», лише тут вчитель співає першу фразу, а діти продовжують виконання. Для різноманіття педагог проспівує учням музичні запитання, учні ж мають доспівати відповідь, а потім заспівати її чергуючи подумки та ще раз вголос, а потім у діалозі з іграшками.

«Вгадай мелодію». Тут слід навчитися впізнавати мелодію з перших її інтонацій, до прикладу, «Я вгадаю цю мелодію з семи нот». Як мелодія вгадана, можна попросити учнів заспівати її продовження спершу внутрішнім слухом, а потім вголос. Можна оголосити знайому пісню та попросити школярів згадати початок її подумки, а потім відтворити вголос.

«Редакторське оброблення нотного тексту». Даний метод спрямований на змінення та доповнення нотного тексту: учень має вставити потрібні звуки або ж визначити місця, де їх немає, розставити музичні знаки, визначити розмір, тривалості, позначені лише голівками, а також динаміку та паузи. Проте, враховуючи різний

рівень розвитку дітей пропонується у даній вправі застосовувати лише елементи цих завдань.

«Музичний текст з помилками». Учням пропонується нотний матеріал, у якому навмисне зроблені помилки (неточні звуки, інша динаміка, неритмічне виконання тощо). Учні мають виявити на слух та виправити допущені вчителем помилки та пояснити, чому слід зробити виправлення.

«Виправ помилку». Учитель на дошці записує ритм вивченої з учнями пісні, навмисне допускаючи помилки. Діти ж мають ці помилки віднайти та по виправляти.

«Асоціативний куш». Мета завдання – написання якомога більше асоціацій, котрі виникають після слухання пісні, танцю, колядки, веснянки, коліскової чи будь-яких інших творів. Свої враження та асоціації діти зображають на картках або на сонячних променях різної довжини: на великих – слова, асоціативно пов'язані з головним словом, на менших – пісні, згадані першими. Після того, як асоціації зачитані, слід відзначити найцікавіші та найяскравіші. Також для встановлення тембрових асоціацій корисно учням пригадувати голос та інтонацію фрази знайомих їм людей та з заплещеними очима знову почути її в уяві. Потім повторити фразу вголос, а при зустрічі з людиною порівняти звучання «оригіналу» та імітації.

Сприяють розвитку пам'яті також наступні вправи:

- підбір вивчених в класі по слуху пісень та виучування нот напам'ять;
- запис нотами підібраних на інструменті по співоку;
- запис тривалостей нотного тексту;
- спів пісень вголос та подумки;
- «Луна» - повторення проспіваної викладачем пісні;
- при виконанні пісні заспів виконується по черзі, а приспів хором. Головне щоб діти вступали вчасно, без запізнь.

Важливим елементом у розвитку музичної пам'яті школярів, завдяки накопиченню вражень та розвитку фантазії, є також слухання української музики на уроках музичного мистецтва, оскільки дітям завдяки нашій генетичній пам'яті близька та зрозуміла музика

нашого народу [4]. Українська музика наповнена своєрідною енергетикою, образним змістом, мелодію та ритмічну складову українських пісень дуже легко запам'ятати та відгадати буквально з перших звуків у різних вокальних та інструментальних музичних творах. Українська музична спадщина представлена фольклорними зразками (веснянки, гаївки, народні та коліскові пісні, хороводи, народні танці, думи), композиторськими творами для дітей (музичні казки з відтворенням звучання музичних народних інструментів), тематичними композиціями з використанням ритмічно-танцювальних рухів, які дуже легкі для запам'ятовування та є безцінним допоміжним засобом розвитку музичної пам'яті. Завдяки своїй широко розвиненій, колоритній та збагаченій тембрально та емоційно мелодії із наповненим глибоким змістом словесним поєднанням учні можуть змалювати у своїй уяві красу рідних земель, розширити свої знання та завдяки враженням яскравіше сприйняти музичний матеріал.

Посилює розвиток музичної пам'яті попередній аналіз музичного твору (жанр твору, характер, використані засоби музичної виразності), завдяки якому учні краще зрозуміють та запам'ятають матеріал, бо спершу аналіз використовується як пізнавальний процес твору, а потім як процес запам'ятовування. Допоміжним засобом у запам'ятовуванні матеріалу є емоційна розповідь вчителя про сюжет твору (пісні чи танцю) у поєднанні з асоціаціями, ілюстраціями, прослуховуванням його в записі, спільним виконанням танцювальних рухів у процесі звучання.

Важливим допоміжним засобом для запам'ятовування матеріалу є тембр, тож важливим буде для вчителя зіграти твір на різних інструментах (за можливості) або в різних регістрах. Також корисним прийомом для запам'ятовування інформації буде залучення дітей до виконання пісень на різних музичних інструментах з метою спроби підібрати мелодію, відтворити ритм, динаміку та характер твору. Важливими при запам'ятовуванні є враження, які можливо отримати лише від задоволення у процесі навчання.

Висновки. Таким чином, завдяки використанню різних методів, в тому числі новітніх технологій, інтерактивних ігор, процес

розвитку музичної пам'яті стає значно ефективнішим. Завдання в ігровій формі сприяють активізації мисленнєвих дій, концентрації уваги, учні легше запам'ятовують матеріал і, водночас, довше зберігають його в пам'яті.

Розвиток музичної пам'яті – процес, котрий вимагає постійної та наполегливої праці, і робити це слід регулярно на кожному уроці. Проте не слід забувати, що цей процес двосторонній – на уроці учень отримує підтримку педагога, а закріплювати здобуті уміння та навички він має самостійно та регулярно щодня. Використання різних засобів розвитку пам'яті та постійне внесення чогось нового в процес роботи підвищує зацікавленість дитини, покращує її працездатність та допомагає розширити об'єм пам'яті та збагатити її уяву та образне мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рожко І. В. Новітні методи розвитку музичної пам'яті молодших школярів. *Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах Європи та Азії* : матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Переяслав-Хмельницький, 29-30 вересня 2015 р. Переяслав-Хмельницький, 2015. С. 74-76.
2. Ростовський О. Методика викладання музики у початкових класах. Київ : ІЗМН, 1997. 204 с.
3. Руда Г. С. Розвиток музичних здібностей учнів початкової школи в процесі ігрової діяльності: дис. канд. Пед. Наук. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. 245 с.
4. Качуринець Л. Розвиток музичної пам'яті молодших школярів у процесі вивчення української музики. *Молодь і ринок*. 2010. (С. 92-96)
5. Матвійчук К. О. Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Науковий журнал. 2015, №9 (53). С. 336-341.

УДК 780.8:780.64(477.81)+674.038.5 **Михайло ЗЛУХОВСЬКИЙ,**
*студент I курсу першого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво),
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв*

Науковий керівник: **Бардашевська Ярослава Миколаївна**,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

СОПЛКОВІ ТРАДИЦІЇ ПРИКАРПАТТЯ

Анотація. Стаття присвячена визначним постатям музичної педагогіки і виконавства, які своєю творчою діяльністю вплинули на збереження і розвиток сопілкових традицій Прикарпаття. Розглядаються імена В. Попадюка, М. Тимофіїва та їх послідовників – вчителів загальноосвітніх шкіл, клубних працівників, популярних сучасних виконавців.

Ключові слова: народно-інструментальне мистецтво, сопілкові традиції, культура Прикарпаття, педагогічна та виконавська діяльність.

Постановка проблеми. Серед найпоширеніших народних музичних інструментів в Україні є сопілка. В історії побутування цього інструменту виконавці-аматори зазвичай самостійно оволодівали мистецтвом гри на сопілці та способами її виготовлення. Професійне перетворення сопілки як сольного та ансамблевого інструменту відбувається у другій половині ХХ століття, результатом якого стала хроматизація, що спричинило розширення виконавських можливостей сопілки.

Сопілкове виконавство Прикарпаття тісно пов'язане із локальною музичною традицією, яка самобутніми рисами народного музикування на Гуцульщині збагачує українську національну культуру.

Аналіз досліджень. Музично-етнографічні матеріали щодо висвітлення сопілкових традицій Прикарпаття та інших регіонів України, а також музично-акустичних та художніх проблем виконавства розглядалися у працях Р. Дзвінки [1], П. Дрозди [2], Б. Корчинської-Яскевич [3], М. Тимофіїва [4], Л. Філоненка [5], М. Хая [6], Б. Яремка [7].

В історії розвитку сопілкового виконавства Прикарпаття нами виокремлено представників сучасного мистецтва, які своєю творчістю вплинули на утворення осередків академізації та їх послідовників, результативна діяльність яких розширює вектори популяризації сопілкової культури.

Мета статті. Висвітлити діяльність провідних фахівців сопілкового мистецтва Прикарпаття та проаналізувати стан його розвитку в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Вивчення, розвиток і пропагування української народної музики Прикарпатського регіону є необхідною складовою навчально-виховного процесу загальноосвітньої школи. Серед різноманітності жанрів музичної культури Прикарпаття значне місце посідає сопілкове мистецтво відомих солістів-інструменталістів та організаторів професійних і дитячих ансамблевих колективів. Їм притаманні камерність звучання, гармонійна співзвучність тембрів різних сопілкових груп, використання специфічних ефектів, що створює неповторний колорит українського фольклору.

Українське мистецтво сягає коріннями в духовний світ національного минулого. В умовах незалежної країни українців як націю єднає тісний зв'язок із культурними та народними традиціями, сформованими упродовж століть нашими предками. У наш час народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття є галуззю активного розвитку, пошуку нових форм і способів виразності. Етапи конструктивного удосконалення традиційного інструментарію та академізації у сферах сопілкового виконавства зумовили безліч своєрідних векторів творчого пошуку. В еволюційному поступі до вершин академічного професіоналізму сопілковий інструментарій пройшов певні етапи конструктивної еволюції, в якій своєрідно поєдналися традиції фольклорного музикування та класичного інструменталізму, визначилися жанрово-стильові тенденції розвитку репертуару.

Серед яскравих представників сопілкової традиції нашого краю одним із найвідоміших митців є **Василь Попадюк** (1940-1991) – видатний майстер гри на народних інструментах, віртуозний сопілкар, народний артист України. Народився в с. Мишин Коломийського району, закінчив Львівське музичне училище (1963) та консерваторію у Львові (1969) по класу флейти. Працював артистом Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1955-1965), солістом Львівської філармонії (1963-1965), керівником оркестрової

групи Кіровоградського ансамблю танцю «Ятрань» (1966-1970), соліст-інструменталіст народного хору ім. Григорія Верьовки (1970-1982), організатор фольклорної групи «Троїсті музики» (1971). У складі артистів Укрконцерту гастролював багатьма країнами світу.

Творчий доробок В. Попадюка складає грамплатівка, видана студією грамзапису «Мелодія» 1986 р., до якої увійшли 13 творів українських народних мелодій в обробці автора, збірка партитури п'єс для ансамблю українських народних інструментів «Троїсті музики» (Музична Україна, 1990) [8].

Хранителем традицій сопілкового виконавства є **Михайло Тимофійв** (1944) – фольклорист, етнограф, виконавець на народних духових інструментах, майстер-винахідник і колекціонер різних зразків гуцульського інструментарію. Народився в с. Мишині і вже з дитячих років займався музичною творчістю, опановуючи гру на фрілці, сопілці, дрімбі, тилинці.

Професійне заняття музикою розпочалося у Коломийській ДМШ (Ковалівська філія) у класі скрипки Г. Ю. Грабця. Навчався у Коломийському педагогічному училищі (1966) та на музичному факультеті Дрогобицького педагогічного інституту ім. Івана Франка (1967-1971), де і працював викладачем кафедри історії, теорії музики та гри на музичних інструментах (1971-1973), де ініціював клас гри на сопілці, фрілці і бандурі, що стало поштовхом до відкриття подібних класів у навчальних закладах Львова, Луцька, Рівного, Тереховлі, Івано-Франківська, Коломиї, Калуша. У Дрогобичі керував ансамблем сопіларів Будинку вчителя (1970) та першим оркестром українських народних інструментів «Заграва» (1970-1971).

Педагогічну діяльність продовжив на музичному відділі Коломийського педучилища (1973-2012) та Коломийської філії Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (від 1999). Керував відомими народними самодіяльними оркестрами народних інструментів училища (1973-2000) та оркестром «Гуцулія» Коломийського РБК (1978-1984), увівши до його складу такі народні музичні інструменти, як козобас, бугай, трембіта, дрімба, соловейко, гуцульське ребро, тилинка, що спричинилося до зростання художньо-виконавської майстерності колективу.

Активна концертна діяльність оркестру в Україні та за кордоном принесла М. Тимофіїву заслужений успіх та визнання. Він неодноразовий переможець телетурніру «Сонячні Кларнети». Віртуозну гру музиканта записано українсько-канадським СП «Кобза» (1997 р.). Брав активну участь у музичному оформленні кінофільмів студії ім. О. Довженка: «Карпатські джерела», «Мелодії гірського краю», «Гори димлять», «Пастка», «Фучжоу», «Острів любові» та ін. На замовлення Коломийського драмтеатру написав музику до вистав: «Зимовий вечір» (М. Старицький), «Верховинці» (Ю. Коженювський). У містах Коломиї та Івано-Франківську організовує виставки народних музичних інструментів із власної колекції.

Важливу роль М.Тимофіїв відводить науково-дослідній роботі в галузі народної творчості. Його доповідь на тему: «Самозвучні й ударно-перетинкові музичні інструменти гуцулів», прочитана на науковій конференції Першого Світового Конгресу гуцулів, одержала схвальну оцінку (тези доповіді опубліковані у книзі «Гуцульщина» Івано-Франківськ, 1994 р.). Лекція-концерт: «Музичні інструменти Гуцульщини» транслювалася по телебаченні, а також записана на гнучку платівку фірмою грамзапису «Мелодія».

М. Тимофіїв є організатором і постійним членом журі міжнародних конкурсів і фестивалів «Коломийка», «З народного джерела», «Шешори», «Коломийська Гуцульщина». Неодноразово виступав на обласних, республіканських та міжнародних фестивалях («Золоте руно», м. Сочі, 1991), наукових семінарах, конференціях з питань обміну досвідом практичної підготовки спеціалістів, проводив показові заняття.

Науково-змістовними дослідження М. Тимофіїва в галузі історії розвитку народних музичних інструментів Карпатського регіону. Він є автором низки енциклопедичних статей, а також творчих портретів носіїв традиційної музики Прикарпаття («Енциклопедія Коломийщини», 1996, 1998). Публікує низку статей у збірниках наукових праць, у яких підіймає проблеми духовного розвитку Гуцульщини, музичного інструментарію гуцульського краю, історії створення весільних капел (троїстих музик). До його

творчого доробку належать оркестрові твори («Свято в Карпатах», «Гуцульська фантазія», «Легенда про Довбуша», «Вівчарські світанки», «Купальські візерунки», «Прикарпатська полька»), обробки народних пісень для оркестрів народних інструментів («Глибока кирниця», «Віночок українських народних мелодій», «Молдавська хора», «Думка і козачок»), вокальні твори («Чарівний край», «Дума про Роксолану», «Зоря надії», «Солов'їний день», «Співаночка», «Жиймо у згоді»), музика до театральних вистав («Зимовий вечір», «Верховинці»).

В особі М. Тимофіїва поєднані різні види творчої діяльності, адже він диригент, композитор, аранжувальник, педагог, лауреат багатьох музичних конкурсів, відмінник освіти (2007), заслужений майстер народної творчості України (2009). Ним виготовлено майже 800 народних духових інструментів, професійна досконалість яких дозволяє виконувати не тільки народну, а й симфонічну музику. На інструментах Тимофіїва грають сопілкарі музичних шкіл Коломиї, Косова та інших міст України, Європи, Америки й Канади [9].

Продовжувачами мистецької справи В. Попадюка і М. Тимофіїва є їх учні та послідовники, які на місцях своєї творчої праці створюють ансамблі сопілкарів, виховуючи на цій основі юних шанувальників цього інструменту. В Україні велику популярність здобув народний аматорський ансамбль сопілкарів Лісного Хлібичина під керівництвом заслуженого працівника культури України Івана П'ятничука, який вже близько 40-ка років працює на ниві народного вокального й інструментального музичного мистецтва свого села. Ансамбль створений при Будинку культури.

Грі на сопілці І. П'ятничук навчався у Калуському культосвітньому училищі. Саме там у нього виникла ідея створити щось нове і неповторне, яким згодом став ансамбль сопілкарів. Початок діяльності ансамблю припадає на 1983 р. Молодий завідувач Будинком культури сформував три групи підготовки ансамблістів і основний концертний склад. Згодом невтомна праця проявила себе у гастрольній діяльності в межах області та в занятих призових місцях. Сьогодні крилатим став вислів, що «на Прикарпатті є село, де в кожній хаті вміють грати на сопілці» і ця традиція передається із покоління

в покоління. В ансамблі нараховується 70 учасників, половина яких складає основний склад, інші – підготовча та середня групи.

Ансамбль продовжував відточувати виконавську майстерність, результат якої був заслужено відзначений у присвоєнні звання «Народного» (1994). Своєрідним іспитом на зрілість став виступ ансамблю у Київському Палаці культури «Україна» в рамках творчого звіту І-Франківської області. Для ансамблю сопілкарів були закуплені інструменти та пошиті сценічні костюми завдяки Українсько-Канадському фонду «Світ для дітей». Весь інструментарій поділявся на особисті (для вправління вдома) і концертні. Авторами виготовлення сопілок для ансамблю були М. Тимофіїв та хоровий диригент В. Кенюк. На цих інструментах Хлібичинські музиканти народного аматорського ансамблю «Сопілкарі» серед 580 учасників з різних куточків України вибороли перше місце на XIII Міжнародному конкурсі-фестивалі «Усі ми діти твої, Україно» в Одеському дитячому центрі «Молода гвардія» у номінації «Гра на музичних інструментах» (2016). Цей захід став великою мистецькою подією, справжнім святом таланту і краси, дружби і співтворчості дітей та дорослих, виявом патріотизму і щирої любові до рідної землі – України [10].

Вести до навчальної програми музичних та загальноосвітніх шкіл сопілку як другий музичний інструмент – таке амбіційне завдання поставила перед собою викладач Надвірнянської загальноосвітньої школи 1-3 ступенів № 1 Уляна Процик – керівник дитячого ансамблю сопілкарів із 20-річним стажем практичної діяльності. Результати своєї праці вона презентує на багатьох конкурсах і фестивалях народної творчості. У. Процик закінчила Коломийське педагогічне училище у класі викладача сопілки М. Тимофіїва. Тісно поєднує науку з практикою, самостійно робить переклади й аранжування творів для ансамблю сопілкарів. При школі вона створила музичний гурток сопілкарів, де діти засвоюють інструмент в процесі навчання [11].

Сопілка стала символом Міжнародного конкурсу «Євробачення», на якому троє інструменталістів гурту «Kalush Orchestra» є сопілкарями класу Юрія Фокшея – старшого викладача

Волинського фахового коледжу культури і мистецтв, це Тимофій Музичук, Ігор Діденчук та Віталій Дужик. Калуські музиканти представили європейській публіці майстерне виконання пісні «Стефанія», побудованій на фольклористичних мотивах та українській автентичі. [12].

Сопілкову традицію Прикарпаття продовжують учасники професійних та аматорських колективів України. Серед них – Галина Берлоуз з Надвірної, яка є інструменталістом Національного академічного оркестру народних інструментів під керівництвом Віктора Гуцала. Її інструментом є дводенцівка (здвоєна сопілка), для виготовлення якої використовують переважно ліщину, ясіль, або явір [13].

Висновки. Етнічні традиції сопілкового мистецтва Прикарпаття впродовж тривалого часу перебувало на шляху досягнення професійного музичного рівня. Феномен спадкоємної народної музичної культури яскраво проявив себе у творчості її видатних представників – В. Попадюка, М. Тимофіїва. У наш час сопілкове мистецтво корифеїв має своїх послідовників, які широко популяризують сопілкову культуру українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дзвінка Р. Історія та сьогодення сопілкарства Рівненщини. *Нова педагогічна думка*. № 1. Рівне, 2019. С. 164–167.
2. Дрозда П. Феномен колективного народно-інструментального музикування західно-українського регіону. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2010. 212 с.
3. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2017. 215 с.
4. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних. *Музика Галичини. Musica Galiciana*. Львів: СПОЛОМ, 1999. Т. II. С.209-235.
5. Філоненко Л., Німилович О. Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва. Вид. друге, випр. і доп. Івано-Франківськ: «Місто НВ», 2012. 196 с.

6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців. Київ–Дрогобич: Коло, 2007. С.115; 122; 126; 522.
7. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів: монографія. Львів: Сполом, 2014. 184 с..
8. <https://www.pisni.org.ua>
9. <https://kolomyia.org/cultpub/tymofiiv.htm>
<http://kolomyia.org/se/sites/pb/16074/>
10. <https://dzerkalo.media/news/u-seli-nema-jodnoi-simi-de-b-htos-ne-grav-u-sopilku-ivan-pyatnichuk-i-yogo-sopilkar>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=sZZ3lyguZjA>
12. <https://www.volynnews.com/news/all/sopilka-dlia-stefaniyi-khto-navchav-volynian-z-hurtu-Kalush-Orchestra/>
13. <https://theukrainians.org/naoni-guide/>

УДК 78.07

Тетяна КАМІНСЬКА,

студентка II курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Новосядла Ірина Степанівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ПОСТАТЬ ЯРОСЛАВА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО НА ТЛІ КУЛЬТУРНИХ І МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ ПРИКАРПАТТЯ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

***Анотація.** В статті розглядається багатогранна діяльність Ярослава Миколайовича Крушельницького – українського хорового диригента, музичного педагога, композитора й аранжувальника, яка збагатила скарбницю національних культурно-мистецьких надбань. Проаналізовано особливості його керівництва аматорською хоровою капелою ВО «Промприлад», студентським хором художньо-графічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника, парафіяльним хором церкви с.Угорники. Висвітлюються основні засади його методики як вчителя музики.*

***Ключові слова:** Ярослав Крушельницький, хоровий диригент, аматорська хорова капела, репертуар, принципи музичного виховання.*

Постановка проблеми. В культурно-мистецькій панорамі Прикарпаття виділяються творчі постаті, багатогранна діяльність котрих стала значним внеском не лише до надбань краю, а й України. Серед них назвемо хорového диригента, музичного педагога Ярослава Крушельницького.

Розглядаючи творчу та універсальну особистість Я. Крушельницького, можемо відзначити найплідніші сфери його діяльності – хормейстерську, педагогічну, культурологічну, композиторську, – в яких він постає як професійний митець, вклавши в кожну частинку своєї душі.

На основі зібраного джерельного матеріалу можемо говорити про те, що вивчення творчої багатогранності Ярослава Миколайовича, її осмислення має важливе значення як для історії формування нашого інституту, кафедри, так і для дослідження культурно-музичних процесів розвитку Прикарпаття.

Аналіз публікацій. На сьогодні, крім загальних біографічних відомостей в енциклопедичному словнику (автори-упорядники: Карась Г., Діда Р., Головатий М., Гаврилів Б.), не існує наукової праці, яка б підсумовувала всі творчі досягнення музиканта і педагога та повною мірою розкрила його мистецький хист.

Мета статті – дослідити внесок Я. М. Крушельницького у розвиток культурно-освітніх процесів Івано-Франківська останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Диригентсько-хорова діяльність Ярослава Миколайовича Крушельницького стала домінуючою в його творчості

За роки свого життя Я. Крушельницький керував не одним хорovým колективом. Попри те, що всі вони різнилися між собою за складом, віком, соціальним статусом (робітники заводу, студенти, діти, учасники церковного хору), колективи об'єднувала спільна риса злагодженості, зіспіваності та професійного підходу до керування процесом. Серед найбільш яскравих колективів під керівництвом Я. Крушельницького відзначимо:

- аматорську хорову капелу Івано-Франківського ВО «Промприлад»;
- хор студентів художньо-графічного факультету Івано-Франківського педагогічного Інституту ім. В. Стефаніка;

- церковний хор села Угорники (дорослий та дитячий).

Основною ділянкою цієї діяльності стало заснування й керівництво аматорською хоровою капелюю ВО «Промприлад» (у 1973 р. їй було присвоєно звання «народної аматорської»), яка завдяки професіоналізму хормейстера досягла високого рівня майстерності, що багато років поспіль підтверджувала на численних оглядах, фестивалях і конкурсах не лише свого регіону, але й далеко за його межами. Виступи колективу носили й культурно-просвітницький характер. Особливо виразно це проявилось у перші роки незалежності, коли колектив вирушав з концертними поїздками у південні і східні області України і пропагував серед місцевого населення справжню українську музику – стрілецькі, повстанські пісні, колядки, знайомив публіку з дійством вертепу, духовними творами українських композиторів.

Репертуар колективу складався з обробок українських народних пісень, творів українських авторів (таких відомих як М. Лисенко, Д. Січинський, М. Леонтович, А. Гнатишин, а також самодіяльного прикарпатського композитора Богдана Юрківа), духовні твори М. Вербицького, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін.

Не менш плідною була діяльність студенського хорового колективу під керівництвом Я. Крушельницького – хору «Gaudeamus» художньо-графічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника. І хоча більшість хористів не мали спеціальної музичної підготовки, колеги-викладачі інституту відзначали якісне звучання хору. За словами доктора мистецтвознавства, професорки Карась Ганни Василівни, хор користувався увагою в тодішньому інституті, мав своє оригінальне обличчя.

У вокальній техніці хормейстер надавав перевагу академічному, «прикритому» звуку. Така манера звукоподачі дозволяла виконувати різностильовий і різножанровий репертуар, оскільки була універсальною. Водночас, Я. Крушельницький умів майстерно використати тембральні можливості кожного голосу для досягнення потрібного ефекту. Великого значення надавав виразній артикуляції, добиваючись правильної, чіткої вимови слів, вважаючи текст твору не менш значимим за мелодію.

Діяльність Я. Крушельницького як поета, композитора й аранжувальника була тісно пов'язана з диригентсько-хоровою. В репертуарі хорів були українські народні пісні в його авторській обробці, написані ним такі твори як «У пісні спільно куймо долю» (на власний текст і музику), пісні для дитячого хору на слова М. Підгірянки та ін. У процесі дослідження, на основі зібраних матеріалів, сформовано каталог творів з репертуару хорів, якими керував Я. Крушельницький.

Останнє десятиліття свого життя він присвятив регентству парафіяльного хору греко-католицької церкви с. Угорники. Кульмінацією і підсумком служіння в церкві було укладення хорового службника Божественної Літургії у його власному аранжуванні.

Не менш значимою була музично-педагогічна діяльність Я. Крушельницького, якою він займався паралельно з диригентсько-хоровою. Особливо відзначимо його роботу на посаді вчителя музики в Івано-Франківській СШ № 4. Як педагог, він умів знайти підхід до дітей, захопити їх увагу і передати їм любов до музики. Щоб уроки були цікаві, змістовно наповнені і знайшли емоційний відгук у дітей, Я. Крушельницький використовував в музичному вихованні прогресивні на той час методичні концепції – зокрема, Карла Орфа, метод «Столбіца» Бориса Трічкова, систему сольмізації Золтана Кодая. Ще в 1977 році, працюючи в педінституті, у співавторстві з колегами по кафедрі Василем Лужним та Василем Їжаком, написав підручник «Музика. 1 клас», який став своєрідним підсумком педагогічних принципів і досвіду Я. Крушельницького. Він створив постівки, розспівки на інтонаціях українського фольклору, які лягли в основу підручника. На них формувалася дикція, прищеплювалося розуміння і любов до автентичного співу.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що, за яку ділянку творчості не брався б Ярослав Крушельницький, він робив це з повною самовіддачею, любов'ю і величезним натхненням. Традиції українського хорового мистецтва, котрі успадкував від своїх вчителів, передавав своїм учням. Любов до української музики, рідної пісні, яку він так старанно плекав упродовж свого життя, зміг прищепити усім, з ким довелося працювати – від дітей до хористів

поважного віку. Його хист хорового диригента полягав в тому, що він не боявся працювати з колективом, різним як за віком учасників, так і за соціальним статусом і виконавським рівнем.

Своїми здобутками Я. Крушельницький збагатив культуру краю, підніс аматорське хорове виконавство на високий рівень, і тим самим зробив свій вагомий внесок у розвиток як національного хорового мистецтва, так і музичної педагогіки. Багатогранність творчої постаті Ярослава Крушельницького спонукає до ретельного дослідження його діяльності, адже, окрім вшанування пам'яті митця, ми збагачуємо скарбницю наших національно-культурних надбань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Г. Карась, Р. Діда, М. Головатий, Б. Гаврилів. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2010. С. 249.
2. Г. Карась. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка незалежності. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2001. С. 17, 119.
3. Інтерв'ю із Карась Г.В. – Заслуженим працівником культури України, доктором мистецтвознавства, професором Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

УДК 372.878:013.43

Ірина КЛИМОВИЧ,

*студентка IV курсу кафедри мистецької освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*

*ННІ педагогіки Житомирського державного університету
імені Івана Франка*

Науковий керівник: Чернишова Анна Михайлівна,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти

ННІ педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка

ВИКОРИСТАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ ПІВНІЧНОГО ПОЛІССЯ У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Анотація. У статті актуалізовано проблему використання танцювального фольклору Північного Полісся у художньо-естетичному вихованні учнів початкової школи. Встановлено, що танцювальний етнографічний матеріал

є зразком норм поведінки, музичної та хореографічної культури українського народу, сприяє розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів підростаючого покоління. Розкрито особливості хореографічного мистецтва Північного Полісся. Наголошено про необхідність його вивчення та впровадження у виховний процес учнів початкової школи.

Ключові слова: танцювальний фольклор, хореографія, Північне Полісся, учні початкової школи, художньо-естетична діяльність,

Постановка проблеми. Розбудова системи освіти в Україні передбачає оновлення її змісту, зміну форм організації дітей. Яскравою тенденцією цього процесу є, зокрема, зростання питомої ваги мистецтва у вихованні підростаючого покоління. Виховання засобами мистецтва спрямоване не лише на формування естетичних смаків дітей, а й на формування їх здібностей, інтересів, обдарувань, творчого мислення. Мистецтво є відкритою образною моделлю входження у світ не лише завдяки його пізнанню, але й індивідуальному емоційному «переживанню» і «проживанню».

Значні можливості у вихованні школярів, особливо молодшого шкільного віку, має мистецтво хореографії, оскільки танець, а також пов'язані з ним ігри, вправи з рухами, співом тощо розвивають розумові й фізичні здібності дітей, їхні почуття й творчу фантазію.

Проблема актуалізується і в регіональному контексті, тому виникає необхідність вивчення та впровадження у виховний процес підростаючого покоління танцювального фольклору Північного Полісся.

Аналіз досліджень. Естетичне виховання засобами ритміки та хореографії висвітлено у працях Є. Б. Абдуліної, Б. В. Асаф'єва, А. Р. Верещагіної, Д. Б. Кабалевського, К. В. Тарасової, В. І. Шпак та інших. Проблемам музично-рухового розвитку дітей, формуванню в них навичок виконання танців, розвитку творчості під час означеного виду діяльності присвячено дослідження Р. Т. Акбарової, С. В. Акішева, Н. О. Ветлугіної, О. В. Горшкової, А. М. Зіміної, М. Л. Палавандішвілі, О. П. Радиної та ін. Ученими підкреслюється, що за допомогою рухів дитина пізнає світ: рухаючись під музику, вона вчиться повнішому її сприйманню, завдяки чому отримує певні враження від музичних творів. За

таких умов у дітей розвивається загальна музичність, творча уява, спеціальні здібності музично-рухового виконавства, поступово формується художній смак. Активно розробляються питання методики хореографічної роботи як засобу естетичного виховання дітей у позашкільних освітніх закладах (Г. Березової, Л. Бондаренко, А. Тараканової та ін.).

Ураховуючи незаперечну цінність існуючих здобутків учених, зазначимо, що проблема естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи засобами танцювального фольклору Північного Полісся ще не знайшла достатнього висвітлення в науковій літературі та педагогічній практиці.

Мета статті – дослідити особливості використання танцювального фольклору Північного Полісся у художньо-естетичному вихованні учнів початкової школи.

Виклад основного матеріалу. Становлення української танцювальної культури відбувалося під впливом соціально-історичних, національно-культурних та інших факторів життя суспільства. Життєві реалії Північного Полісся знаходили відображення у культурних традиціях, зокрема в українській народній хореографії, яка з давніх-давен використовується, як спосіб гармонійного виховання дітей та молоді.

Визначення хореографії (від гр. χορεία – танець, хоровод; γραφή – писати), як мистецтва постановки танців і балетів увійшло у вжиток у середині XIX століття. Сутність хореографії більш ємна в порівнянні з танцем, в якому «засобом створення художнього образу є рух та положення людського тіла» [2].

З одного боку, хореографія розглядається як запис рухів танцю з використанням умовних позначень [1, с. 1351]. З іншого, на думку дослідника Р. В. Захарова [3], хореографія – це мистецтво створення та постановки танцю або спектаклів танцювального характеру [4]. Так, Р. В. Захаров інтерпретує хореографію безпосередньо як мистецтво танцю, яке охоплює танці народні, побутові та класичний балет [5].

Українському народному танцю Північного Полісся властиві тематична та образна наповненість, від самих його витоків основним

мотивом танцю є ідея або сюжет (весняні хороводи, обряди зустрічі або проводи зими та ін.) Саме тому під час вивчення рухів народного танцю діти не тільки розкривають себе, а й отримують цінні історичні знання свого народу. Український народний танець «Гопак» частково знайомить дітей із побутом козаків. Зокрема, назва танцю походить від слова «гупати», що нашоує на образ міцних та незламних вільних людей.

Сьогодні хореографічна культура Північного Полісся обумовлена синтезом різних видів мистецтва: музичного, художнього, літературного та ін. Особливо зараз дуже важливо підкріплювати теоретичні знання практичними навичками. У контексті нової української школи народний танець може стати одним зі способів кращого засвоєння історії рідного краю, адже для учнів це, крім ґрунтового засвоєння матеріалу, ще й можливість проявити свою індивідуальність.

Будучи мистецтвом, хореографія є засобом відображення національно-історичного та культурного розвитку суспільства та соціальних процесів, прийнятих у суспільстві та переважаючих у той чи інший період розвитку. Відповідно, хореографія втілює у собі актуальні проблеми та питання, що хвилюють людей, за допомогою танцювальної пластики, образно-художньої форми та композиції балетної постановки. Саме тому є важливим займатися вихованням нового покоління за допомогою танцювального фольклору. Зокрема, вивчати українські народні танці такі як гопак, козачок, коломийки. А в контексті Полісся: танець «Шир», який виконується і як хоровод, і як кадрили, залежно від району Полісся; досить популярний танець «Полька», який є надзвичайно розповсюдженим на території Житомирського Полісся; варто згадати також танок «Ойра», який є різновидом польки, проте настільки полюбився людям поліського краю, що його виділяють як окремий танок, а також «Карпет», який завдяки сталим рухам та чітко побудованій композиції став одним із найулюбленіших танців Північного Полісся.

На даний час, Полісся та інші регіони України частково втрачають свої культурні надбання. Багато народних танців відомі тільки старшому поколінню, яке фізично не здатне відтворити давно

забуті всіма рухи хореографічних постановок чи народних танців. Отож, потрібно займатися вихованням молодого покоління саме на основі народного хореографічного мистецтва, щоб встигнути передати ті культурні надбання, які ми маємо на даному етапі існування України.

Висновки. Хореографічна культура Полісся є частиною української хореографічної культури. Танці Полісся розвивалися у процесі історичного розвитку регіону, тому вони є результатом національно-культурних та історичних особливостей життя на Поліссі.

Танцювальний етнографічний матеріал, що є зразком норм поведінки, музичної та хореографічної культури українського народу, сприяє розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів. Різноманітні ігри, лічилки, казки, пісні, що залучають дітей до фольклору, – це доступна й цікава форма навчання і виховання. Саме тому важливо впроваджувати вивчення різного роду хореографії, зокрема народної, у виховний процес учнів початкової школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.
2. Вікіпедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F> (дата звернення 16.11.2022). Назва з екрана.
3. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=15814 (дата звернення 16.11.2022). Назва з екрана.
4. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Київ: б.в., 1999. 224 с.
5. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.

УДК: 373.21

Юлія КЛОЧАНЮК,
*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

РОЛЬ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У МУЗИЧНО-ПІЗНАВАЛЬНОМУ РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНИКІВ

***Анотація.** У статті розкрито питання впливу музично-театралізованої діяльності на пізнавальний розвиток дошкільників. Вказуючи на важливість театралізованої діяльності у житті дитини, слід зазначити, що така діяльність є незамінним фактором у формуванні музично-пізнавальної здатності дошкільнят. Визначено, що театралізація необхідна не тільки для повноцінного музично-пізнавального розвитку дітей дошкільного віку, а також є невід'ємною частиною мистецької роботи вихованців та педагогів у дитячому садку. Підкреслено, що використання у роботі під час музичних занять різних видів театралізованої діяльності створює умови для гармонійного та всебічного формування дитини, розвиваючи, зокрема, її пізнавальну активність. Відзначено, що завдяки широкому використанню театральних, музичних та хореографічних видів мистецтва, створюється інтегрований комплекс, який спрямований на залучення дітей до творчої діяльності та пізнавального розвитку під час навчально-виховного процесу в закладі дошкільної освіти.*

***Ключові слова:** театралізована діяльність, музично-пізнавальний розвиток, драматизація, інсценізація, творчі здібності.*

Постановка проблеми. Сучасність потребує якісного формування творчої особистості, яка здатна творчо мислити, пізнавати, імпровізувати. На сьогоднішній час питання музично-пізнавальної розвитку дошкільників є досить актуальним, оскільки пізнавальна культура є однією із провідних ланок розвитку дитини. Аналізуючи та опрацьовуючи методичні розробки, посібники, статті можна стверджувати, що театралізована діяльність має вагоме значення у музично-пізнавальному розвитку дошкільнят. Також вона невід'ємною частиною виховного процесу, яка охоплює і слово, і танець, і музику, і акторську майстерність. Тому питання використання різних видів та елементів театралізації як чинника різностороннього та всебічного розвитку дитини у процесі формування музично-пізнавальної активності видається важливим та не достатньо дослідженим.

Аналіз досліджень. Питання ролі театру та його різновидів в житті дитини, а також впливу на її особистісне становлення у своїх працях розглядали Т. Караманенко, О. Ворожейкіна, М. Маханева. Описували та ділились своїми методами роботи з дітьми із засвоєння навичок театралізації Н. Реуцька, М. Маханева. Психолого-педагогічні спостереження Л. Артемової, Л. Виготського, Л. Макаренко були спрямовані на розвиток творчих здібностей дітей шляхом включення їх у театралізовану діяльність. Дослідження та праці цих науковців та педагогів мають вагоме значення у сфері естетичного виховання та мистецького розвитку малюків.

Мета статті. З'ясувати значення театралізованої діяльності у музично-пізнавальному розвитку дітей.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво театру має багате історичне минуле і в сучасному навчально-виховному процесі використовується як фактор розвитку творчих здібностей та художньо-естетичного виховання дітей. Театр – це світ емоцій, переживань та почуттів, панель прояву уяви та фантазії, сприймання та пізнання. Завдяки йому дошкільник може засвоїти ще один вид мистецтва, що має значний вплив на загальний розвиток. Театр дає можливість пізнати певну культуру, відчутти художній образ, проявити емоційну реакцію. Він являється одним із найбільш зрозумілих та доступних мистецтв, завдяки якому дитина вчиться сприймати, розуміти та аналізувати навколишню дійсність.

Світ театру формує у свідомості та уявленні дітей певні ідеалістичні процеси, високу мистецьку культуру, що мають хорошу енергетику та якісний вплив на розвиток дошкільників. Завдяки театру діти включаються в певний процес діяльності, що зрозумілий для сприйняття їхнім духовним світом. Навички театралізованих дій виробляють у дітей дисципліну, почуття відповідальності, вчать працювати у колективі. Також театр прививає дітям любов до творчості та мистецтва. Залучення дошкільника до театралізованої діяльності відбувається після того, як дитина має певні знання про театр та його функції, коли така діяльність викликає позитивні емоції, бажання цим займатись та сформовані певні навички. Все інше – набуті з часом можливості, подальший розвиток – це комплексний

процес. Адже пізнання чогось нового формує особистість та розвиває її певні здатності та потенціал.

Театралізовані дійства мають на меті декілька виховних та педагогічних завдань. Освітній процес спрямований на розвиток акторських здібностей, сценічної майстерності, вміння відчувати засоби виразності та образності, їх подальшу роль у театральній творчості. Театралізована діяльність – це комплекс мистецьких напрямів, що дозволяє розкрити мистецтво різних жанрів під виглядом одного дійства. Завдяки театралізованій діяльності відбувається процес виховання у дітей любові до мистецтва, розвиток емоційності, інтелектуальності, розвиток комунікативних навичок, навичок роботи в команді.

Театральна діяльність часто поєднується із різними видами мистецтва, зокрема музичним та хореографічним. Це сприяє певному кроку назустріч пізнавальному розвитку, але лише завдяки вмілому та доцільному використанню різноманітних засобів театралізованої діяльності. Театр посідає один із провідних напрямів, що допомагає особистості збагатитися знаннями, дає можливість спостерігати за минулим, теперішнім та майбутнім, створює можливість спілкування, стимулює розвиток зору, слуху, пам'яті, спонукає дітей до соціалізації. Відповідно, значна увага в закладі дошкільної освіти повинна приділятися театралізованій діяльності, адже вона:

- створює правильну манеру поведінки в сучасному суспільстві;
- розвиває культуру малюка та духовні цінності;
- дає можливість поринути у світ літератури, музики, образотворчого та хореографічних мистецтв, етнічної культури;
- удосконалює вміння переживати, переймати художній образ, висловлювати почуття, емоції та настрої;
- розвиває творче мислення, ідейність, творчу діяльність;
- є джерелом розкриття емоційної сфери, відчуттів, глибоких переживань.

Сучасний музичний працівник покликаний не лише вирішувати виховні завдання, прагнучи урізноманітнити музичні заняття, а й дбати про творчий розвиток, шляхом впровадження та використання різних видів музичної, творчої та театралізованої діяльності,

яка безпосередньо допомагає розвитку пізнавального інтересу дошкільників.

Пізнання – це вища форма відображення об’єктивної дійсності, процес вироблення дійсних знань. В процесі активізації пізнання дитина починає проявляє певний інтерес до вивчення навколишнього світу.

Пізнавальний інтерес – це інтерес до отримання нових знань та певного досвіду. Пізнавальний інтерес включає в себе і мету виховання дитини, засоби формування особистості, і безпосередньо методи та прийоми, що сприяють її розвитку. Тому, створення якісних умови для навчально-виховного процесу, дає можливість дошкільнику пізнавати завдяки засобам, якими володіє мистецтво. Мотивуючи дитину до мистецької діяльності, ми викликаємо у неї виникає певне бажання до вивчення та пізнання чогось нового, а коли у неї є стимул, то вона однозначно зацікавлена. А саме мистецтво допомагає розкрити та показати реальні явища, образи, предмети довкілля дитині.

Музичне сприймання є провідним видом художньої діяльності, який дозволяє досягнути *музичне* явище в єдності його змісту й форми та активізувати пізнавальну можливість дитини дошкільного віку. Музично-пізнавальний процес у дитини відбувається завдяки сприйманню, розумінню і усвідомленню усього, що відбувається з нею у закладі дошкільної освіти, а також, безумовно, і поза його межами.

Театралізована діяльність є невід’ємною частиною музично-пізнавального розвитку дошкільника. Безумовно, що ця діяльність є одним із найулюбленіших видів творчості, де вони активно можуть себе проявляють.

Оскільки із головних завдань театру є надання дитині можливості творчо самовиразитись та використати свій творчий потенціал, який проявляється у вмінні виражати свої почуття, проявляти емоційну емпатію, здатності до творчої ініціативності та активування виконавських задатків.

А поєднання музичної діяльності з театральною сприяє більш якісному та швидшому розвитку психічних процесів пов’язаних з

пізнанням дитиною реальної дійсності. Театр допомагає відчутти та зрозуміти певні образи, відтворити їхні різноманітні емоції. А музика дозволяє розвивати художній смак, допомагає підкреслити та підсилити завдяки засобам музичної виразності (темпу, динаміці, ритму, тембру) характер, емоційний стан та настрої образу, який дитина передає у ході театралізованої діяльності. Активування музично-пізнавальної діяльності засобами театрального мистецтва дозволяє у їхній свідомості не тільки об'єктивніше відображати певні явища, предмети, образи довколишнього дійсності, а й засвоювати певні знання про них.

Театралізація – це художня робота, пов'язана зі сприйманням, розумінням, пізнанням мистецьких зразків театрального спрямування, яка відтворюється в ігровій формі, розвиваючи уяву, мислення, фантазію мову, пам'ять. Гра є найкращим, найдоступнішим та найцікавішим способом пізнання для дітей. Вона гармонійно поєднується із театром, трансформуючись у театралізоване дійство з музичним оформленням.

Театрально-ігрова діяльність включає в себе театралізовані настільні ігри, ігри-драматизації та ігор-імпровізацій.

Музично-театралізована гра гарно впливає на психологічний стан дитини, активізує її фізичний стан, вчить вмінню правильного спілкування та поведінки у соціумі. Варто зауважити, що ця діяльність не є нав'язливою і дає змогу дітям отримувати насолоду від ігрового процесу та незабутні позитивні емоції. Різноманітність засобів ігрової музичної театралізації є тією основою, що створює сприятливі умови для стимулювання у дошкільників прагнення до самовираження, самоусвідомлення, самовдосконалення власної особистості.

Ще одним могутнім та ефективним засобом розвитку пізнавального інтересу є музична казка. Інсценізація казок як різновиду театральної діяльності, включає в себе різні види музично-виконавської діяльності – хороводи, пісні, танці, імпровізацію. Як правило, музичні казкові вистави, пісні-казки безпосередньо пов'язані з танцювальними рухами, співом, декламацією, інсценізацією, драматизацією – загалом з творчою діяльністю,

яка допомагає відтворювати різні художні образи, сприяючи збагаченню уяви про навколишній світ. Казкові герої є самостійними персонажами, що задовольняє головну потребу вихованця - бути самостійним, та мати можливість проявити себе, свої таланти та акторські здібності.

Дуже часто елементи театралізації включають у музично-ритмічну діяльність. Одним із найпоширеніших жанрів хореографії у дошкільному закладі є хоровод – драматично-ігрове та пісенно-рухове дійство.

Музично-ритмічна діяльність має велике значення у пізнанні дітьми дійсності, оскільки допомагає засвоїти поведінку, дії та настрої реального персонажа, який втілений у музичному творі. Продуктивність такої діяльності підсилюється завдяки поєднанню її із співом, ритмікою, акторською грою, пластикою, імпровізацією. Це сприяє повноцінному художньо-естетичному розвитку.

Поштовхом до формування творчих здібностей, відчуття засобів музичної виразності, власної думки та прояву спектру емоцій слугує імпровізація – створення будь-якого художнього образу, зокрема сценічного, музичного та поетичного, без попередньої підготовки та розучування. Використання імпровізації у роботі з дошкільниками забезпечує втілення його особистого розуміння, уявлення та переживань за обраного героя чи персонажа у відповідних пластичних рухах та акторській грі.

Найголовнішим завданням педагога у даному випадку є зацікавлення дошкільника. Також слід врахувати, що для якісного пізнавального процесу у дитини мають бути сформовані знання та створені яскраві враження про відтворюваний образ. А також потрібно створити легку, невимушену атмосферу.

Висновки. Отже, театр посідає один із провідних місць серед інших видів мистецтв, які допомагають дошкільнику збагатитися необхідними знаннями, дають можливість спостерігати за минулим, теперішнім та майбутнім, роблячи власні висновки про навколишній світ та своє місце у ньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артемова Л. В. Театр і гра. Вдома, у дитячому садку, в школі. Київ: Томіріс, 2002. 291 с.
2. Білан О. І., Возна Л. М. Програма розвитку дитини дошкільного віку. «Українське дошкілля». Тернопіль: Мандрівець, 2013. 264 с.
3. Ветлугіна Н. Музичне виховання в дитячому садку. Київ: Вища школа, 1978. 176 с.
4. Ігри-драматизації. Емоційний розвиток дошкільників. Москва, 1983. С. 44-52.
5. Караманенко Т. Н., Караманенко Ю. Г. Ляльковий театр – дітям. Посібник для вихователів дитячих садків. Київ: Радянська школа, 1986. 159 с.
6. Макаренко Л. В. Все про театр і дитячу театралізовану діяльність. Київ: Шкільний світ, 2008. 128 с.
7. Олійник О. М. Театрально-ігрова діяльність в умовах дошкільного навчального закладу. Навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський. 2017. 163 с.

УДК 378.147.31

Анна КОВАЛЬОВА,

студентка III курсу

спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

ННІ педагогіки

Житомирського державного університету імені Івана Франка

Науковий керівник: Савчук Інна,

викладач кафедри мистецької освіти ННІ педагогіки

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ВИКОРИСТАННЯ ПОТЕНЦІАЛУ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ ЯК СУЧАСНА ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Анотація. У статті висвітлено важливе питання сучасної педагогічної науки – використання українського фольклору, як важливого напрямку у процесі підготовки здобувачів мистецьких спеціальностей.

Ключові слова. Фольклор, творчість, педагогіка, мистецька освіта.

Постановка проблеми. В українській традиційній культурі є колосальний моральний та духовний потенціал, на матеріалі якого можна виховувати свідоме патріотичне покоління Нескореної Нації, а тому обов'язок навчальних та виховних закладів постійно

застосовувати цей потенціал у процесі навчання і виховання підростаючого покоління.

Мета статті: визначити значення та роль українського фольклору в сучасній педагогічній науці як важливого напрямку в процесі підготовки здобувачів мистецьких спеціальностей.

Виклад основного матеріалу. Використання колосального потенціалу української народної творчості, фольклору, українських національних традицій у процесі виховання та становлення справжнього громадянина, патріота своєї Батьківщини завжди було ефективним та важливим. Постійний пошук, збереження та відтворення національних традицій – це одна з головних умов збереження національної ідентичності. Зважаючи на сучасні реалії життя, повномасштабну війну в Україні, яка спрямована на знищення Української Нації постає необхідність максимального згуртування, систематичного відстоювання своєї незалежності, збереження своєї самобутності тощо. Для цього, крім фізичного захисту своєї рідної Батьківщини на полі бою, маємо виграти бій на національно-культурному фронті, де головним є збереження власних національних традицій, етнічної самобутності, національно-культурної спадщини. Основна роль в цій боротьбі відводиться українському національному фольклору, традиціям які завжди є вираженням українського національного духу, та у свій особливий спосіб свідчить про неповторність та унікальність українського народу. А головними борцями на полі культурно-мистецького бою вступають представники мистецьких спеціальностей.

Ще Микола Жулинський у своїх наукових працях наголошував на важливості формування духовної незалежності українського суспільства як запоруки зміцнення Української держави.

Взагалі, національні складники навчання і виховання окреслені в дуже важливому документі, а саме Національній доктрині розвитку освіти України XXI століття «Система освіти має забезпечувати збереження і продовження української культурно-історичної традиції, виховання шанобливого ставлення до державних святинь, української мови і культури, історії та культури народів, які проживають в Україні, формування культури міжетнічних

відносин; етичне та естетичне виховання та формування високої гуманістичної культури особистості, здатної протистояти проявам бездуховності [1, с. 3]. У доктрині йдеться про те, що одним із провідних пріоритетів державної політики у процесі становлення та подальшого розвитку сучасної освіти – «Формування національних і загальнолюдських цінностей [1, с. 4]. В одному з розділів цього документу «Національний характер освіти» наголошується на тому, що освіта спрямована на втілення в життя української національної ідеї. Вона підпорядкована консолідації українського народу в українську самобутню політичну націю, яка прагне жити в співдружності з більшістю народів та держав світу.

Сучасна освіта має на меті навчання та виховання майбутнього покоління в дусі патріотизму, гідності та національної незалежності. Відбувається постійний, безперервний процес виховання в любові до власної Батьківщини, мови і літератури, власної історії та культури, поваги до українських народних традицій. Сучасна освіта здійснюється шляхом підпорядкуванню системі національних інтересів, що є головним пріоритетом сучасної світоглядної культури особистості, а також сприяє оволодінню багатствами світової культури, вихованню поваги до народів світу.

Аналізуючи усе вище зазначене, вважаємо за доцільним включення основних положень в освітню практику національної як середньої так і вищої школи, а тому у процесі підготовки майбутніх професіоналів, не тільки педагогів-словесників, а й професіоналів музичного та сценічного мистецтва таких дисциплін, як народознавство і фольклор України та історії костюма та побуту, бо ці дисципліни мають особливе значення для розуміння себе як представника української нації, своїх традицій, своєї унікальності, так і розуміння представників інших націй, розуміння їхньої культури і традицій тощо. Більше того, озброєння майбутнього професіонала відповідними знаннями дозволить відновлювати та продовжувати накопичувати знання про свою історію, традиції тощо.

Детальне вивчення власних національних традицій, побуту, фольклору здобувачам мистецьких спеціальностей допоможе виховати справжню національну свідомість, відчуття приналежності до української нації. Більше того, чим більше майбутні представники

мистецьких спеціальностей пізнають красу та неповторність українських національних, духовних скарбів, тим краще вони їх донесуть своїм вихованцям, глядачу, який прийде подивитись виставу, або прийде на концерт у майбутньому. Саме культура, мистецтво кожного народу, вкорінені у фольклорні пласти його історії, що починаються з намагання людини словом, танцем, піснею, магічним дійством, відповідним зашифрованим символом на одязі відобразити свої почуття, переживання, у власний спосіб пояснити певні явища дійсності і світ, індивідуальними чи колективними зусиллями вмилювати сили природи тощо.

Важливу роль у процесі відродження та актуалізації національних, художніх цінностей та культурному розвитку нашої держави відіграє вокальне мистецтво. Однак, варто зауважити, що певні складні соціокультурні обставини часто породжують процеси, які знищують справжню пісенну традицію, замінюючи її на масову поп-культуру. В умовах військового стану та повномасштабної війни по всій території України актуальним є питання залучення здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей до фольклорних традицій рідного краю, до збереження та популяризації її кращих зразків тощо. Актуальність фахової підготовки здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей на матеріалі національних фольклорних традицій є одним з основних елементів збереження та відтворення духовних скарбів української нації. Важливість фахової підготовки виконавців народної пісні у традиційній манері співу підтверджується і словами І. Колодуба: «Знання народних витоків різних вокальних жанрів і притаманної їм манери виконання дасть професійному співаку «харч» для творчої уяви, допоможе знайти необхідні виражальні засоби» [2, с. 13]. Фахове становлення виконавців народної пісні нерозривно пов'язаний з українознавчими науками і навпаки, бо вона є важливим засобом формування естетичного та етнічного світогляду здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей, а виконавці української пісні є носіями традиційної культури, мови, звичаїв, це сучасні українознавці.

Також не менш важливим є вивчення історії українського костюма, що є частиною національної душі нашого народу.

Український костюм має величезне історичне, культурне та художнє значення. З самого початку і протягом усього існування він задовольняв не лише матеріальні проблеми людини, а й духовні, серед яких різні побутові, соціальні та обрядові функції.

Традиційне українське вбрання є одним із символів українства, тією важливою складовою, без якої абсолютно немислима національна ідентичність українського народу. Український костюм яскраво відтворює національний світогляд, естетичні уподобання, саму психологію українського народу. Це самобутнє явище посідає визначне місце не тільки в національній, а й у європейській та світовій культурі загалом. Також не слід забувати й про те, що розвиток українського костюма на всіх етапах відбувався в тісному зв'язку з іншими культурами. Глибинне коріння історії українського народу розкривається через вивчення традиційного вбрання, що пов'язане з ранньослов'янським періодом, а особливо з найвищими досягненнями культури Київської Русі. Своєрідною платформою для формування ранніх центрів культури на території України було її вигідне географічне розташування, що дозволяло постійно спілкуватись з цивілізаціями Давнього Світу, Візантією, народами Сходу, а згодом і Західної Європи. Також слід зауважити, що через територію України проходили як водні, так і сухопутні торговельні шляхи, які також забезпечували постійні культурні контакти, обмін різноманітними товарами між Північчю та Півднем, Заходом та Сходом. Це зробило значний внесок у процес становлення та розвитку культури Київської Русі. Саме там костюм мав становий характер і відповідав певному соціальному рангу [3, с. 8].

У традиційному українському вбранні зберігаються унікальні, неповторні і абсолютно не схожі на інші найдавніші риси, які відображають культуру ранніх праслов'янських поселень древлян, сіверян, полян та інших племен, на ґрунті яких сформувалися перші давньоруські князівства. Далі на українському костюмі відображались елементи, пов'язані з подальшою етнічною історією.

Висловлене вище дозволяє говорити про те, що зберігаючи народні давні традиції, український костюм все ж змінювався, удосконалювався, трансформовався, та все ж він завжди був, є і

буде колосальною скарбницею духовної культури українського народу, що відображає його національний та неповторний характер. Вивчення особливостей костюма народів світу є не менш цікавим і важливим, що дозволить краще зрозуміти її представників, «прочитати» їхню історію, спробувати зрозуміти чим вони жили і нині живуть нині, бо кожен народ має власну традицію щодо його створення.

Висновки. Таким чином, викладений вище матеріал дозволяє говорити про надзвичайну актуальність вивчення усної народної творчості, фольклору, історії костюма та побуту як українського національного костюма, так і костюмів народів світу здобувачами вищої освіти мистецьких спеціальностей, що дозволить у значній мірі зрозуміти особливості розвитку, культури, історії і національних традицій як України, так і народів світу. Це допоможе їм у їхній творчій професійній діяльності. Перед представниками мистецьких спеціальностей (музичного та сценічного мистецтва) стоїть дуже складне і відповідальне завдання: докласти всім можливим зусиль, аби поділитись досвідом і знаннями щодо українських національних традицій, побуту, фольклору тощо, що допоможе у їх збереженні та розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті. Київ: Шкільний світ, 2001. 13 с.
2. Колодуб И. О. О народопесенных традициях украинской вокальной школы. Київ: Музична Україна, 1984. 234 с.
3. Стельмашук Г. Г. Українське народне вбрання. Львів: Література та мистецтво, 2019. 256 с., іл.

УДК 374.31

Марія КОРОЖІ,
*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв*

*Науковий керівник: Казимирів Христина Тарасівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ*

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ УМІНЬ УЧНІВ СТАРШИХ ШКІЛ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті розглядається розвиток естетичного виховання засобами джазового мистецтва. Джаз (з англ. Jazz) – це стиль музики, який виник у ХХ ст. в США. І на сьогоднішній день він активно розвивається. Звісно роль цього стилю у світовій культурі неоціненна. Але на нашу думку важливо розглянути засоби та можливості, які він може запропонувати вчителям та учням різних закладів освіти у процесі навчання. Спочатку джазова музика була імпровізаційною, але потім в джазовому мистецтві збільшилось значення якісних композицій та аранжувань.*

***Ключові слова:** джаз, джазові стилі, імпровізація, засоби джазової музичної культури, засоби джазового мистецтва.*

Постановка проблеми. В сучасному освітньому просторі важливими завданнями є комплексний розвиток особистості учня. Він включає формування таких властивостей як широта кругозору, швидкість мислення, гнучкість, творчий підхід тощо. Чудовим засобом, який дозволяє розвивати саме цю частину навичок учня є джазове мистецтво. На жаль, спостерігаємо, що на сьогоднішній день у сучасній українській школі цей напрямок є недооцінений.

В більшості викладачі спираються на академічну музику. Звісно, вона є основою музичної освіти. Але не варто випускати з уваги те, що маємо формувати різнобічно розвинену особистість, знайомити учнів з різними стилями і напрямками в мистецтві. Також, дуже важливо, що заняття мистецтвом загалом і музикою зокрема передбачає не тільки “відтворення”, але й “створення” та “переосмислення”, тобто, імпровізацію.

Тому важливо, щоб вчителі прищеплювали любов до мистецьких надбань минулих віків людства, і з кожним разом задовольняти потребу молодого покоління у вивченні стилів та напрямів сучасної музики, а також навчати не тільки відтворювати наперед написаний нотний текст, а й імпровізувати.

Аналіз досліджень. Очевидно, що найбільше досліджень джазового мистецтва ведеться в США та Західній Європі. Що стосується України, то зауважимо, що спроб наукового осмислення цього явища у вітчизняному мистецькому просторі дуже мало. Зокрема, цими питаннями займалися В. Симоненко та В. Романко дослідники і популяризатор джазу, І. Закус, Г. Постой. Також, О. Плахотнюк досліджує проблеми джазу в танці. Це не є вичерпний список досліджень, однак, на нашу думку, їх дуже мало. Що ж стосується осмислення можливостей застосування джазового мистецтва в освіті, таких праць, на жаль, ще менше.

Мета статті. Проаналізувати можливості використання джазового мистецтва в сучасних школах.

Виклад основного матеріалу. Для використання в школах засобів джазового мистецтва спочатку потрібно ознайомити учнів з джазом як стилем мистецтва і, зокрема, музики.

Джаз – це стиль який об'єднав американську, європейську та американську музичні традиції. Він зародився в місті Новий Орлеан на початку ХХ ст. Джаз (з англ. jazz). Саме слово, можливо, походить з фр. “chasser” – полювати, а також “хвилювання” або збудження. Музичний термін «jazz» з'явився вперше у 1915 році. Джаз зародився внаслідок сполучення кількох музичних культур та традицій. Започаткований в Африці. А для африканської музики притаманні складні музичні ритми. Джаз – це унікальний музичний напрям, без якого неможливо уявити культуру ХХ століття, він є феноменом людської культури. Зокрема, кожного року відзначається міжнародний день джазу, 30 квітня, за ініціативою ЮНЕСКО. Його не можна порівнювати з народною або класичною музикою адже вони розвивалися впродовж багатьох століть. Джаз же здійснив монументальний шлях лише за 100 років. В загальному розрізняють три основні музичні напрямки, з яких сформувався джаз: спірічуелс і госпел; блюз; регтайм.

Джазовий дослідник Маршалл Стернс першим зумів сформулювати сутність джазу, в своїй книзі «Історія джазу». Там він визначає джаз як синтез «білої» та «чорної» музичної культури. Він зазначає наступне: «Передусім, де б ви не почули джаз, його завжди значно легше впізнати, ніж описати словами... головними

складовими цієї музики є європейська гармонія, євро-африканська мелодія та африканський ритм»[6]. Тобто він наголошував, що джаз – це «напів імпровізаційна американська музика». Джаз виник серед нащадків рабів, привезених з Африки. Вони були відірвані від своєї батьківщини і знаходили розраду в музиці. Музика, що звучала в їхніх церквах, несла в собі риси канонічних європейський церковний піснеспівів, але очевидно, була повністю переосмислена крізь призму їхнього власного музичного сприйняття, здатності відчувати музику, імпровізувати, співати, музикувати, і по-особливому відчувати ритм.

В сучасних мистецьких школах України основою навчання є класична музика. Це природно, але варто пам'ятати, що не зважаючи на свою вагомість, вона є лише частиною мистецького процесу. А оскільки маємо формувати різнобічно розвинену особистість, мусимо знайомити учнів з різними стилями і напрямками в мистецтві. Тим більше, що кожен з них може запропонувати для процесу навчання якісь свої особливі засоби. Також, дуже важливо пам'ятати, що заняття мистецтвом загалом і музикою зокрема передбачає не тільки “відтворення”, але й “створення” та “переосмислення”, тобто, імпровізацію.

Чудові можливості для розвитку зокрема імпровізаційних навичок дає саме джаз. Можливо, проблемою в процесі навчання елементів джазової імпровізації у музичних школах є те, що це окремий вид діяльності, який дуже відрізняється від гри “по нотах”. Очевидно, що багато вчителів самі таких навичок не мають, а отже, не беруться займатися імпровізацією з учнями. В свою чергу, діти не навчені вільному музикуванню і бояться відійти від наперед написаного музичного тексту. В цьому контексті великою проблемою є відсутність класичних джазових шкіл, адже це значною мірою зумовлює відсутність як теоретичної бази, так і брак фахівців, які поширювали б це мистецтво далі.

Імпровізація - це створення твору (музичного, літературного, театрального) в момент його виконання без попередньої підготовки. Також, це дія, яка не була запланована чи відтворена наперед. Цікаво, що музична імпровізація історично є найдавнішим видом музикування.

Насправді, починати займатися імпровізацією можна вже з перших уроків гри на інструменті. Необхідно поступово крок за кроком вчити учнів придумувати мелодії і ритми, і старатися відтворити їх на інструменті. Для полегшення завдання можна вправлятися видозмінюючи наперед написані музичні зразки різними способами. Починати займатися імпровізацією необхідно від найелементарнішого, перші зразки можуть складатися з двох-трьох нот і згодом, розвиваючись учень буде прямувати аж до створення складних композицій.

Висновки. На нашу думку, головною проблемою вивчення джазової імпровізації в сучасній вітчизняній музичній освіті є майже повна відсутність теоретичних напрацювань, методик, які були б достатньо знайомі і поширені серед вчителів музичних шкіл. Педагоги не отримали цих знань в ході здобуття власної освіти і тепер не знають як до цього підступитися зі своїми учнями.

Джаз – це музичний стиль який дає багато можливостей для розвитку дуже важливих і потрібних навичок як для музиканта-аматора, так і професіонала починаючи від слухання, розвитку музичного мислення і аж до імпровізації. Тому дуже важливо розвивати теоретичну базу та методики застосування елементів джазового мистецтва у системі музичної освіти України, а також, докладати зусиль до його популяризації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закус І. М., Постой Г.Г. «Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики», Київ, 2017. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/137.pdf> (дата доступу: 10.11.2021).
2. Кінус Ю. Ю. З історії джазового виконавства. Вид. Фенікс, серія: Музична бібліотека. М., 2008. С.376
3. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. К.: Центрмузінформ, 2004. 232 с.
4. Конен В. Народження джазу. М.: Мистецтво, 1984. 372 с.
5. Джаз / музична енциклопедія.Т.2.С.211-216
6. Стернс, У.М. Історія джазу. М.: Великобританія: Oxford University Press, 1956. 316 с.
7. Верменич Ю. Джаз: Історія. Стили.Майстри. СПб.: Лань; Планета музики, 2007 рік.

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

*Науковий керівник: **Карась Ганна Василівна,***

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті характеризується постаць вчителя, як впроваджувача нових підходів та принципів Нової Української Школи. Наведено приклади цікавих уроків, які проведено автором статті як новатором та вдосконалювачем традицій. Наукова робота є актуальною для нашого динамічного сьогодення, оскільки допомагає творчо зростати як вчителю, так і учням.*

***Ключові слова:** музичне мистецтво, вчитель, учні, принципи, прийоми, актуальність.*

Постановка проблеми. Зважаючи на сучасний ритм життя, на те, що більшість дітей у початковій школі є гіперактивними, важливо простежити використання нестандартних прийомів та міжпредметних зв'язків на уроках музичного мистецтва, запропонувати цікаві підходи до вивчення музичного мистецтва та міжпредметні зв'язки з іншими дисциплінами, використання інноваційних технологій у своїй роботі. З високим рівнем модернізації загальноосвітніх навчальних закладів є нагальна потреба включити у навчання засоби художньо-естетичного процесу, спонукати молодших школярів насолоджуватися прекрасним з кожним музичним звуком, навчити спостерігати і дарувати красу оточуючим. Засвоєння цих засобів дозволяє дітям адекватно реагувати на почуття прекрасного в навчальних і життєвих ситуаціях.

Аналіз досліджень. Проблеми особливостей методики викладання музичного мистецтва та розвиток естетичних смаків у молодших школярів всебічно висвітлювалися у працях українських науковців О. Савченко [8; 9], О. Ростовського [7] та інших, однак

методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» на засадах компетентнісного підходу Нової української школи (НУШ) предметно розглядається Л. Масол [2].

Мета статті – перевірити ефективність принципів і прийомів Нової української школи у процесі формування музично-естетичного сприйняття учнями на уроках музичного мистецтва.

На уроках музичного мистецтва, які проводимо у КОЗ «Божедарівський ліцей» (сmt. Божедарівка Кам'янського району Дніпропетровської області), застосовуємо методику сприйняття ладогармонічної структури в кольорі зорієнтованої на засвоєння особистістю конкретних знань умінь і навичок. Ця методика знаходить своє відображення в офіційних документах – державних стандартах, концепціях і навчальних програмах [3; 5; 6; 10].

Реалізація основної мети нового покоління освітньої галузі «Музичне мистецтво» являє собою систему ключових міжпредметних естетичних і предметних мистецьких зав'язків як основи світогляду, здатності до художньо-творчої реалізації та культурного вираження як учнів, так і вчителя. Отже, посилюється інтерес педагогічної науки і практики до проблеми використання мистецького підходу в художньо (музично) естетичній освіті школярів.

У своїй роботі з школярами молодшого шкільного віку ми використовуємо принцип роботи з конструктором «Лего». У процесі творчої та музичної діяльності (сприймання, виконання, створення). діти, слухаючи якийсь музичний твір, зорозово відтворюють свої емоції у конструкторі. Враховуючи державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки учнів, школярі на уроках аналізують та виявляють естетичне ставлення, виражають власні оцінні судження. На уроках музичного мистецтва з метою перевірки музичної ерудиції учнів ми використовуємо урок-вікторину, на якій учні відгадують назву музичного твору, автора твору, його музичну форму.

Так, при вивченні календарно-обрядових пісень, учень має певні труднощі при класифікації цих пісень. Тож застосовуємо порівняльно-зіставний метод і міжпредметні зв'язки з літературним

читанням. Разом з учнями виокремлюємо певний цикл пісень і відносимо цей твір до нього. Часто на уроках, коли вивчаємо народні танці, учні мають проблеми у визначенні їх жанрів. Учням важко зрозуміти характерні особливості цього виду мистецтва і вони відчують труднощі у формулюванні правильної відповіді. Тоді вчитель допомагає їм зрозуміти подібність і відмінність прослуханих танців з відеоматеріалом. Також ми розділяємо клас на кілька груп і заохочуємо їх призовими балами за правильну відповідь, доповнення та ін.

Такий урок-вікторину можна застосовувати при слуханні музики або хоровому співі. Проводимо міні-квест «Хто знає більше пісень про Україну». Тут оцінюємо не лише знання назв творів, а ще й ерудицію учнів (вміння називати композитора, поета, виконавця, історію написання творів).

Зазвичай, коли проводимо урок-узагальнення і систематизації знань, використовуємо таку форму, як урок-концерт. Програму плануємо заздалегідь: учні, на такому уроці можуть виконувати пісні, які вивчили протягом запропонованої теми. На цьому уроці, учні виконують пісні як сольо, так і в ансамблі. Вагомість цих уроків велика, оскільки це і повторення вивченого матеріалу, і розкриття творчого потенціалу дітей. Учні, які беруть участь у концерті вчать ся бути розкутими на сцені. Важливо, що у ході цих концертів у дітей виникає інтерес до просвітницької діяльності, тобто розповісти про свої виступи друзям, батькам, родичам. Це потім сприяє подальшій музичній освіті і розкриттю таланту, артистизму. Треба зважати ще й на вікові особливості дітей молодшого шкільного віку, і на те, що кожен учень прагне самоствердитися. Ансамблеве виконання у школярів формує вміння слухати один одного і працювати в команді, вчить працювати згуртовано, разом викорінювати недоліки. Урок-концерт дуже подобається учням, після нього вони переповнені позитивними емоціями, комунікабельні і відкриті до соціуму. У своїй роботі стараємось, щоб кожен урок був змістовним, цікавим, мав свою драматургію. Складові частини уроку повинні бути підпорядковані основній темі заняття. Коли плануємо урок, самостійно обираємо яким він має бути, звільняємо його від традиційності, намічаємо контрасти драматургії і визначаємо кульмінацію. Але, незважаючи

на вільну побудову уроку, намагаємось не перевантажувати дітей, тому на уроці зберігаємо умовний розподіл на розділи: хоровий спів, слухання музики, ритмічні вправи. Всі ці види музичної діяльності можуть по-різному сполучатися між собою. Я ж, як вчитель, спрямовую їх на всебічну активізацію процесу навчання, сприяю пробудженню ініціативності, розвитку творчого потенціалу, формування естетичних норм.

Висновки. Ефективність музичного виховання школярів на наших уроках, багато в чому залежить від світогляду, професійної підготовки, педагогічного таланту, інтелекту та душевної чуйності педагога. Мої учні повинні не лише любити музику, а і уміти цікавитися нею, а я, як вчитель, допоможу знайти й зрозуміти її в значно більшому обсязі. У питаннях естетики і мистецтвознавства, педагогіки і психології, постійно збагачую вихованців новими знаннями. Щоб крокувати впевнено в сучасному світі – прагну до збагачення своїх знань та знань своїх учнів. Оскільки теорія і практика музичного навчання постійно розвивається, вчитель має цікавитися досягненнями сучасної науки, педагогічної практики та використовувати їх у роботі. Стараюся відчувати педагогічний імпульс сьогодення і спрямовувати свою вчительську діяльність у царину постійного творчого пошуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гасенко Л. І. Методика викладання музики в школі. Лебедин, 2009. 260 с.
2. Масол Л. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» на засадах компетентнісного підходу: навчально-методичний посібник. Київ: Генеза, 2019. 208 с. : іл.
3. Нормативна база НУШ. URL:<https://mologa-osvita.gov.ua/normativna-baza-nush-15-11-17-21-12-2019/>
4. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах. Київ: Либідь, 2001. 267 с.
5. Про внесення змін до Державного стандарту початкової освіти: Постанова Кабінету Міністрів від 24 липня 2019 р. № 688. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/688-2019-%D0%BF#Text>
6. Про організаційні питання запровадження Концепції Нової української школи у загальноосвітніх навчальних закладах I ступеня: Наказ Міністерства освіти і науки України № 1021 від 13.07.2017 р. URL: https://rada.info/upload/users_files/42235846/b5d36e72c94fd0808a1472cd321a00b6.pdf.
7. Ростовський О. Я. Методика музичного виховання в початковій школі.

Тернопіль, 2000. 212 с.

8. Савченко О. Я. Взаємозв'язок ключових і предметних компетентностей у контексті формування у молодших школярів уміння вчитися. *Імідж сучасного педагога*. 2012. № 6. С. 3-6.

9. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи: підручник для вузів. Київ: Генеза, 2002. 368 с.

10. Типова освітня програма, розроблена під керівництвом Савченко О. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-1-4-klas/2022/08/15/Typova.osvitnya.prohrama.1-4/Typova.osvitnya.prohrama.3-4.Savchenko.pdf8>.

11. Швадчак Н. “Кожен урок має бути цікавим”, – поради від однієї з найкращих вчителів світу. URL: <https://nus.org.ua/articles/kozhen-urok-maye-buty-tsikavym-porady-vid-odniyeyi-z-najkrashhyh-vchyteliv-svitu/>

УДК 78.01:071

Михайло КУВІК,

*студент II курсу другого магістерського рівня
спеціальності 025 Музичне мистецтво*

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

*Науковий керівник: **Князєв Владислав Федорович,***

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри виконавського мистецтва ННІМ

АРТИСТИЗМ У БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** У статті артистизм у баянно-акордеонному мистецтві розглядається як на прикладі традиційно-академічного напрямку, так і на матеріалі естрадно-джазової музики. Подібний розподіл на основі репертуару давно окреслився в концертній практиці. Зазначається, що артистична сторона виконавства, вихід за межі звичних рамок в сторону візуалізації виконавства, що ще недавно вважалося явищем другого плану, на наш час отримує все більше поширення.*

***Ключові слова:** артистизм, баянно-акордеонне мистецтво, академічний репертуар, естрадно-джазовий репертуар, виконавське мистецтво.*

Постановка проблеми. Феномен артистизму у виконавському мистецтві постає як невід'ємна частина процесу відтворення художньої інформації та засіб комунікації виконавця і аудиторії. Взаємодія музиканта з публікою передбачає залучення слухачів у процес емоційного переживання. Під час цього ефективність естетичного впливу музиканта безпосередньо пов'язана з його артистизмом і здатністю вибудувувати свою поведінку у

відповідності до законів сценічної дії та принципів сценічної драматургії. В історії виконавського мистецтва є чимало видатних митців, чия артистичність стала легендарною. Серед таких музикантів знаходимо імена Н. Паганіні, Ф. Ліста, А. Рубінштейна, С. Ріхтера, М. Растроповича та інших.

Категорія артистизму завжди залишалась атрибутом високої художньої майстерності та синонімом мистецької досконалості. Водночас його вагомість, як художнього феномена, засвідчується безпосередньою виконавською практикою, численними працями по історії музичного виконавства. Все це і зумовлює актуальність даного дослідження та складає ключові напрямки наукового пошуку.

Аналіз досліджень. Феномен артистизму в працях науковців здебільшого розглядається в контексті музичної інтерпретації, емоційності, історії розвитку різноманітних виконавських напрямків та шкіл. Він фігурує як невід’ємний чинник сценічного втілення музичного тексту, засіб візуалізації художнього задуму та змісту, вербальна складова відображення емоцій тощо.

Серед досліджень, в яких висвітлюються різноманітні аспекти цього явища, праці Л. Баренбойма, А. Гольденвейзера, Г. Когана, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, а також М. Давидова, І. Єргієва, М. Імханіцького, В. Князева, А. Семешко, А. Чванової та ін. Основу цього переліку складають роботи із фортепіанної педагогіки, а також баянно-акордеонного мистецтва. Це не заважає проектувати їх загальні положення на загальний контекст, завдяки всеохоплюючого характеру цієї проблематики.

Метою запропонованої статті є: на основі різностильового оригінального репертуару проаналізувати артистизм у баянно-акордеонному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Феномен артистизму в різних сферах науки розглядається в контексті певної наукової проблематики. Так у філософії артистизм виступає як атрибут публічного спілкування, вагома складова риторики, в психології – як явище творчої активності особистості, в педагогіці – як один із напрямків дії на учня, елемент педагогічної майстерності. Всі вищевказані чинники поєднує ключова властивість артистизму, а

саме його комунікативна природа, яка спрямована на аудиторію. Слухач (глядач) стає тим об'єктом на який скеровані творчі зусилля виступаючого (виконавця, актора). Останній, окрім суто художніх завдань, повинен враховувати особливості публічної діяльності, вдосконалювати свої вміння спілкуватись із аудиторією. Таким чином можна стверджувати, що артистизм – це сукупність виявів сценічної поведінки для передачі додаткової художньої інформації слухачу, додаткове підкреслення музичної образності завдяки зовнішнім та внутрішнім виявам творчої активності.

На наш час дедалі частіше виразниками нового та сучасного в вітчизняній музичній культурі стає баян та акордеон. Універсальність цих інструментів, їх здатність побутовати як в любительському так і професійному середовищі, відтворювати як академічну, так і естрадно-джазову та авангардну музику, суттєво розширює поле його художньо-естетичного та інформаційного впливу. Вирішальним чинником часто стає портативність цих інструментів. Це дозволяє виконавцям по іншому вибудовувати пластику своїх рухів, добиватися мобільності на сцені, гнучко підлаштовуватись під умови концертного залу. Виявлення артистизму під час цього суттєво розширюється за рахунок використання танцювальних рухів (в естрадно-джазовій музиці), можливості прямого зорового контакту із аудиторією, створення різноманітних акустичних та візуально-ігрових ефектів.

На характер виявлення артистизму помітний вплив здійснює репертуар. Музика, що передбачає напружений драматизм, зіткнення різних характерів, тематизму, більше спонукає виконавця до внутрішніх переживань. Натомість «легка» музика на перший план висуває комплекс зовнішніх атрибутів концертанта та його сценічної поведінки.

У грі баяніста-акордеоніста зовнішня сторона виконання, в контексті артистизму, відіграє надзвичайно вагому роль. Гра музиканта є максимально наближеною до публіки. Вже сама посадка за інструментом передбачає зверненість до слухачів, наявність зорового контакту, максимальну відкритість міміки. Все це, з одного боку дещо ускладнює завдання виконавця, оскільки він від самого

початку повинен враховувати свою сценічну поведінку та міміку, а з іншого боку – надає унікальну можливість використання всього арсеналу артистичних прийомів, широке поле для вияву особистого артистизму.

Широкі можливості щодо реалізації зовнішніх проявів артистизму дає естрадно-джазова музика, а також репертуар, заснований на народному пісенно-танцювальному матеріалі. Тут найбільш рельєфно можуть бути продемонстровані всі основні та специфічні прийоми артистизму баяніста-виконавця, у новому ракурсі реалізується концертний потенціал інструменту. Варто зауважити вагому складову, що відрізняє виконання естрадно-джазової музики та по іншому демонструє всі вияви сценічного артистизму. Під час виконання цього репертуару на баяні та акордеоні практикується інша форма подачі музичного матеріалу, а саме гра стоячи.

Всі найбільш відомі баяністи-акордеоністи активно використовували та практикують цю манеру гри так само як і різноманітні її варіанти: гра напівсидячи, на високій підставці тощо. Серед сучасних виконавців, які грають майже виключно стоячи, можна назвати Р. Гальяно, С. Войтенко. Гра стоячи дає можливість виконавцю вільно рухатись по сцені, взаємодіяти зі слухачами за рахунок персонального звернення до нього поглядом, жестом, рухами корпусу. Виконання стоячи набуває особливої легкості та шарму, додає динамізму музиці, створює атмосферу невимушеності, гри зі слухачами та інструментом.

Гра стоячи дає можливість взаємодіяти з партнерами по сцені, адже дуже часто естрадна музика виконується баяністом-акордеоністом під супровід ансамблю. Спільна гра передбачає низку прийомів сценічної поведінки, що диктуються технологічними особливостями ансамблевої гри, і спрямовуються на активізацію слухачької уваги. До першої групи можна віднести необхідність афтакту, чергування solo та епізодів спільного звучання. У другій групі – спектр прийомів організації сценічного дійства. Тут пересування з інструментами по сцені, обігрування різних ситуацій (діалог, суперечка, змагання, пародія), емоційних станів

(здивування, драматизм, злагода), танець, міміка тощо. Можливість пересування по сцені дозволяє взаємодіяти з публікою не тільки напряму, але і стояти напівоберту, надаючи таким чином пібліці додатковий кут огляду. Як пише О. Булатова: «Напівфас – є однією із цінних можливостей мізансцени. Вона дає красномовний та вигідний для прямого та опосередкованого спілкування ракурс корпусу у три четверті» [1, с. 30]. Окрім цього, у виконавців є можливість групуватись на сцені, створювати передній та задній плани, обігравати різні мізансцени, варіювати колективний простір спілкування.

В залежності від музичного матеріалу, вияви артистизму можуть кардинально відрізнятись. Зокрема, на відміну від естрадного напрямку, академічна музика, що застосовує класичну модель музичної драматургії з багаторівневою системою внутрішніх взаємозв'язків, скеровує виконавця до необхідності вирішення цілого спектру завдань по осмисленню авторського тексту, вдумливої та докладної його інтерпретації, створенню власної виконавської концепції. В цьому випадку вияви артистизму визначаються швидше інтравертною манерою поведінки, необхідністю залучення слухачів до процесу індивідуалізованого переживання змісту музики.

Можна стверджувати, що артистизм ґрунтується на характеру подачі музичного матеріалу. Він включає:

- характер звучання (від драматично напруженого до вільного та невимушеного);
- тип взаємовідносин із партнерами по ансамблю, у якому може домінувати змагальність, або ж прагнення до рівноправного діалогу;
- ставлення до авторського тексту (від буквального дотримання авторського тексту до переваги власного виконавського бачення);
- характер зовнішніх проявів (від академічної стриманості до відкрито-емоційних рухів корпусом, активної міміки тощо).

У зв'язку з цим слід зазначити, що найбільш емоційно-загострена гра, як і переважання своєї виконавської моделі, більш властиві виконавцями романтичного плану, у структурі мислення яких емоційний початок переважає над раціональним. Грі таких музикантів більшою мірою притаманна змагальність з партнерами

по ансамблю, відкрите виявлення емоційності через активні рухи корпусу, почуттєва міміка.

Музикантам «класичного» типу, виконавська манера яких підпорядкована впливу раціонального начала, більше притаманна емоційно-стримана гра з установкою на максимально точно відтворення авторського тексту, а характер зовнішніх виявів артистизму є доволі стриманим.

Висновки. Розгляд сценічних виявів баяністів-акордеоністів на матеріалі традиційно-академічної музики засвідчує безперечний пріоритет внутрішніх проявів артистизму, що заснований на інтровертному ставленні до матеріалу, прагненні глибокого проникнення в сутність музики, що виконується. У грі кожного окремого виконавця подібна установка дає свої унікальні результати.

В основі артистичного вияву в сфері естрадного музикування є цілий комплекс чинників, серед яких засоби зовнішнього впливу набувають особливої вагомості. У цьому сенсі виконавці суто естрадного напрямку вигідно відрізняються від представників академічної сфери. Репертуар в їх виконанні відрізняється особливим динамізмом та жвавістю подачі. Баяністи-акордеоністи безпосередньо передають головні якості цієї музики – експресію ритму, яскравість тембру, легкість туше, прозорість фактури. При цьому візуальна низка їх виступу найбільш адекватно відповідає характеру музики, що виконується.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : монографія. Київ, 1997. 240 с.
2. Князев В. Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ, 2011. 216 с.
3. Мурза В. Інструментальне виконавство: артистична культура у структуруванні баянної творчості. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18. С. 207–217.
4. Семешко А. А. Баян в педвузі : навчальний посібник. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
5. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 454 с. – Режим доступу до джерела: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/08/20160913-dysertatsiya-yerhiev.pdf>

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

*Навчально-наукового інституту мистецтв
Науковий керівник: Таран Ірина Михайлівна,*

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНІ ІГРИ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

***Анотація.** У напрямку педагогічної діяльності України в XXI столітті підкреслюється, що головною метою української системи освіти є забезпечення умов для розвитку та самореалізації кожної особистості, здатної навчатися впродовж життя, створювати й розвивати цінності громадянського суспільства. Серед актуальних проблем сьогодення особливу увагу заслуговує питання зростання ролі музичного виховання школярів, у процесі якого відбувається їх становлення як особистостей та формування свідомості, здатності до розуміння мистецтва музики. У статті розглядається сучасна ситуація музичної освіти, спрямована щодо орієнтування школярів на креативне мислення, вдосконалення процесу навчання, пошуку оптимальних шляхів розвитку творчих здібностей дітей, формування позитивної мотивації до навчання.*

***Ключові слова:** музично-дидактичні ігри, розвиток особистості, сучасна музична освіта, мотивація до навчання*

Постановка проблеми. Механізм творчого розвитку учнів залежить від впровадження інноваційних методів у навчально-виховний процес. Художньо-творчі здібності, які розвиваються під час ігрової творчої діяльності, відбиваються на результатах навчання і виховання в цілому. Тому постають завдання застосовувати такі засоби і методи навчання, при яких творчі здібності формуються на найвищому рівні. Наукові дослідження та педагогічний експеримент переконують, що музичні здібності формуються і розвиваються у взаємозв'язку і взаємозумовленості з іншими творчими здібностями.

Формування глибоких і міцних знань, умінь і навичок шляхом загальної естетизації та інтелектуалізації комплексних уроків можна вирішувати гармонізацією творчого розвитку школярів застосуванням ігрової діяльності. Результати творчої реалізації

учнів великою мірою залежать від наявності продуманої системи відповідних творчих завдань та емоційної налаштованості на спільну співтворчість учнів і вчителя у різних видах художньої діяльності. У процесі практичної діяльності: співу, малювання, гри, інсценізації, танців розвиток відбувається від наслідувальних дій до виникнення пошуку виразно-зображальних засобів, до появи спроб самостійного перенесення набутого художнього досвіду у своє повсякденне життя, творчу ініціативу. Інсценування народних пісень композиторів – класиків та сучасних авторів різних жанрів – ліричних, календарних, жартівливих, побутових відіграє важливу роль у вихованні культури школярів, формуванні естетичних та моральних рис характеру, застосування яких доцільне на різних етапах уроків.

Ігрова творча діяльність доставляє учням незрівнянну радість, естетичну насолоду, розвиває музично-творчі здібності, робить їх гуманними, духовно багатшими, сприяє самовираженню, прояву самостійності в засвоєнні художньо-сміслової інтерпретації творів музичного мистецтва. Отже, у міру оволодіння завданнями та формування нових умінь учні поступово включаються у процес виконання творчих завдань, які мають бути: по-перше, комплексними, тобто охоплювати різні види музичної діяльності; по-друге, забезпечувати досягнення мети, сприяти формуванню творчої індивідуальності. Розвиток творчих здібностей може базуватися на будь яких комбінаціях ігор, але головна мета – це пізнання у грі нового, творчого, невідомого.

Аналіз досліджень. У процесі написання статті використовувалися праці таких науковців: І. Д. Бех, І. М. Біла, Є. В. Карпенко, В. П. Кутішенко, О. О. Любач, М. В. Матюхіна, О. М. Олексюк.

Мета статті. теоретичне обґрунтування та розкриття основних методів дидактично-ігрової діяльності на уроках мистецтва та в позакласних формах роботи.

Виклад основного матеріалу. Для досягнення успішного музично-естетичного виховання, яке спрямоване на вдосконалення різноманітних якостей особистості учня, педагога повинні

турбуватись про оптимальний вибір і співвідношення виховних впливів, спираючись при цьому на наукові дані фізіології та психології. Тому що від цього залежить їх ефективність. Під час аналізу педагогічної, психологічної і мистецтвознавчої літератури відзначено, що для розвитку творчого потенціалу молодших школярів у музичній діяльності необхідно розвивати такі творчі здібності: пізнавальний інтерес до музики, творчу уяву і образно-асоціативне мислення інтерпретації та імпровізації.

Складовими нової української школи є креативний зовнішній та внутрішній дизайн, комфорт та енергоефективність, сучасні умови для навчання, розвитку та спілкування, багатофункціональне середовище. Крім того, освітній простір організовується таким чином, щоб учитель міг спостерігати за діяльністю дітей в усіх осередках, діти мали можливість безпечно переміщуватися і мали місце для зберігання особистих речей. У своїх дослідженнях такі науковці, як І. М. Біла, В. П. Кутішенко та І. Д. Бех відзначають, що здібності складають єдину динамічну систему, оскільки вони є матеріальною основою особливих якостей нервової системи, що виробились у тих чи інших видах діяльності. Особлива специфіка здібностей полягає в тому, що їх формування передбачає свідоме вибіркове перевірення якостей нервової системи у відповідності до вимог, представлених тим чи іншим видом діяльності. Хоча й існує нероздільний зв'язок процесу розвитку здібностей з набуттям вмінь і навичок, ототожнювати їх не слід. Навички виробляються в будь-якому виді праці, в будь-якій діяльності, навіть якщо трудовий процес здійснюється механічно. Здібність до того чи іншого виду праці, потребує активного включення процесу мислення, почуттів, творчого відношення. При формальному підході до справи, здібності можуть бути втрачені або залишатися невиявленими, і навпаки, творче відношення до праці підіймає здібності на більш високий рівень та обумовлює їх успішний розвиток.

Музично-дидактичні ігри – це навчальні матеріали, які дають змогу допомагати дітям в ігровій формі комплексно сприймати музичні твори, викликати у дітей зорову, слухову і рухову активність і тим самим розширювати їхнє сприймання музики у цілому.

За О. М. Олексюк поняття «здібність», включає три ознаки:

1. Під здібностями розуміються індивідуально-психологічні особливості, що відрізняють одну людину від іншої.

2. Не взагалі різні індивідуальні особливості, а лише такі, що мають відношення до успішного виконання будь-якої діяльності або багатьох видів діяльності.

3. Поняття «здібність» не зводиться до тих знань і вмінь, які вже вироблені у даної людини» [1, 10].

Таким чином, здібності – це індивідуальні особливості, які не зводяться до наявних знань, навичок і вмінь, але можуть пояснити легкість і швидкість набуття цих знань, вмінь і навичок.

Серед педагогів існують суперечки про те чи потрібно навчати музиці всіх дітей, чи тільки особливо обдарованих. Згідно теорії вітчизняної сучасної педагогіки музиці як професії, потрібно навчати учнів, які мають особливі музичні здібності і захоплюються нею. Але по скільки головним завданням масового музичного виховання є в основному формування духовного світу дітей, то потрібно забезпечити їх усіх загальним музичним вихованням.

Слід підкреслити, що дуже важко дослідити і змодельовати процес творчого розвитку дитини, тому що творчий акт відбувається позасвідомо і в кожному випадку індивідуально. Специфіка музично-творчої діяльності дозволяє, що в процесі творення можна не тільки фіксувати результати імпровізації, а й ознайомлювати дітей з найхарактернішими і найважливішими засобами виразності. У цьому випадку учні здобувають музичні знання не шляхом тренування, а за допомогою дидактичного методу пояснення. Вони займаються самостійним пошуком потрібних засобів розкриття емоційного образу в процесі імпровізації та аналізу типових прийомів музичної виразності. Так з'являються нові набагато доступніші знання про музику, і вони краще сприймаються та запам'ятовуються. Перешкоди, що виникають у процесі формування, творчої особистості дитини під час музично-естетичного виховання. Як відомо, під час розвитку творчих здібностей учнів виникають різні труднощі, особливо психологічні. Вчителям необхідно це враховувати, щоб ефективно їх перемагати за допомогою стимулювання пізнавальної діяльності.

Слід пам'ятати, що рівень розвитку творчих здібностей дитини, набагато знижується від нерозуміння вчителями цієї істини і не врахування ними пізнавальних можливостей дитини, та обмеження свободи її активності. Відсутність у деяких вчителів основи педагогічної діяльності, тобто педагогічного такту, що включає в себе вміння володіти собою об'єктивність, терпимість, прагнення належно оцінити творчу роботу дитини є основною причиною невдачі в їх діяльності.

Отже, шляхом прояву творчості в ігровій діяльності можна втілити ідею педагогічного стимулювання як стратегію навчально-виховного процесу, що полягає в оптимізації і самореалізації учнів молодшого шкільного віку. Не дивлячись на те, що у дітей 6-7 років змінився статус із дошкільника на школяра, гратися вони не перестали, тому в навчанні й доцільно використовувати елементи гри. Гра розглядається психологами як генетична основа художньої творчості, під час якої природно виникають ситуації, що розбуджують творчу активність. Гра спрямована на пізнання дитиною навколишнього світу шляхом активної співучасті у праці і повсякденному житті людей і являється видом творчої діяльності. При цьому мета зливається з мотивом гри, бо єдиною сполукою, що спрямовує активність дитини на заняття грою, є нестримне і палке бажання її до пізнання і активної участі в житті, праці дорослих з їхніми практичними діями, турботами. Змістом гри є знання про людей, їх дії, взаємини, виражені в образах, мові, переживаннях і діях дитини. Способи дії з предметами у певних життєвих обставинах. І моральна оцінка і почуття, що виступають у судженнях про позитивні і негативні чинники, про корисні і шкідливі дії людей.

Здібності, що формуються в ігровій діяльності є наслідком гри, що включає в себе глибокі уявлення дітей про життя і діяльність дорослих, про їх обов'язки, думки і взаємовідношення, товариські почуття, гуманне ставлення до людей, різноманітні пізнавальні інтереси і розумові здібності. Воля, творча уява, мислення, увага, пам'ять і спостережливість ефективно розвиваються у грі. Найважливіший результат гри - глибока емоційна задоволеність самим її процесом, що найбільшою мірою відповідає потребам і

можливостям дієвого пізнання навколишнього світу та активного спілкування між людьми.

Висновки. Основою музично рольової гри молодших школярів є взаємовідносини у класному, шкільному колективі, стосунки літературних та історичних героїв тощо. За допомогою рольових ігор учні не тільки розвивають свою творчу фантазію, самостійно тренуються в засвоєні соціальних норм поведінки, навчаються звертати увагу на реальних і символічних учасників гри, але і набувають цінного досвіду взаємодії, виявляючи готовність до виконання вимог партнерів. Конструктивні ігри набувають все більшого запиту школярів, тому що вони сприяють більшій обізнаності про властивості різних матеріалів, усвідомлення просторового розміщення, диференціації форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І.Д. Особистість у просторі духовного розвитку. К.: Академвидав, 2012. 256 с.
2. Біла І. М. Психологія дитячої творчості. К.: Фенікс, 2014. 137 с.
3. Карпенко Є. В. Вікова та педагогічна психологія: Актуальні студії сучасних українських учених: навч. посібник. Дрогобич: Посвіт, 2014. 152 с.
4. Кутішенко В. П. Вікова та педагогічна психологія (курс лекцій): Навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2005. 128 с.
5. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.
6. Лобач О. О. Музично-дидактичні ігри в школі: Методичні рекомендації. Полтава: Видавництво Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г.Короленка, 2004. 70 с. URL: <https://myzuchna-veselka-larisa-zadniprovsk.webnode.com.ua/l/tse-stattya-z-foto/>
7. Матюхіна М.В. Мотивація навчання молодших школярів. Київ, 2012. 162 с.

УДК 371.383.2

Іванна КУКОРА,

*студентка I курсу другого магістерського рівня вищої освіти
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв
кафедри методики музичного виховання та диригування*

Науковий керівник: *Таран Ірина Михайлівна*,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
методики музичного виховання та диригування ННІМ

ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ФОРМУВАННІ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ ШКОЛЯРІВ

Анотація. У напрямку педагогічної діяльності України в XXI столітті підкреслюється, що головною метою української системи освіти є забезпечення умов для розвитку та самореалізації кожної особистості, здатної навчатися впродовж життя, створювати й розвивати цінності громадянського суспільства. Серед актуальних проблем сьогодення особливу увагу заслуговує питання зростання ролі музичного виховання школярів, у процесі якого відбувається їх становлення як особистостей та формування свідомості, здатності до розуміння мистецтва музики. У статті розглядається сучасна ситуація музичної освіти, спрямована щодо орієнтування школярів на креативне мислення, вдосконалення процесу навчання, пошуку оптимальних шляхів розвитку творчих здібностей дітей, формування позитивної мотивації до навчання.

Ключові слова: креативне мислення, музично-ритмічне виховання, успішність учнів.

Постановка проблеми. Проблема творчої музичної думки існує відносно недавно в сучасній науці і є однією з вагомих у теоретичному музикознавстві та музично-педагогічній освіті. Адже саме зараз, як ніколи, нашій країні потрібні люди, здатні приймати нестандартні рішення, які вміють творчо мислити. На жаль, сучасна школа ще зберігає застарілий підхід до засвоєння знань. Доволі часто навчання зводиться в основному лише до запам'ятовування і відтворення дій, типових способів розв'язування завдань. Одноманітне, шаблонне повторення одних і тих же дій відвертає потяг до навчання. Діти позбавляються радості відкриття і поступово втрачають здатність до креативності.

Поняття «креативне мислення» або «творче мислення» ще не набуло наукового статусу. Проблема полягає не тільки в недостатньому вивченні цього явища, але і в тому, як воно відрізняється від того, що називається власне мислення. Сьогодні в музичній педагогіці відбувається активна трансформація, яка спрямована насамперед на творчий розвиток особистості та здатність швидко реагувати на

можливі зміни в навчальному середовищі та вирішувати проблеми адаптації молоді до суспільства. Як невід’ємна частина духовної культури, творчі дії є основою розвитку особистості.

Аналіз досліджень. Творчість – одна з головних потреб дитинства. Створення чогось нового, чого раніше не існувало, є захоплюючим процесом, який мотивує загальний розвиток дитини і є фундаментальною умовою розвитку особистості. Значення молодшого шкільного віку у формуванні креативного мислення постійно вимагатиме від учителя створення спеціальних умов, які в першу чергу сприятимуть оптимізації цього процесу, за допомогою певних диференційованих форм, які допоможуть у навчальній діяльності.

Музично-педагогічна діяльність молодшого школяра в певному контексті буде розглядатися насамперед як інтерпретаційна, а вже потім як імпровізаційна творчість, що створює як наслідок пізнавальну та дослідницьку спрямованість, що стимулюватиме дитину до розвитку своїх творчих здібностей. Це цілісний процес мислення, реалізації та створення, через який проходить творчість.

У той же час розвинене креативне мислення формує музичне мислення, музично-слухові ідеї, креативність та оригінальність, розвиток самостійності та ініціативи, сприяє кращому розумінню музичного світу та свідомому оволодінню музичною мовою.

Проблема розвитку творчої (креативної) особистості в навчально-виховному процесі розкривалась у працях українських (В. Клименко, Є. Лузік, О. Потєбня, В. Роменець, Л. Шелестова), та зарубіжних (Г. Алдер, Дж. Гілфорд, А. Маслоу, К. Роджерс, П. Торренс) педагогів, психологів, науковців.

Чому ж необхідно розвивати креативність? Креативність сприяє розвитку інтелектуальної гнучкості та вмінню мислити різнобічно.

Інтерес до музики, яскраві та дивовижні прояви художньої уяви, зосередженість на оригінальності, авторському виконанні та креативності – ось ті елементи, які створять твердий предмет, який ми називаємо творчим мисленням. Структура творчої активності учнів у навчанні описується системою мотивів, творчих умінь та навичок творчої діяльності, які поєднуються у три складові: мотивація, зміст-активність, оцінка.

Творчі навички в процесі музичної діяльності трактуються як ті риси особистості, які проявляються у творчій діяльності, що забезпечить новизну та оригінальність у процесі певної діяльності. Інтерес до музики, яка завжди повинна бути цікавою, образно-асоціативне мислення, імпровізація та певні інтерпретаційні навички – все це є частиною творчих здібностей.

Метою статті є здійснення аналізу педагогічних засад розвитку відчуття музично-ритмічної діяльності в школярів та розкриття його впливу на всебічний розвиток кожної особистості. Система освітніх закладів в умовах сучасних соціально-економічних перетворень зазнає ряд істотних труднощів.

Психологія креативного мислення відноситься до недостатньо вивченої та дослідженої проблеми, незважаючи на те, що здійснено значну кількість теоретичних та експериментальних досліджень як у загальній психології, так і в спеціальних її галузях, розроблено оригінальні методики експериментальних досліджень креативного мислення.

Виклад основного матеріалу. Одне з головних завдань музичного розвитку дітей полягає у здійсненні ритмічного виховання.

Музично-ритмічне виховання розвиває почуття музичного ритму, його сприймання, виконання, імпровізування. Ритмічна діяльність збагачує сприйняття дитини, сприяє розвитку музичності, впливає на формування різноманітних психічних функцій. За визначенням Б. Теплова «почуття музичного метру має не тільки моторну, але й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися» [2, с. 96].

Проблемою розвитку музично-ритмічного виховання у дітей займалися такі філософи, психологи та педагоги: Б. Асаф'єв, А. Артоболовська, Л. Баренбойм, Н. Ветлугіна, В. Жилін, А. Зіміна, О. Ніколаєв, К. Орф, Н. Соколова, Ш. Сузукі, Б. Теплов та інші.

Розвиток музично-ритмічного почуття – процес тривалий і різнобічний. Рух є основним засобом розвитку відчуття ритму, природної музикальності, уяви, прагнення до самовираження,

емоційного відгуку на музику, здатності осмислено, усвідомлено сприймати і виконувати музичні твори, основним способом розвитку діяльності й мислення, тренування нервово-психічних процесів, засобом розвитку соціально-комунікативних навичок, джерелом ні з чим незрівнянної радості для дітей. Тому рух – це найважливіший компонент у музичному вихованні.

Використання музично-ритмічних вправ на уроках музичного мистецтва сприяють поглибленню в школярів музичних знань, розширенню світогляду, розвивають музичні здібності, творчу уяву та мислення. Вони допомагають учням полюбити музику та емоційно відгукуватися на неї. Якщо дану ціль досягнуто, знань, отриманих учнями буде достатньо для продовження музичної освіти та саморозвитку.

Активним засобом розвитку творчої активності учнів є творчі завдання які сприяють розвитку музичних здібностей розвитку ритму. Добре відомо, що зацікавленість полегшує і стимулює розвиток. Радість, яку отримують діти завдяки ритмічним вправам та іграм, добре впливає на їх загальний розвиток. Творчі завдання складаються з двох основних етапів: імпровізування та створення музики. На позитивну роль творчих завдань під музику вказували у своїх працях В. Верховинець, С. Руднева, М. Румер, Н. Гродзенська, Н. Ветлугіна, Е. Конорова, В. Білобородова, Е. Мальцева та інші. Добре розвинута моторика дитини сприяє знайомству її з навколишнім світом і позитивно впливає на розумовий розвиток [5, с 86.].

Креативне мислення є не менш важливою частиною людського мислення. Воно пропонує високий рівень мистецьких емоцій.

Креативне мислення – це здатність створювати і знаходити нові оригінальні ідеї, успішно вирішувати поставлені завдання нестандартним чином, а також здатність вирішувати проблеми, що виникають всередині статичних систем [6, с. 25].

У галузі музичної психології зусилля дослідників зосереджуються на проблемі музичного сприйняття, тоді як природа музичного мислення залишається менш дослідженою.

Мета музичної освіти в початковій школі, залежно від стадій

розвитку нашого суспільства, була іншою – прищепити любов до музики; навчитись слухати і розуміти це; формувати музичну культуру школярів як частину їх загальної духовної культури. Однак на всіх етапах основою всіх цих процесів є художнє, музичне мислення, без розвитку якого неможливо виконати жодне з цих завдань.

Залучення учнів до музичного мистецтва на уроках музики відбувається шляхом ознайомлення з елементами музичної мови, в основі яких лежать інтонація, мотив, мелодія, настрій, гармонія, тембр тощо. Ознайомлюючи дітей з темами музичних творів, допомагаючи їм щоб зрозуміти музичні образи, їх музичну форму, жанри та стилі, учитель таким чином допомагає їм зрозуміти духовні цінності теми, музичного образу, музичної форми, жанрів, стилів. Вчитель допомагає дитині зрозуміти духовні цінності, властиві музичним творам, сформувати їх смаки, потреби, світогляд та креативне мислення. Всі ці елементи музичної мови є вихідною групою категорії музичного мислення.

Але якщо музично-освітній процес недостатньо організований, то у деяких слухачів виникає гіпертрофована пристрасть до розважальної музики. В результаті порушується процес формування музичного мислення. Ось чому так важливо допомогти молодому слухачеві у формуванні його музичного мислення, щоб він зберігав інтерес до найкращих зразків народної та професійної музики.

Показниками розвитку креативного мислення є:

- обсяг музично-інтонаційного словника – усний словник, складений кожною людиною з найбільшою кількістю фрагментів музики, інтованих вголос або про себе;

- система інтонаційних відносин і відносин, що характеризуються здатністю встановлювати жанрові, стилістичні, образні, драматичні зв'язки у різних випадках, серед них встановити зв'язки як всередині одного твору, так і між кількома творами одного чи різних авторів;

- оволодіння музичними та художніми емоціями, високим ступенем емоційно-вольової регуляції;

- розвиток уваги;

- розвиток асоціативної сфери [4, с.51].

Висновки. Музично-ритмічне виховання займало і займає важливе місце у всій системі навчально-виховного процесу, так як воно впливає на розвиток не лише художньо-естетичних якостей людини, а й на розвиток особистості в цілому: її духовних потреб, моральних ідеалів, особистих та суспільних уявлень, поглядів.

Молодший шкільний вік – це особливий вік для художньо-естетичного виховання, саме в цьому віці формується ставлення дитини до світу. Одним з основних напрямків музично-естетичного виховання є музично-ритмічний розвиток, в основі якого лежить формування ритмічного почуття. Музично-ритмічне почуття – це здатність активно (рухомо) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його.

Отже, спираючись на розвиток музично-ритмічної діяльності у школярів креативного мислення, музична дисципліна повинна залишити глибокий слід для учнів, щоб протягом усього життя сприяти їх формуванню добра і краси в поведінці, яка відображає основні цінності соціалізму. Тому на мою думку, педагогічну роботу з молодшими школярами слід організувати так, щоб бачити в кожній дитині її приховані можливості, і головне, допомогти цим можливостям реалізуватися.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вітвицька С.С. Формування творчого мислення в учнів старших класів. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/630/2/формуваанusk.pdf> (дата звернення 17.11.2022)
2. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2004. 104 с.
3. Костюк Г.С. Здібності і їх розвиток у дітей. К.: Знання, 2003. 80 с.
4. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей. Вінниця: Нова книга, 2007. 216 с.
5. Лісовська Т. А. Розвиток чуття ритму в музичній діяльності школярів. *Вісник Черкаського університету*. 2010. Вип. 176. 86-88 с.
6. Подолянчук О.В. Розвиток креативного мислення учнів початкових класів. *Навчально-виховний комплекс*. 2003. № 10. С. 25-27.

ЛОГОРИТМІКА ЯК ОBOB'ЯЗKОВИЙ ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОГО ДОШКІЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

***Анотація.** У статті розглядаються корегувально-розвиваючі можливості логоритміки, яка сьогодні активно використовується не лише у логопедії, а й музичному вихованні дошкільників. Логоритмічні вправи сприяють розвитку мовлення в дітей із мовленнєвою затримкою, виправленню фонетико-фонематичних вад, покращують артикуляцію, допомагають розвинути відчуття ритму, координацію, виразність вокального інтонування.*

***Ключові слова:** логоритміка, дошкільне музичне виховання, мовленнєві порушення, артикуляційні вправи, музично-ритмічні рухи.*

Постановка проблеми. Музичне виховання є невід'ємною складовою частиною освітньо-виховного процесу у дошкільному закладі, важливим засобом не лише гармонійного розвитку малюка, але й корегування різноманітних вад та порушень, зокрема мовленнєвих. Прослуховування музики, музично-ритмічні рухи, музичні ігри, дидактично-музичні ігри, спів, гра на музичних інструментах нині широко застосовується логопедами в профілактичній практиці та корекції мовленнєвих порушень.

Останнім часом збільшується кількість дітей, що мають порушення мовлення. Педагоги закладів дошкільної освіти мають важливе завдання – знайти методи, здатні забезпечити повноцінний та ефективний корекційно-розвивальний процес. Одним із засобів, за допомогою якого можна вирішити проблему затримки мовлення чи його порушення, є логоритміка, яка представляє собою блок музично-ритмічного виховання, де музика використовується як своєрідний комплекс, котрий полягає в корекції різних форм мовленнєвих порушень.

Аналіз досліджень. Термін «музично-мовленнєва діяльність» в сучасній дидактиці з'явився завдяки науковцям з галузі дошкільного виховання. Вчені-педагоги розглядають виховання естетичних почуттів, розвиток музичного і поетичного слуху, активізацію мовленнєвого розвитку дітей на основі взаємозв'язку музичної та мовленнєвої діяльності, скоординованості рухів з вимовою. Аналізуючи розвиток фонетико-фонематичних процесів у дітей із порушеннями мовлення за допомогою засобів музики, Л. Стахова пропонує музичні вправи, спрямовані на закріплення правильної вимови звуків дітей дошкільного віку [6]. Н. Бондаренко у своїй статті аналізує основні види музичної діяльності та їхній вплив на мовленнєвий розвиток дитини дошкільного віку [2]. Питання використання логоритміки як ефективного засобу розумового й творчого розвитку дитини розглядається у монографії А. Богуш [1], публікаціях Ю. Рібцун [5], В. Галущенко [3].

Мета статті – розглянути особливості використання логоритмічних вправ у вирішенні мовленнєвих проблем та розвитку музично-ритмічного відчуття дошкільників.

Викладосновного матеріалу. Основалогоритміки – це мовлення, рух та музика. Вона є найбільш емоційним рівнем логопедичної корекції, оскільки виправляючи мовленнєві порушення, одночасно розвиває сенсорні та рухові здібності малюків. Такі заняття чудово впливають на зміни у словоутворенні, звуковимові, на поповнення словникового запасу.

Ритмічну гімнастику застосовували ще в Давньому Єгипті як методику використання ритму музики з метою фізичного оздоровлення організму людини. Наприкінці ХІХ століття у європейських країнах почали публікувати дослідження ритму та ритмічного виховання. Особливо відомою стала педагогічна система Е. Жак-Далькроза, основу якої становило музичне виховання засобами ритму.

Німецький педагог і композитор, поціновувач ідей Жак-Далькроза, Карл Орф працював над системою триєдності (слово – музика – рух), що через музично-сценічну гру і танець сприяє збільшенню активності дітей. Метод музичного виховання за його

системою ввели у програми спеціалізованих та загальноосвітніх дошкільних, а також шкільних закладів.

Сучасна логопедія використовує різноманітні методи і прийоми виховання правильної вимови у дітей. Загальне недорозвинення мовлення свідчить про порушення формування усіх складових мовленнєвої системи. Такі діти відстають від своїх однолітків у відтворенні рухів за просторово-часовими параметрами, плутають послідовність елементів, опускають основні частини. В такому випадку потрібен комплексний підхід, що охоплює як і логопедичний, так і музично-ритмічні впливи. Логопедична ритміка займає особливе місце в системі корекційної роботи комплексного методу.

Ця активна терапія має на меті подолати мовленнєві порушення, розвиваючи рухову сферу дитини в поєднанні з музикою і словом. На заняттях потрібно дотримуватись основних педагогічних принципів – послідовності, поступового ускладнення і повторюваності матеріалу, відпрацювання ритмічної структури слова, чіткої вимови, збагачення словника дитини.

Підвищення ефективності корекційної роботи над вимовою з безумовною активністю дітей у пізнавальній діяльності є метою логоритмічних занять.

В результаті здійснюються такі завдання:

- розвиток слухової уваги і рухової пам'яті;
- розвиток фонематичного сприйняття;
- розширення лексичного запасу;
- розвиток артикуляційної моторики;
- вироблення чітких рухів у взаємозв'язку з мовленням;
- розвиток мелодико-інтонаційних і просодичних компонентів, творчої фантазії та уяви;
- удосконалення загальної і дрібної моторики.

Логоритмічне заняття – це зв'язок слова, музики, руху і доповнення пальчиковими, мовними, музично-руховими і комунікативними іграми.

Головна ціль цієї методики – внормування рухових функцій та мови, зокрема дихання, голосу, ритму, темпу і мелодико-

інтонаційної сторони мовлення. Логоритмічні заняття логопед повинен проводити спільно з музичним керівником, індивідуально чи по групах раз на тиждень і тривалістю від 20 до 30 хвилин. Кожне заняття планується як гра-казка, де дитина виконує головну роль і своїм прикладом навчає інших персонажів. Музика має велике значення на логоритмічних заняттях, адже діти виконують відповідні рухи під музичний супровід з чітким ритмом. Музичний керівник використовує мовно-рухові вправи та пальчикові ігри, і ритмічне виконання віршованого тексту, що узгоджене з рухами, є головним завданням таких ігор. Обов'язковим елементом логоритміки є спів, оскільки головним завданням є вироблення правильного дихання при звуковимові. При опрацюванні дихання важливим є звертати уваги на розвиток тривалого і рівномірного видиху у дітей, а спів добре розвиває ці процеси. Також на заняттях використовуються різні танці і комунікативні ігри, оскільки жести і рухи, задіяні при їх виконанні, дозволяють краще відчувати ритм і, крім цього, розвивають комунікативні якості дітей.

Логоритмічні заняття проводяться за такою схемою:

1. Ритмічна розминка.
2. Деякі з видів музично-ритмічних вправ:
 - для розвитку уваги;
 - для релаксації м'язового тону;
 - для розвитку координації рухів або координації мови з рухами;
 - для розвитку почуття темпу і ритму.
3. Слухання музики.
4. Співи.
5. Вправи для розвитку тонких рухів пальців рук.
6. Вправи для розвитку мовних і мімічних рухів.
7. Гра.
8. Завершальна ходьба під марш спокійного характеру.

Перша частина – музично-ритмічні вправи, на яких тренується увага, пам'ять, координація рухів. Потрібно стежити за стомлюваністю дитини і поступово переходити до другої частини заняття – слухання музики, яке проводиться в середині заняття, дає змогу відпочити та підготуватися до гри. Після – співи. З

метою розрядки і закріплення вироблених навичок, переходимо до рухливих ігор. І заклочна ходьба заспокоїть дітей, внормує дихання та організує їх для наступних занять.

Розминка. Мета – дисципліна та організація дітей. Це вступна ходьба з дотриманням чіткості ліній, співвідношення рухів на початку і в кінці музики. Координація рухів рук, ніг під час ходьби і бігу, правильна постава, формування навичок рухів у колективі, орієнтація в просторі – все це розвивають вправи ритмічної розминки.

Розвиток уваги. Відповідно до характеру музики, вправи включають зміну рухів (наприклад, повільна музика – діти ідуть, весела музика – діти стрибають).

Розвиток координації рухів. Такі вправи формують навички координації різних рухів в швидкості, напрямку, напруженості. Для вправ на координацію мовлення з рухом не обов'язково використовується супровід, але спочатку – вивчення тексту, а потім і рухів.

Розвиток відчуття темпу і ритму. На заняттях можна вивчати різні рухи, шиккування, вправи з предметами під музику, використовувати відплескування, відстукування ритму, проспівування слів на певний ритм.

Слухання музики. Потрібно підбирати різнохарактерну музику з врахуванням емоційних чинників.

Спів – це складний процес звукоутворення, в якому надзвичайно важливою є вокально-слухова координація, а саме взаємодія співочого, слухового та м'язового відчуттів. Процес розвитку вокальної, виконавської культури у дітей із мовленнєвими порушеннями є засобом корекції порушень артикуляції, дихання, звуковимови. Спів поліпшує мовлення дітей. Співаючи, діти змушені протяжно вимовляти слова, що формує чітку вимову, сприяє правильному засвоєнню слів. Окрім того, слова в пісні підпорядковані певному ритму, що також допомагає вимові важких звуків і складів.

Пальчикова гімнастика. Використання в процесі різних пальчикових вправ: «Замок», «Ланцюжок», «Пальчики вітаються» тощо.

Розвиток мовних і м'язових рухів. Включення цих вправ розвивають чіткість, переключають артикуляційні рухи, збільшують їх об'єм, формують правильну артикуляцію дефектних звуків.

Гра. Для закріплення набутих навичок проводиться рухлива гра.

Надзвичайно важливим є використання вправ на розвиток дихання, голосу та артикуляції, такі вправи сприяють правильному діафрагмальному диханню, тривалості видиху, його сили та поступовості, їх поєднують з руховими вправами, доповнюють мовленнєвими фрагментами.

У сучасному дошкільному музичному вихованні накопичено значний досвід використання логоритмічних вправ. Музичні керівники ЗДО з різних куточків України охоче діляться як власними методичними розробками, так і напрацюваннями, що спираються на практику провідних музичних педагогів Європи та США. Свої авторські програми вони викладають на створених Youtube каналах, на сторінках у соцмережах, а також у фахових Інтернет та друкованих виданнях («Всеосвіта», «Дошкільна освіта», «Музичний керівник» тощо).

Висновки. Отже, логоритміка є корисною для всіх дітей дошкільного віку, особливо, в яких присутні проблеми формування мовленнєвої функції, заїкання, порушення звуковимови. Побудова заняття з логоритміки, кількість вправ, що використовуються, підбір методів та прийомів залежить від корекційних, розвивальних та виховних завдань, індивідуальних особливостей розвитку вихованця. Традиційний план заняття з логоритміки передбачає використання вправ на орієнтацію у просторі, ритміко-гімнастичні вправи, ігри під музичний супровід, вправи з музичними інструментами, танцювальні вправи, спів, завдання на слухову увагу, вправи на координацію слів з рухами, артикуляційні вправи.

Використання на логопедичних заняттях засобів музики дає можливість створити максимально сприятливі умови корекції та розвитку фонетико-фонематичного складника мовлення дітей дошкільного віку. Дидактичні ігри та вправи з музичним супроводом сприяють розвитку слухового сприймання, уваги та пам'яті, фонематичного слуху, дихання, сили та висоти голосу, збільшують ефективність процесу корекції звуковимови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богуш А. М. Мовленнєвий розвиток дітей від народження до семи років : монографія. Київ : Слово, 2004. 376 с. 3.
2. Бондаренко Н. В. Вплив музичного мистецтва на мовленнєвий розвиток дитини дошкільного віку. *Таврійський вісник освіти*. 2017. № 1(57). С. 45.
3. Галущенко В. І. Застосування інноваційних логопедичних технологій у корекційній роботі з дітьми з порушеннями мовлення. *Актуальні питання корекційної освіти*. 2016. № 7. URL : <http://aqce.com.ua/download/publications/45/42.pdf/>.
4. Гац Ю., Добринюк Л. Музичне виховання як невід'ємний чинник гармонійного розвитку дітей дошкільного віку. *Педагогічний часопис Волині*. 2017. № 2(5). С. 21.
5. Рібцун Ю. В. Організація та проведення у логопедичній групі ігор із правилами. *Сучасні проблеми логопедії та реабілітації* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Суми, 7–8 лютого 2012 р. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. С. 47–53.
6. Стахова Л. Розвиток фонетико-фонематичних процесів у дітей з порушеннями мовлення засобами музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 73. Т. 2. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 82–88.

УДК 373.3:372.878

Ірина КУРМАН,

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Дудик Романна Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

РОЗВИТОК У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ІНТЕРЕСУ ДО ХОРОВОГО СПІВУ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Хорове мистецтво є важливою складовою української національної культури. Традиції хорового співу в Україні мають багатовікову історію, а в сучасній Новій українській школі хоровий спів є невід'ємною складовою уроку мистецтва. Основним підґрунтям у вихованні і розвитку природного співочого інстинкту дітей є вітчизняна вокальна музично-педагогічна спадщина.*

***Ключові слова.** Хор, репертуар, інтерес, початкова освіта, спів, музична діяльність.*

Постановка проблеми. Музична освіта школярів спрямована на розвиток у них цілісного ставлення до мистецтва, адекватного музичного сприйняття, засвоєння ними ключових знань, умінь та навичок, накопичення досвіду музично-мистецької діяльності тощо.

Проблема розвитку вокальних здібностей молодших школярів є полем зору вітчизняних педагогів-музикантів В. Верховинця, Ф. Колесси, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, Б. Яворського та ін. У сучасній науково-методичній літературі дану тему висвітлюють науковці: Л. Венгрус, К. Малініна, Л. Сверлюк, С. Світайло, К. Кушнір, О. Рахманова та ін. Теоретичні положення пізнавального інтересу відображено в наукових доробках Л. Виготського, В. Волошиної, Л. Долинської, С. Рубінштейна, А. Смірнова, Б. Теплова, В. Мясіщева, Л. Занкової, Д. Узнадзе, Г. Щукіної та ін.

Теоретичні положення пізнавального інтересу відображено в наукових доробках Л. Виготського, В. Волошиної, Л. Долинської, С. Рубінштейна, А. Смірнова, Б. Теплова, В. Мясіщева, Л. Занкової, Д. Узнадзе, Г. Щукіної та ін.

Актуальність дослідження. Одне із важливих завдань, які вирішує урок мистецтва в загальноосвітній школі – навчити дітей співати. Ця проблема протягом багатьох років залишається актуальною, оскільки колективна форма співацького виконавства має величезні можливості: розвиває музичні здібності, формує позитивні моральні якості, благотворно позначається на фізичному стані співаків. Спів не тільки дає насолоду, а виправляє й розвиває музичний слух, органи дихання (є своєрідною дихальною гімнастикою), зміцнює серцево-судинну систему, тобто зміцнює здоров'я. Функції хорового співу корисні практично для кожної дитини. Хоровий спів, будучи найдоступнішою й найдемократичнішою формою виконавства, активно прилучає співаків до музичного мистецтва. Тому він розглядається в школі як надзвичайно дійовий засіб, що виховує смаки учнів, їхню загальну музичну культуру. Нам як викладачам, завжди потрібно підтримувати та розвивати інтерес до хорового співу на уроках мистецтва.

Аналіз досліджень. У процесі написання статті використовувалися праці дослідників: Л. Виготського, В. Волошиної, Л. Долинської,

С. Рубінштейна, А. Смірнова, Б. Теплова, В. Мясіщева, Л. Занкової, Д. Узнадзе, Г. Щукіної.

Мета статті. Дослідити важливість формування інтересу до хорового співу у молодших школярів на уроках мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Спів супроводжує людину з раннього дитинства і протягом усього життя. Він впливає на людські емоції й почуття, сприяє поглибленню уявлень про навколишню дійсність у яскравій, образній формі. Спів – наймасовіший і доступний вид народного виконавства. На всій землі люди співають пісні про працю, природу, про наше життя, про почуття. Спів служить засобом пізнання, пробуджує в душі людини все добре, зближує людей, незалежно від волі людини змушує його любити чи ненавидіти. Хоровий спів сприяє формуванню вокально-хорових навичок, розвиває такі музичні особливості як музичний слух, ритм, пам'ять, увагу, уяву, емоційний відгук на музику, залучає виконавців до творчого процесу, сприяє підвищенню їхньої музичної культури та формуванню творчої особистості. Спів для дітей є одним з найбільш доступних і найулюбленіших виконавських видів музичної діяльності. Гарна пісня розважає, заспокоює дитину, розвиває, виховує її. Спів емоційно впливає на дітей, у ньому поєднуються слово і музика, бо саме слово допомагає зрозуміти зміст музики, а це є важливою особливістю в музичному вихованні дітей, для яких характерне конкретне мислення та образність уявлень. Спів займає провідне місце в системі музично-естетичного виховання дітей молодшого шкільного віку та є основним видом їхньої музичної діяльності. «Спів відноситься до тих видів музичної діяльності, в процесі якої успішно розвивається естетичне ставлення до життя, до музики, збагачуються переживання дитини, активно формуються музично-сенсорні і, особливо, звуковисотні музичнослухові уявлення» [1]. У розвитку молодших школярів спів має велике значення:

- у співі формуються музичні здібності (музично-слухові уявлення, емоційна чутливість до музики, чуття метро-ритму, відчуття ладу);

- спів активізує розумові здібності, сприяє морально-естетичному вихованню дітей;

- правильно поставлений спів розвиває голосовий апарат, сприяє зміцненню голосових зв'язок, розвиває приємний тембр голосу; правильна постава впливає на рівномірне й глибоке дихання

- спів розвиває координацію співацького голосу й музичного слуху, дитячу мову;

- спів благотворно впливає на фізичний розвиток дітей (удосконалюється дихальна та серцево-судинна система).

У методичній літературі широко висвітлюється досвід педагогів і психологів щодо формування у молодших школярів вокально-хорових навичок. Про необхідність навчання дітей співу говорили Є. Алмазов, М. Букач, О. Варламов, Я. Кушка, І. Левідов, О. Лобова, М. Метлов, Т. Овчинникова, Д. Огороднов, І. Хомич, О. Юрко та інші. Вони пропонують використовувати різні прийоми, що сприяють формуванню співочого звукоутворення, дихання, чистоти інтонування, дикції тощо. У своїх працях вони теоретично обґрунтували систему засвоєння вокально-хорових навичок, пропонують методiku вокальної роботи з учнями, показали вплив виконавської співочої діяльності на формування всебічного й гармонійного розвитку особистості молодшого школяра.

Сучасні дослідники В. Волошина, Л. Долинська, Л. Лохвицька, визначають інтерес як «вибіркове навчально-пізнавальне ставлення особистості до предметів, явищ, подій довкілля, а також певних видів діяльності, які мають для неї життєве значення». Проблема розвитку інтересу до хорового співу молодших школярів є важливим етапом розвитку музикальності учнів. За В. Чабаним основними передумовами розвитку інтересу учнів до хорової діяльності є музичні, комунікативні, концертно-просвітницькі заходи; прагнення до самоствердження, навчально-пізнавальні, пізнавально-творчі проекти [6]. А. Жарова виділяє наступні мотиви хорової діяльності: сам процес співу, взаємодія з керівником, розучування нових пісень, виступ на концертах, позитивні емоції від виступу. Інтерес учнів до хорового співу формується, в першу чергу, через емоційний відгук на музику при прослуховуванні та співі хорових творів. Емоції є фундаментом у формуванні інтересу та музичних здібностей. За Д. Кабалецьким, для успішного уроку з будь-кого предмету

потрібна наявність інтересу і захопленість. За Б. Бечак, «хоровий спів – найбільш доступний вид музичної діяльності, адже голос – «інструмент», даний людині від народження, удосконалюється разом з її ростом і розвитком. А оволодіння співочими навичками є одночасно і формуванням людських почуттів і емоцій» [1]. Важливою складовою розвитку інтересу до хорового співу молодших школярів є пісенний репертуар. Навчальна програма уроків музичного мистецтва дітей молодшого шкільного віку базується на творах композиторів-класиків: О. Кошиця, М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка та ін. Зарубіжні композитори представлені хоровими творами І. Баха, І. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Е. Гріга, П. Чайковського, П. Чеснокова та ін.

Позитивний вплив на моральний та музичний розвиток молодших школярів мають твори духовної музики, адже більшість церковних пісень присвячено християнській моралі та дидактиці. За О. Майбою, вокально-хорове навчання на прикладах духовних піснеспівів впливає на емоційну сферу дитини, адже прищеплює любов до Батьківщини, виховує повагу та толерантність до оточення, розвиває творчі здібності. Через вокально-хоровий спів ми приходимо до загальнолюдських моральних істин з опорою на національні традиції. Духовна хорова музика є полем зору сучасних українських композиторів Г. Гаврилець, Л. Горової, Л. Дичко, Б. Працюк, І. Сахно, Б. Фільц та ін. За В. Медушевським, твори православних композиторів «з їх давньою національно-характерною мелодикою, багатого й неповторного своєрідністю гармонізації, несиметричними ритмами посідають почесне місце у скарбниці світової музичної культури [4]. Розспіви православної церкви здатні облагородити, піднести серце, душу над земним і зігріти серце небесною благодаттю. Церковний спів служить засобом вираження почуттів, розкриває найглибші, благородні, піднесені стани душі, які не можна висловлювати словами», вважає науковець.

Висновки. Отже, важливу роль у формуванні інтересу до хорового співу на уроках мистецтва молодших школярів є пісенний репертуар. Пісенний репертуар виступає дидактичним, високоморальним пластом, що є одним із основних факторів

гармонійного розвитку дитини, в якому формуються особистісно-значущі якості виконавська культура та гуманні взаємини між учасниками хорового колективу. Успішність освітнього простору залежить від ступеня реалізації програм, які покращують види музичної діяльності в Новій українській школі, педагогічні впливи, які гармонізують розвиток дітей. Тому музичне виховання потребує подальшого розгляду та дослідження, оскільки музика є одним із вагомих засобів впливу, і має високий потенціал у розвитку психічних функцій та інтелектуальних здібностей дітей молодшого шкільного віку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волошина В.В. Розвиток пізнавальних інтересів у дошкільників та молодших школярів. К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2003.
2. Майба О. К. Педагогічні принципи формування духовних цінностей молодших школярів у процесі вокально-хорового навчання. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: педагогічні науки*. № 2 (57). Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. С. 89-100.
3. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти : навч. посібник. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2014. 472 с.
4. Юцевич. Ю. Є. Музика: словник-довідник: вид 2-ге переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2003. 352с. URL: <https://archive.org/details/dovidnyk2003/page/n1/mode/2up>.

УДК 78.071.1(477.83/.86)»18»:37.01

Кучма Вероніка,

*студентка IV курсу першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти*

Факультету початкової освіти та мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Науковий керівник – І. М. Матійчин,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри

вокально-хорового, хореографічного і образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

СВЯЩЕННИК І КОМПОЗИТОР МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ (ЛЮДСЬКИЙ ВИМІР)

***Анотація.** У статті звертається увага на особисті якості священника і композитора Михайла Вербицького. Коротко характеризується його життєвий шлях. Підтверджується значення творчості мистця як найвизначнішого українського композитора XIX ст. у Східній Галичині. Утверджується загальноукраїнське значення музичної діяльності отця Михайла Вербицького.*

***Ключові слова:** Михайло Вербицький, священник, композитор, хоровий диригент.*

Постановка проблеми. При вивченні мистецької спадщини видатних українців минулого ми здебільшого поверхово знайомимось з їх творчими біографіями, сприймаючи їх як хронологію певних фактів та подій. Особистісні риси наших видатних попередників, їх переживання та уподобання часто залишаються на маргінесі наших інтересів, хоча здебільшого саме вони визначають вектори розвитку окремих персоналій, стають причинами (чи наслідками) тих життєвих перипетій, які доводилося їм долати.

Аналіз досліджень. Життєвий і творчий шлях Михайла Вербицького найбільш повно висвітлено у працях Станіслава Людкевича, Марії Загайкевич, Любові Кияновської, Володимира Пилиповича.

Мета статті – висвітлити постать Михайла Вербицького як непересічної особистості зі своїми недоліками та перевагами, яка гідно прожила нелегке життя і внесла значний вклад у розвиток української культури.

Виклад основного матеріалу. Михайло Вербицький – видатний український композитор, хоровий диригент, священник УГКЦ, громадський діяч. Про те, якою людиною він був, маємо змогу дізнатися із нечисельних джерел. Молодший за Вербицького композитор Сидір Воробкевич так характеризував мистця: «Був вельми симпатичний і поважаний. Гарного лиця, веселої вдачі та вірцевого характеру. Хоча в глибині його серця ховалася не одна важка скорб-печаль, око його дивилося завжди весело на людей і світ Божий. І добре чинило – що кому з того, якби дізнався, що воно ночами не раз пекучою сльозою заходилося» [5].

І справді, доля не була надто прихильною до Михайла Вербицького. Народився майбутній композитор 4 березня 1815 року в Явірнику-Руському Перемишльського повіту у сім'ї місцевого

пароха Михайла Вербицького та Пелагії з роду Пацановських. Хлопча був другим сином у родині, він народився на другий день після смерті свого дворічного братика Михайла-Малахія, отримавши також подвійне ім'я Михайло-Лев [1]. Згодом народився третій син Володислав.

Коли Михайликові було 10 років, помер батько, а мати у скорому часі вийшла заміж вдруге, втративши інтерес до своїх синів. Опікуном хлопців стає їх знатний родич перемишльський єпископ Іван Снігурський. Це була знакова постать в українській культурі Галичини того часу, завдяки йому Перемишль перетворився в потужний культурно-освітній осередок українства, даючи поштовх до розвитку та національного відродження краю. І. Снігурський віддав хлопців до церковного хору, яким керував запрошений із Чехії диригент і композитор Алоїз Нанке. Саме він навчив Михайла основам композиції та привив любов до хорового співу. О. Степан пише: «Важливе значення для формування Вербицького як композитора мав репертуар хору, в якому були як твори віденських класиків Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, так і музика композиторів «золотої доби» української музики – М. Березовського та Д. Бортнянського. Саме духовні концерти Бортнянського найбільше вплинули на музику Західної України і світогляд Вербицького зокрема. Адже тоді, коли в церквах панувало одноголосся (самолівка) та простеньке двоголосся (єрусалимка), творчість Бортнянського представила високопрофесійне багатоголосся» [6]. Тож майбутній композитор виховувався на музиці найкращих українських та західноєвропейських композиторів-класиків.

Згодом єпископ І. Снігурський скерував Михайла Вербицького на навчання до Львівської семінарії. У семінарії панували строгі порядки, яких жвавий хлопець не надто дотримувався: дозволяв собі виходити без дозволу з семінарії, запізнюватися після звільнення, розв'язно поводитися на Службі Божій, курити і т. п. Поза тим, Михайло розвивався у музичному плані: керував хором семінаристів, навчився віртуозно грати на гітарі, пробував писати музику.

Тут варто зупинитися на характеристиці міста, у якому навчався Михайло Вербицький. Львів першої половини XIX ст. був одним

з найбільших міст Східної і Центральної Європи. Як писав Я. Грицак, «вплив Львова як осередку культурного та політичного життя поширювався на великий простір між Краковом і Харковом, Вільнюсом і Будапештом» [2, с. 30]. Львів був центром культурного життя краю, водночас в умовах української бездержавності він був поліетнічним містом зі складною мозаїчною структурою населення, куди не тільки тягнулася молодь для навчання та самореалізації, а де проводилася й цілеспрямована політика пануючими режимами витіснення (чи асиміляції) корінного населення.

Тож не дивно, що молодий і відкритий до принад і спокус світського життя М. Вербицький одружується із австрійкою Барбарою Сенер, яка невдовзі народила йому сина Івана. Одружуватися семінаристам під час навчання не дозволялося, тож Михайло був виключений із семінарії. Та через кілька місяців Барбара помирає і його, як удівця, поновлюють на навчанні. Через три роки історія повторюється: хлопець занедабує навчання, згодом одружується вдруге (тепер його дружина французького походження), а через кілька років залишається вдівцем із другим сином на руках [5].

Завершує навчання Михайло Вербицький вже у зрілому віці (1850), у Перемишлі, отримує сан священника і працює парохом у різних селах. Живе дуже скромно (товариші по семінарії згадували, що не раз у нього вдома були самі лиш яблука), але не втрачає оптимізму і бажання писати музику. У М. Вербицького ніколи не було фортепіано («Хітара – то мій фортепіан і моя жінка», – жартував він) [5], зате гітарою він володів віртуозно, навіть написав підручник «Поученіє Хітари». Припускають, що пісня «Ще не вмерла Україна» також спочатку була написана для голосу у супроводі гітари, і тільки згодом перероблена для хору [4, с. 2].

Гімн України є найвідомішим твором композитора, але крім нього він написав багато духовних творів, музику до театральних вистав, вокальні, хорові, оркестрові твори. М. Вербицький першим із галицьких композиторів почав писати музику на слова Т. Шевченка, його «Заповіт» звучав на Шевченківському концерті 1868 року поряд із «Заповітом» М. Лисенка і отримав високу оцінку С. Людкевича.

Попри «взірцевий характер», М. Вербицький був правдолюбом, умів відстоювати свої інтереси. Ще під час навчання в семінарії він брав участь у протесті проти неякісного харчування, за що відсидів 6 годин у карцері. А у 1865 р. у газеті «Слово» надрукував відкритого листа, у якому обурювався, що йому, «русинові і священнику», повітовий уряд висилає офіційні розпорядження польською мовою [3, с. 31].

Творчість М. Вербицького мала значний вплив на розвиток української музики на західних теренах України, а музика до вірша П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» утвердила всеукраїнське значення діяльності композитора. Символічно, що Державний гімн України створений вихідцями українських земель, які у ХІХ ст. належали різним імперіям, але мали спільне прагнення до волі України.

Помер М. Вербицький у віці 55 років від онкозахворювання у с. Млини Підкарпатського воєводства (тепер територія Польщі), де довгий час працював парохом. Там і похований. До скромної могили композитора приїжджають з поклоном його шанувальники з України, віддаючи шану автору Державного гімну України, непересічній і талановитій людині.

Висновки. Життєвий і творчий шлях Михайла Вербицького складався досить нелегко, але завдяки своїм особистим якостям (сильній волі, веселій вдачі, музичному таланту, національній визначеності і стійкості) композитор зумів реалізуватися як творча людина і зайняти гідне місце у пантеоні визначних українців минулого, мистецька спадщина яких не втрачає значення до сьогодні. А найвідоміший твір композитора – Державний гімн України назавжди – є запорукою нетлінності імені скромного провінційного священника Михайла Вербицького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вавричин М. До історії родоводу Михайла Вербицького. Лемки. URL: <https://web.archive.org/web/20120202121113/http://ethnos.lemky.com/index.php?newsid=152> (дата звернення: 10.11.22)
2. Грицак Я. Львів і Донецьк: історія двох міст у порівняльній перспективі. URL:

https://uamoderna.com/images/archiv/12_2/4_UM_12_2_Statti_Hrytsak.pdf (дата звернення: 10.11.22)

3. Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві. URL: https://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzychnomu_mistectvi/27-1-0-284 (дата звернення: 10.08.21)

4. Історія створення Державного гімну України. URL: https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/istoriya_derz.pdf (дата звернення: 11.11.22)

5. Мандзюк Д. Михайла Вербицького двічі виганяли із семінарії. Газета по-українськи. 2010. 24 грудня. URL: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_mihajla-verbickogo-dvichi-viganyali-iz-seminariyi/366220 (дата звернення: 9.11.22)

6. Степан О. Отець Михайло Вербицький. URL: <https://web.archive.org/web/20050203182206/http://www.cerkwa.net/index1.htm> (дата звернення: 9.11.22)

УДК 372.878

Сергій ЛУКІН,

студент I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтва та Поморської академії (Польща)

Науковий керівник – Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** В наш час переосмислюються актуальні проблеми музичної педагогіки та поглиблюється прагнення до інтеграції знань в рамках предмету музичного мистецтва в школі, позакласній роботі та в дошкільному закладі. Все це вимагає оновлення змісту та активізації форм і методів роботи на заняттях з музичного мистецтва, керуючись принципами наукового узагальнення та поєднуючи із практичною діяльністю. Від уміння вчителя на уроці професійно ілюструвати музичний твір залежить зацікавленість у дітей до предмету, що допомагає виробити їх музичний смак, а також впливає на успішне здійснення комунікативної функції.*

***Ключові слова:** вчитель музичного мистецтва, інструментальне виконавство, мультіінструменталізм, проблеми концертмейстерства, мистецтво акомпанементу.*

Постановка проблеми. Від уміння вчителя на уроці професійно ілюструвати музичний твір залежить зацікавленість у дітей до предмету, що допомагає виробити їх музичний смак, а також впливає на успішне здійснення комунікативної функції. Залежно від якості вчительського виконання проходить правильне інформування дітей про музичне мистецтво, а також розвивається їх сенсорно - перцептивна система, музичні і творчі здібності, інтелект, значно мобілізується увага. Вчитель має можливість своїм якісним виконанням формувати систему цінностей та добитись позитивного контакту і добрих взаємин. Тому вчитель музичного мистецтва в рамках освітніх компонент у вузі повинен отримати професійну орієнтацію, що передбачає формування певних умінь: якісно виконати на інструменті музично-ілюстративний матеріал під час уроку, вміти імпровізувати, читати з листа, виконувати супроводи як до вокально-хорових творів, так і до хореографічних композицій та вправ, створювати малоформатні шкільні оркестри. Учитель музичного мистецтва повинен з легкістю переходити в різні ролі – від соліста до концертмейстера. Безумовно, щоб виховати такого універсала необхідно здобувати паралельно дві програми. Сьогодні це – 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво (за видами). Однак ми всі розуміємо, що це доволі затратно, тому необхідно при здобутті кваліфікації вчителя музичного мистецтва здобути такі компетенції, котрі дозволять отримати міждисциплінарні знання, котрі забезпечують високий рівень педагога-музиканта в закладах освіти. Тому це питання є надзвичайно актуальним з позицій реформи освіти і музичної зокрема.

Аналіз досліджень. Теоретичну основу статті становлять праці і дослідження з методики викладання музичного інструменту, компетентнісного підходу у педагогічній освіті, педагогічних умов підготовки компетентного фахівця в освітньому процесі, професійної компетентності вчителя музичного мистецтва, музичного розвитку дитини, особливостей проблем концертмейстерства, мистецтва акомпанементу. Проблему компетентності глибоко вивчали науковці психологи, педагоги і філософи. Відомими є праці із професійної

компетентності В. Адольфа, Є. Зеєра, І. Зимової, Г. Козберг, Н. Кузьміної, А. Маркової. Про теоретичний підхід, який стосується організації професійної підготовки педагога можемо знайти у напрацюваннях С. Архангельського, В. Сластьоніна, Н. Тализіної. А конкретно підготовки вчителя музики стосуються праці Ю. Алієва, О. Апраксіної, Л. Асаф'єва, Л. Безбородової, Л. Виготського, О. Миколаєвої, В. Шацької та В. Школяр.

На сьогодні предмет розвідок, що стосується формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики є надзвичайно актуальним, оскільки вченими розглядається дослідниками як складова частина освіти, яка змінюється постійно у теперішніх соціально-педагогічних умовах. Професійна компетентність майбутнього вчителя музики визначає стан якості діяльності фахівця.

Мета статті закладена у вивченні питань, котрі стосуються всебічного розвитку та музичної обдарованості майбутнього вчителя музичного мистецтва. А одним із основних аспектів та якостей підготовленого спеціаліста є його вміння гри на різноманітних музичних інструментах (свого роду мультиінструменталізм), котрі забезпечують широкий спектр підходів та перспектив у музичному навчання дітей, орієнтуючись на постулати Нової української школи.

Виклад основного матеріалу. Вчителя музичного мистецтва, котрий опанував гру на декількох музичних інструментах, називають мультиінструменталістом. Рівень такого вчителя дозволяє знаходити правильні підходи до учнівського колективу, бо він завжди має авторитет, вміє захопити учнівську аудиторію. Практика шкіл в Європі свідчить про те, що окрім основних занять, існує багато позакласних форм роботи, де діти охоче навчаються грі на різних музичних інструментах, вибираючи собі до вподоби. В програмах Нової української школи це стало вимогою до вчителя, тому здобуття виконавської компетенції – це вимога часу. Навчаючись у вузі здобувач освіти має можливість вибрати собі основний інструмент, або ще його називають профільними і додатковий на вибір. До інструментів, котрі найбільш використовують у музично-

педагогічній діяльності можна віднести баян, акордеон, фортепіано, гітара. Інші інструменти відносять до додаткових це струнні, духові, різні шумові та ударні. Це дає можливість майбутньому вчителю отримати ще одну компетенцію – колективно-виконавська гра, де здобувають навички організації колективних форм - ансамблі й оркестри, троїсті музики тощо.

Вчитель, котрий володіє музичними інструментами, спрямовує якісним живим виконанням донесення до учнів авторського задуму, художнього образу та одночасно виконує комунікативну функцію, оскільки за допомогою музики вводить учнів в інформаційний процес, розкриваючи інтерпретацію музичного твору і викликаючи реакцію на нього, спостерігаючи емоційне сприйняття та дитячу увагу.

Викладач повинен глибоко й правдиво тлумачити музичну композицію, а здійснити він може тільки маючи широкий світогляд, різнобічні знання та високі виконавські можливості і якості. Цим визначається його успішна виконавська діяльність. І, безумовно, основний фактор – це абсолютне володіння інструментом. В програмах здобувачів музично-педагогічної освіти велика увага приділена індивідуальним заняттям із основного музичного інструменту, котрий завжди є за вибором. Саме виконавська майстерність та уміння формуються на основі художнього та інструктивного матеріалу і шкільного репертуару за допомогою чого активізується пізнавальна самостійність та творча активність.

Під час цих занять проходить професійна самореалізація майбутнього вчителя, а саме – вміння зробити власний вибір у репертуарі, моделювати власну стратегію навчально-професійної діяльності. Здобувач має право самостійно обрати інструментальний твір, орієнтуючись на власні смаки та з огляду проблем професійного самовдосконалення. Також викладачі підбирають певні завдання: до якої теми уроки може бути підібраний інструментальний твір, яким засобом він володіє (дидактичним чи розвиваючим), які професійно-педагогічні знання цей твір вдосконалює. Щоб виконати свої професійні завдання педагог повинен володіти різними методиками, засвоїти предмети допоміжного забезпечення, а, насамперед, досконало засвоїти інструментально-виконавську практику. І

хибно вважається, що інструментальне забезпечення виконавської діяльності вчителя спрямоване на якість виконання учнями тільки хорової, сольної чи ансамблевої тканини. Тому підбір педагогічного репертуару на уроках музичного мистецтва часто залежить від того, якими фахово-педагогічними критеріями користується спеціаліст, оскільки не кожен вчитель здатен подолати виконавські труднощі і завдання, які перед ним поставлені при грі супроводів.

Одночасно, ступінь володіння інструментарієм – це не тільки володіння музичними інструментами. В сучасну епоху достатньо технічних засобів, котрі може на свій розсуд використовувати вчитель, доцільність застосування яких визначає вчитель індивідуально.

Висновки. Володіння музичним інструментом і використання його на уроках музичного мистецтва повинен бути в пріоритеті. Сучасні освітні програми передбачають компоненту не тільки основний музичний інструмент, як обов'язкову, а ще опанування іншим інструментарієм, як додатковою музичний інструмент (сопілка, духові, шипкові тощо). Інструментальне забезпечення діяльності вчителя музичного мистецтва передбачає вміння гри на слух, підбір акомпанементу, читка з листа, транспонування, імпровізація, навички ансамблевої гри. Освоївши ці компоненти вчитель, як правило, має творчу ініціативу, художній смак, фантазію, сприяє удосконаленню виконавської техніки, збагачує багаж знань, умінь та навичок. Безсумнівно тут домінує володіння фортепіано, котре має перевагу в практиці над іншими інструментами, бо у ньому гнучке фразування, фактурна пластика, наближеність до людського голосу. Безумовно, що сучасні інформаційні технології можуть частково забезпечити інструментальне виконання вчителя на уроці та інноваційно зробити цей процес привабливішим. Однак творчий процес у діяльності вчителя музичного мистецтва неможливо замінити інструментальною майстерністю, оскільки це породжує сухе кліше музики і загрожує її подальшому розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Доронюк В.Д., Серганюк Л.І., Серганюк Ю.М. Диригент шкільного хору. *Навчально-методичний посібник*. Прикарпат.нац. університет. Івано - Франківськ, 2010. 512 с.

2. Концертмейстерська практика в класі хорового диригування: *Методичні рекомендації* / Упор. Л. Бобер, Я. Матюха. Львів, 1991. 81 с.
3. Лабунець В. Музично-естетичне виховання і сучасні вимоги до майбутнього вчителя музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 35: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі.* К., 2004. С. 95; 92-100.
4. Некрасов Ю. Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста: Автореф. ... кандидата мистецтвознавства. О., 2005. С. 6–7.
5. Повзун Л. «Багатоканальність» інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера // *Музичне виконавство.* Книга 7. Науковий вісник НМАУ. Випуск 18. К., 2001.
6. Orff K., Keetman G., Schulwerk musik fur Kinder. «Wychowanie Muzyczne w Szkole», nr 4, Mainz 1976, s. 156-157.

УДК 372.878:37.013.43

Ірина МАКСИМЮК,

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Казимирів Христина Тарасівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ЗАГАЛЬНІ УМОВИ УСПІШНОГО ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК УЧНІВ В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ЗЗСО

***Анотація.** Загальні умови успішного формування вокально-хорових навичок учнів в процесі музичного виховання в ЗЗСО. Однією із складових музичного виховання є хоровий спів.*

Дослідження науково-методичних джерел засад впливу хорового співу на музичне виховання учнів дало змогу чітко окреслити важливість розвитку вокально-хорових навичок учнів, як основних засад їх музичного й культурного розвитку. Означено, що володіння учнями вокальними і хоровими навичками є основою успішного здійснення навчальної та виконавської діяльності.

***Ключові слова:** Вокально-хорове навчання сприяє формуванню і розвитку широкого спектру музичних здібностей*

Постановка проблеми. Формування, розвиток і координація вокально-хорових умінь та навичок створюють необхідні умови успішного музичного виховання учнів.

Аналіз досліджень. Аналізуючи різні класифікації вокально-хорових навичок, як важливої складової успішного здійснення хорової діяльності ми виділили три найбільш споріднені: за Ю. Юцевичем, О. Раввіовим та А. Болгарським.

Мета статті. Дослідити вплив хорових умінь та навичок на музично-естетичне виховання учнів ЗЗСО.

Виклад основного матеріалу. Хоровий спів, як вид виконавської діяльності є основною умовою успішного формування в учнів вокально-хорових навичок. «Він є складним мистецтвом, яке потребує автоматизації співацьких прийомів і рухів голосового апарату».

Досліджуючи умови успішного формування вокально-хорових навичок варто детально проаналізувати дане поняття та розглянути його складові з точки зору науки. Більшість наукових досліджень трактують «навичку», як певну автоматизовану дію. Отже «навички» – це автоматизовані уміння, вони здійснюються без участі свідомості але під її контролем. Процес формування навичок відбувається у кілька стадій, остання з яких стає динамічним стереотипом. У музичній педагогіці розрізняють поняття «музичні навички», тобто певні вміння набуті в результаті здійснення музичної діяльності. До них ми відносимо: гру на різних музичних інструментах, читання нот, створення музики, диригування, аранжування, ансамблеві та вокально-хорові навички. Вони формуються шляхом цілеспрямованого систематичного вправлення .

В свою чергу «вокально-хорові навички» можна розділити на «вокальні» і «хорові».

Вокальні навички тісно пов'язані з розвитком співацького голосу. На думку Г. Стулової: «розвиток співацького голосу тісно пов'язаний з формуванням певних навичок, що лежать в основі слухового сприйняття, розумових операцій і вокального відтворення» .

До основних вокальних навичок вона відносить: 1) звукоутворення; 2) співацьке дихання; 3) артикуляцію; 4) слухові навички; 5) навички емоційної виразності виконання.

Хорові навички пов'язані з узгодженими співом в колективі. Це – стрій, темп, тембр, метр, ритм, динаміка та інтонація.

Вокальні та хорові навички пов'язані між собою. Адже, без чистого інтонування кожного учасника хорового колективу не може бути загального строю. Вони розвиваються під час роботи в колективі за допомогою спеціальних вправ.

Аналізуючи погляди науковців та підсумовуючи вище сказане щодо трактування вокальних та хорових навичок, ми можемо чітко окреслити поняття «вокально-хорові навички», як автоматизовані дії співака, що дають можливість інтонаційно чисто та художньо-виразно виконати хорову партію, здійснюючи слуховий самоконтроль свого голосу та голосу інших виконавців відповідно до вимог диригента. Під навичками ми маємо на увазі свідомо доведені до автоматизму багаторазові повторення певних дій (вправ) без усвідомленого контролю.

Отож, вокальними навичками є співацька постава, дихання, звукоутворення, артикуляція, дикція, чистота інтонування, звуковедення. Хоровими навичками є стрій, ансамбль та художньо-виконавська майстерність .

Ми погоджуємось з думкою А. Болгарського щодо того, що вагоме значення в роботі з хором займає оволодіння кожним учасником основними навичками вокально-хорової техніки, до яких відносяться: вокальне дихання, співацька постава, звукоутворення, інтонація, володіння вокальними позиціями (в мікстовому, грудному і головному регістрах), стрій; чітка дикція і артикуляція, ансамбль і художня виразність.

В контексті нашої роботи ми розглядаємо музичне виховання учнів в контексті здійснення хорової діяльності. Саме тому розвиток вокально-хорових навичок учнів буде здійснюватися під час їх позакласної роботи в музичних хорах та ансамблях. Велика кількість диригентів учнівських хорових колективів стверджують, що найскладнішим в роботі є власне сам процес організації підготовки керівника хору, яка б органічно поєднувала різні напрямки діяльності.

Розглядаючи умови успішного формування вокально-хорових навичок, варто зазначити, що у формуванні вокально-хорових навичок учнів важливе місце займають співацький голос та музичний слух. Вище згаданим проблемам розвитку вокального слуху та

співацького голосу приділяли увагу в своїх роботах такі провідні фахівці, як В. Морозов (Вокальний слух та голос), А. Менабені (Вокальні навички), В. Шацька (Дитячий голос: експериментальні дослідження), Л. Дмитрієв [10] (Основи вокальної методики) та інші.

Варто зазначити, що методика формування вокально-хорових навичок учнів у всіх педагогів та науковців об'єднана спільними поняттями. До них відносять: поставу, дикцію та артикуляцію, чистоту інтонування, дихання, звуковедення та атака. Всі ці навички розвиваються в процесі успішного здійснення хорової діяльності.

- **співацька постава** – це перша суттєва навичка вокально-хорового навчання. (Постава повинна бути невимушеною, рівною, тіло знаходиться в зручному положенні з опорою на обидві ноги.. Саме постава є важливою складовою правильного дихання і співу, особливо в період коли учень починає лише опановувати дані навички. Про це говориться в багатьох методичних працях з вокального мистецтва, в яких наголошується важливість опори на обидві ноги, (щоб не зміщувати центр ваги тіла), рівної постави і випрямленого хребта, для вивільнення грудної клітки і повноцінного дихання, а точка опори корпусу співака повинна відчуватись у попереку, біля вигину хребців, (М. Микиша .

- **дихання** – правильне дихання є основою співу. (Під час співу ми використовується мішаний тип дихання, що має назву нижньореберно-діафрагматичне або косто-абдомінальне.

Для хорового співу важливим є формування ланцюгового дихання, воно має важливе значення для якісного вокально-хорового звучання музичного твору. Ланцюгове дихання є засобом хорової виразності та дає можливість виконувати тривалі фрази і навіть цілі твори без цезур для взяття повітря [40].

- **дикція** – уміння виразно, чітко вимовляти текст під час співу. (Вона формується під час спеціальних занять з вокалу та сценічного мовлення. Недоліки дикції піддаються виправленню в процесі логопедичних занять).

- **артикуляція** – чітка вимова голосних у співі, залежить від способу організації роботи голосового апарату . (Під час правильної

вимови голосних і приголосних літер в роботі бере участь велика кількість м'язових ділянок голосового апарату: язик, м'яке піднебіння, губи, гортань, носоглотка).

• **ансамбль і художня виразність.** (Ансамбль виражає чітку злагоджену роботу всього хору, художня виразність – це поєднання таких засобів хорового виконання, як темп, динаміка, ритм, темброве забарвлення, поліфонічні і гармонічні поєднання. Досягнення загального ансамблю в хорі вимагає від учнів таких умінь та навичок (за А. Болгарським): слухового відчуття; динамічного відчуття; відчуття певного способу звуковидобування (штрихи); відчуття тембрового забарвлення голосів; відчуття метроритмічної організації звуків у часі).

• **стрій та інтонування.** (Вершиною роботи над ідеальним хоровим строем є унісон, що свідчить про чистоту інтонування. Власне з унісону варто починати формувати багатоголосся).

Формування, розвиток і координація вище перелічених умінь та навичок створюють необхідні умови успішного музичного виховання учнів.

Проте поруч з цим є ще одна важлива умова формування вокально-хорових навичок – це правильно підібраний репертуар, що є основою музичного розвитку учнів та вагомою складовою формування в них музично-естетичних смаків. Саме правильно підібраний керівником репертуар, побудований на кращих зразках вокально-хорових творів сприяє всебічному та гармонійному розвитку особистості учнів, стимулює їх до роботи, викликає бажання працювати та водночас духовно збагачує.

Висновки. Отже, як бачимо, однією із складових музичного виховання є хоровий спів. Він передбачає формування в учнів вокально-хорових навичок. В своєму аналізі ми поділили їх на вокальні та хорові. Їх розвиток та формування в учнів відбувається в навчальному процесі (уроки музичного мистецтва) та в позаурочній діяльності (участь в ансамблях та хорових колективах). Аналізуючи різні класифікації вокально-хорових навичок, як важливої складової успішного здійснення хорової діяльності ми виділили три найбільш споріднені: за Ю. Юцевичем, О. Раввіновим та А. Болгарським.

У навчальному процесі в школах успішному формуванню в учнів вокально-хорових навичок сприяють відвідування ними уроків сольного та хорового співу, розвиток музичного слуху, вміння грати на музичних інструментах та систематичне виконання вокальних вправ. Адже вокально-хорові навички формуються та удосконалюються в процесі навчання. Будь-яка хорова чи вокальна навичка формуються та вдосконалюється в синтезі з іншою, в цілому, вони взаємодіють між собою та підкреслюють їх важливість у процесі успішного музичного навчання учнів та якісного здійснення ними хорової діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айкіна Л. П. Методика детского вокально-хорового воспитания. Организация детского хорового коллектива. Барнаул: АлтГАКИ, 2007. С. 15.
2. Алмазов Н. О. О возрастных особенностях голоса у дошкольников и молодежи. Развитие детского голоса. Москва: АНП, 1963. С. 83.
3. Атамасенко Н. О. Теоретичні аспекти формування вокально-хорових навичок підлітків у позашкільних навчальних закладах. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nehpu_014_2014_16\(2\)_48](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nehpu_014_2014_16(2)_48) (дата звернення 07.12.2021)
4. Болгарський А. Г. Хоровий клас і практика роботи з хором: навч. посіб. /за ред. А. Г. Болгарський. Київ: Музична Україна, 1987. 240 с.
5. Величко Н. А. Естетичне виховання учнів початкових класів . е школах Великої Британії на заняттях музики. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:mGFsJc02PasJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/Nzped_2014_118_8.pdf+%&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ua. (дата звернення 07.12.2021).
6. Витвицький В. Українська хорова культура. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. С. 120–130
7. Гадалова І. М. Методика викладання музики в початкових класах. К.: ІСДО, 1994. 186с.
8. Гарднер К. Между Востоком и Западом. Возрождение даров русской души. М: Наука, Изд. фирма Восточная литература, 1993. 125 с.
9. Детский голос. Экспериментальные исследования. Под ред. В. Н. Шацкой. М.: Педагогика, 1970. С. 64-135.
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. С.149.
11. Добровольская Н. Н. Вокальные упражнения в хоре подростков / за ред. Румер М.А. М.: Академия педагогических наук, 1959. 110 с.
12. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. М.: Госмузиздат, 1951.250 с.

13. Зарин Д. Н. Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом, год 1-й. М: Унив. тип., 1907, С.37-39.
14. Зелінський П., Збожимська Н. Репертуар шкільного хору як фактор музично-естетичного виховання учнів. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2012. № 6 (Ч. 2). С. 209–215.
15. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. Гордійчук та ін. АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. К. :Наукова думка, 1989. Т. 1. 448 с.

УДК 373.25

Єлизавета МАКСИМЮК,

студентка II курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ У РОБОТІ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. У статті аналізується способи застосування музикотерапевтичних форм у сучасній системі оздоровчих та розвивальних завдань музичного виховання дошкільнят та учнів молодших класів.

Ключові слова: музикотерапія, дошкільнята, оздоровлення, розвиток, музика.

Постановка проблеми. Аналізуючи систему музичного навчання дітей молодшого та дошкільного віку та взаємозв'язок її оздоровчих та розвивальних функцій, приходимо до висновку, що вона потребує більш пильної уваги науковців та практиків.

Аналіз досліджень. Сьогодні в Україні вже напрацьована певна наукова та навчально-методична база для використання музикотерапевтичних форм під час проведення музичного навчання. Це дисертація Н. Євстігнєвої про підготовку майбутніх учителів до використання музики як засобу саморегуляції функціональних станів учнів [1], стаття А. Золотарьової про музично-терапевтичні ігри як засіб оздоровлення молодших школярів [3], навчальні

програми «Музикотерапія для загальноосвітніх навчальних закладів (курс за вибором)» [5] та Програма розвитку дитини дошкільного віку «Я у світі» (нова редакція) [6].

Мета статті полягає у дослідженні застосування музикотерапевтичних форм у сучасній системі музичного виховання дошкільнят та учнів молодших класів.

Об'єкт дослідження – процес музичного виховання дітей.

Предмет дослідження – навчання музики дошкільнят та молодших школярів із застосуванням музикотерапевтичних форм.

Завдання дослідження:

1. здійснити теоретичний аналіз системи сучасної музичної освіти дошкільнят та учнів молодших класів в Україні;
2. визначити музичний рівень знань та вмій дітей цієї категорії;
3. експериментально перевірити потребу та користь використання музикотерапевтичних форм під час музичного навчання дошкільнят та молодших школярів.

Виклад основного матеріалу. Дитина має комфортно себе відчувати під час будь-якого музичного виду, який проводиться на уроці, а також охоче поринати в духовний світ музики. В нашій магістерській роботі ми досліджуємо психічні особливості дітей, на яких вагомо впливає навколишнє оточення. Відомо, що внутрішня замкнутість та напруга дітей відображається згодом на їхньому здоров'ї та багатьох інших внутрішніх проблемах. Подолання цих проблем буде здійснюватись завдяки використанню музикотерапії під час музичних уроків [3, с. 37].

Музикотерапія проходила шлях тривалого розвитку. Тряплялись часи, коли він був динамічним, а також і часи статичності. З грецької *therapies* – це турбота та догляд, а не лише лікування, адже як нам відомо, що термін «терапія» належить медицині. Психологи по-своєму трактують цей термін, як міжособистісне спілкування, в якому фахівець застосовує різноманітний вплив музичних сторін, з метою збереження або навіть покращення здоров'я [5, с. 18].

Музичне виховання, яке включає в себе музикотерапію, активізує та мотивує дітей до занять уроками музики, допомагає налагодити зв'язок дітей з викладачем, створює атмосферу довіри на уроках

музики, також у дітей формується почуття гідності та самоповаги, важливим є для педагога гарні відносини дітей з батьками та їхня підтримка [6, с. 245].

Під час аналізу та вивчення науково-методичної літератури з проблем сучасної шкільної освіти, ми з'ясували, що одним з основних завдань є формування в кожної дитини музичних знань. Навчання музикою слід спрямовувати в напрямку непередбаченого творчого розвитку дитини, яка з легкістю зможе імпровізувати, а також вирішувати навчально-творчі та життєві проблеми [2, с. 21]. Такий дошкільник, або учень молодшої шкільної освіти, буде володіти гнучким мисленням, вірити та покладатись на власні сили та можливості, вміти виходити з будь-якої важкої ситуації [4, с. 241].

В сучасних умовах стає зрозумілим, що поставлені завдання освітою не зовсім досконало виконуються. Саме ці фактори впливають на сповільнення навчального процесу, а також на фізичний стан дітей. Оскільки теперішні освітні процеси більш динамізовані в емоційному та інтелектуальному виявах, а дитячий організм не зможе витримати таке навантаження, тому так необхідна вдосконаленість освітньої програми із залученням новітніх методів [1, с.79].

Висновки. Ми вважаємо, що саме музикотерапія допоможе розвинути можливості, які притаманні дітям, при цьому не забираючи в них всю життєву енергію тільки для навчальних робіт та шкільної науки. Культура суспільства завжди була поруч під час розвитку музичної терапії. Всім відомі можливості музики, які протягом існування людства залишили свій слід у міфах та філософських роздумах. Збереження здоров'я дітей, жага до навчання, продуктивність їх навчального процесу – саме це виступає одним з основних завдань музикотерапії. Інформація, яку змушені поглинути в наш час сучасні діти, з кожним роком збільшується, тому вони є надзвичайно перенавантажені інтелектуальними завданнями. Тому педагоги не можуть пройти повз і все залишити на такому важливому та складному етапі в їхньому житті, адже саме діти – це наше майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євстігнеєва Н. І. Підготовка майбутніх учителів до використання музики як засобу саморегуляції функціональних станів учнів: дис... канд. пед. наук. Вінниця, 2005. 246 с.
2. Завалко К. В. Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти: монографія. Черкаси: Черкас. ЦНП, 2013. 520 с.
3. Золотарьова А. Музично-терапевтичні ігри як засіб оздоровлення молодших школярів. *Мистецтво та освіта*. 2011. №4. С. 28–41.
4. Маслоу А. Г. Мотивация и личность / Перевод. с англ. А. М. Татлыбаевой. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.
5. Музикотерапія для загальноосвітніх навчальних закладів (курс за вибором): навчальна програма / О. З. Безклинська [та ін.]. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2012. 27 с.
6. Програма розвитку дитини дошкільного віку «Я у світі» (нова редакція) у 2 ч. Ч. 2. Від трьох до шести (семи) років / О. П. Аксьонова [та ін.]. К.: ТОВ «МЦФЕР-Україна», 2014. 452 с.

УДК 7.071.1

Anna MAŁEK

*studentka I roku studiów II stopnia (magisterskich) muzykologii
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie
Instytut Nauk o Sztuce
Opiekun naukowy - A. Gładysz
Adiunkt - Katedra Instrumentologii, Instytut Nauk o Sztuce,
Wydział Nauk Humanistycznych*

NAWIĄZANIA DO TRADYCJI KOMPOZYTORÓW POSTMODERNISTYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE SONETÓW SHAKESPEARE’A PAWŁA MYKIETYNA.

Streszczenie: *Artykuł przedstawia nawiązania do różnych koncepcji stylistycznych w zbiorze Sonetów Shakespeare’a na sopran męski i fortepian autorstwa Pawła Mykietyna. Kompozytor korzysta z metody surkonwencjonalizmu. W Sonetach odszukać można inspiracje pochodzące z epoki baroku, romantyzmu czy modernizmu.*

Słowa kluczowe: *postmodernizm, muzyka polska, estetyka muzyczna, muzyka współczesna, surkonwencjonalizm*

Wśród utworów skomponowanych w konwencji postmodernistycznej odnaleźć można odniesienia do kultury muzycznej poprzednich epok. Nawiązania te mogą pojawić się w różnych elementach dzieła muzycznego, takich jak tekst, warstwa melodyczna, warstwa harmoniczna,

instrumentacja czy techniki wykonawcze. Techniką kompozytorską, która korzysta z odniesień do tradycji jest surkonwencjonalizm, termin ten został skonstruowany przez kompozytorów współczesnych Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza. Idea surkonwencjonalizmu stanowi korzystanie z inspiracji różnych stylistyk muzycznych w taki sposób, by tworzyły z autorskim materiałem kompozytorskim nową jakość muzyczną. Jak mówi Paweł Szymański:

„Próbuję znaleźć klucz do tradycji. Tradycja, w znaczeniu muzyki przeszłości, opartej na pewnych dobrze funkcjonujących konwencjach, jest tworzywem, ale coś, co staje się tworzywem jest już czymś martwym. Biorę z tego tworzywa coś, co mogę zdemontować, rozebrać na kawałki, a potem złożyć inną całość” [4, s. 20].

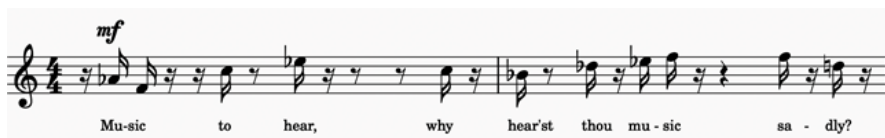
Paweł Mykietyń, kompozytor znany głównie z twórczości postmodernistycznej również przejawia podejście surkonwencjonalne. W takim przypadku zaczerpnięte inspiracje nie zawsze będą łatwo dostrzegalne lub oczywiste. Analiza i wyodrębnienie tych elementów wymaga od słuchacza wnikliwości. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie inspiracji muzyką z tradycji minionych epok w Sonetach autorstwa Pawła Mykietyna.

Sonety Shakespeare'a na sopran męski i fortepian Pawła Mykietyna skomponowane zostały w 2000 roku. Tekst pochodzi z *Sonetów* autorstwa Wiliama Shakespeare'a o numerach 116, 34, 8, 147, 135, 136 i 66. *Sonety* przeznaczone zostały na nietypowy i rzadki głos, jakim jest sopran męski. Obsadę wykonawczą wyjaśnił sam autor:

„Wybierając sonety i tworząc swój cykl nie kierowałem się seksualnością ich ich autora. Znajdując w nich piękno pragnąłem je wyrazić w oryginalny sposób. (...) Oczywiście androgyniczność sonetów w połączeniu z męskim sopranem nabiera dodatkowego kontekstu. (...) Chciałem stworzyć utwór, w którym głos i fortepian są partnerami, tworzą równoprawny duet”[6].

Z cytatu autora odczytać można kilka istotnych informacji o utworach. Pozbawienie podmiotu lirycznego konkretnej płci wiąże się ściśle z nową koncepcją P. Mykietyna, jednak również w *Sonetach* W. Shakespeare'a zarówno tożsamość podmiotu lirycznego jak i adresatów jego słów nie jest jasno określona. Oryginalny pomysł Pawła Mykietyna

Paweł Mykietyn również w pozostałych Sonetach przejawia inspiracje technik stosowanych w minionych epokach. Na przykład w Sonecie III pojawia się inspiracja modernistycznym punktualizmem. W takcie 4 i 5 linia melodyczna nie stanowi jednolitej całości, a przypomina niezależne od siebie punkty.



Rys.2. Paweł Mykietyn, Sonet III, takt 4 i 5 [2, takty 4-5]

W *Sonetach* pojawiają się również inspiracje muzyką dawną [5, s. 1-29], między innymi w zastosowaniu czterogłosowego kanonu kołowego, progresji czy odniesień do systemu dur-moll w *Sonecie* III i V [3, s.77-99]. Pojawia się również znane z epoki baroku echo, na przykład w *Sonecie* III występuje czterokrotne powtórzenie słowa „single” na tej samej wysokości dźwięku oraz w takiej samej wartości nut, jednak z konsekwentnie malejącą dynamiką.

Wnioski. Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym podkreślić znaczenie elementów muzyki zaczerpniętych z różnych epok i stylistyk w Sonetach Pawła Mykietyna. Co istotne, kompozytor zaczerpnięte inspiracje umieszcza w utworach w sposób surkonwencjonalny, łącząc je z własną inwencją kompozytorską. Dzięki temu kompozycje zachowują silny współczynnik indywidualizmu autora.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

1. Mykietyn P., *Sonet* Szekspira na sopran męski i fortepian - Sonet I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.
2. Mykietyn P., *Sonet* Szekspira na sopran męski i fortepian - Sonet III, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.

Literatura:

3. Dąbek K., „Sonet VIII” Williama Szekspira w pieśniach Dymitra Kabalewskiego, Igora Strawińskiego i Pawła Mykietyna, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2017 nr 33(2), s.77-99.
4. Kwiatkowski K., Szymański, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021. 5.
5. Zawistowski P., Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku, *Zeszyt Naukowy Filii*

Akademii Muzycznej w Warszawie nr 2, 2003, s. 1-29.

Netografia:

6. Iwanicka-Nijakowska A., Paweł Mykietyn „Sonety Shakespeare’a”, <https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-mykietyn-sonety-shakespearea>, data dostępu: 20.11.2022r.

УДК 7.072.

Володимир МЕДВІДЬ,

студент I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник – Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

СПЕЦИФІКА І ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

***Анотація.** Стаття висвітлює специфіку музичної критики, її значення в системі музичної культури, жанрові та композиційні особливості музично-критичних статей, методику роботи з літературним матеріалом і процес підготовки до написання статті, звертає увагу на специфіку культурологічного PR та медіапланування.*

***Ключові слова.** музична журналістика інформація, соціум, жанри музичної критики*

Постановка проблеми. З огляду на те, що об’єктом музичної критики є уся сукупність явищ і проблем сучасної музичної дійсності, необхідною умовою для опанування предмету є володіння базовими знаннями з історії вітчизняної та зарубіжної музики, що співвідноситься з обов’язковою частиною навчальних дисциплін та виявляється в міжпредметних зв’язках теоретичного і прикладного музикознавства. Навідміну від теоретичної науки про музику, критика та журналістика спрямована не стільки пояснювати об’єкт як явище мистецької дійсності, заглиблюватись в науковий та методологічний аналіз предмету, скільки оцінити його в системі сучасних явищ музичної культури та життя, зіставити об’єкт критичного судження з творами, або творчістю інших композиторів, розглянути школи та

епохи в межах певного жанру (стилю виконавства), або музичного культурно-історичного процесу загалом.

Аналіз досліджень. Проблеми музичної критики незмінно привертають увагу дослідників. Наукові інтереси представників різних музикознавчих шкіл традиційно фокусуються довкола історіографічних питань, критеріїв оцінки в критиці, методів, інструментів критичного висловлювання, жанрів тощо. Стосовно музичної критики в Україні, то на даному етапі найбільш повно висвітлено період ХІХ – першої третини ХХ століть (зокрема, дослідження М. Гордійчука, Р. Кулик, О. Немкович, М. Ржевської, І. Таміліної).

Мета статті. Розвиток музично-літературних здібностей здобувачів освіти шляхом залучення до написання статей в інформаційних, аналітичних та художньо-публіцистичних жанрах музичної критики та журналістики є важливим компонентом у системі сучасної музичної освіти, тому це питання є завжди актуальним для дослідження.

Виклад основного матеріалу. Порівняно із радянським часом, змінився характер музичного життя, яке дослідники характеризують як період, відзначений неабияким підйомом, сплеском творчої енергії. Заявляють про себе талановиті виконавці, пошваблюється фестивально-конкурсний рух. На хвилі національного відродження виникає інтерес до постатей українських митців, чия творча спадщина виявилася недооціненою чи несправедливо забутою у зв'язку із попередніми політичними обставинами; верифікації піддаються ті чи інші застарілі твердження. Усі ці процеси активізували соціальний запит на фахові музично-критичні публікації в пресі. Якщо за радянських часів домінував сухий, директивний, позбавлений суб'єктивності стиль викладу, у пострадянській критиці на передній план виходить оцінка автора, його підкреслено особисті міркування. Апелювання до образности, емоційної подачі у представленні музичних подій і явищ у 1990-ті стає тенденцією. Ознаками внутрішнього реформування критики стало розширення кола тем, проблематики статей, а також нові підходи до їх написання.

Змін зазнає й ієрархічна структура критики: одні жанри (доповідь, лист, фейлетон) зникають із критичної практики, інші (зокрема, фестивальний огляд, інтерв'ю, есей) – виходять у лідери. Проявляється тенденція до взаємопроникнення, синтезу жанрів.

Теоретичну базу для освоєння азів музичної критики склали праці, присвячені таким проблемним напрямкам: – питанням історії, теорії і методології музичної критики (роботи Р. Грубера, О. Зінькевич, Т. Куришевої, В. Медушевського, Л. Мельник, І. Сікорської, А. Сохора та ін.); – питанням жанрів критики (підручник О. Зінькевич і Ю. Чекана, нариси Т. Куришевої, посібник із театральної критики С. Васильєва, монографія Л. Мельник); – питанням історії музичної культури і музичного життя в Україні від 1990-го по 2005 роки (роботи О. Д'ячкової, С. Зуєва, Б. Сюті, М. Шведа); – питанням історії преси досліджуваного періоду, теорії і практики журналістики (праці О. Голік, В. Здоровеги, Р. Кабачія, Р. Дж. Каппона, В. Карпенка, В. Кулика, І. Михайлина); – аналізу української гуманітарної періодики (О. Білозерової, І. Булкіної, О. Немкович, Т. Шумейка); – питанням аналізу стилю і стилістики поетичного і музичнокритичного тексту (В. Одінцова, Б. Томашевського, Ю. Тинянова, І. Пяковського). На українському ринку друкованих ЗМІ основними є наступні формати: інформаційно-новинний, інформаційно-розважальний, інформаційнопросвітницький, аналітичний і формат аналітичної есеїстики. Змішування форматів як характерна ознака української преси досліджуваного періоду є, своєю чергою, однією з причин змішування критичних жанрів і народження жанрів-гібридів. Як показав огляд преси, видання інформаційного формату кількісно домінують над аналітичними, хоч саме ці останні є основними майданчиками фахової музичної критики. Серед них – газети «День», «Дзеркало тижня», «Столичные новости», «Киевській телеграф», «Власть и политика», «Голос України», «Коммерсант-Украина», «Львівська газета», «Україна молода», 11 «Час/Time», «Газета 2000», журнали «Політика і культура», «Российскоукраинский бюллетень». Серед спеціалізованих видань про культуру найвагомішу роль у розвитку

музичної критики на межі століть відіграли такі видання, як «Art Line», «Критика», «Кур'єр муз», «Сучасність», «Світовид».

Стосовно фахових музичних часописів, найстабільніші позиції в силу державних дотацій посідали двомісячник «Музика» та кварталник «Українська музична газета». Обидва видання у роздрібний продаж не надходили, але їх можна було передплатити, долучившись до сталої референтної групи, що призводило до деякої герметизації музичної інформації «серед своїх». Альтернативою цим часописам були приватні музичні журнали. Музичне життя від 1990-го характеризується пожвавленням фестивально-конкурсного руху, появою молодих талановитих виконавців, культурних менеджерів. Існує чимало праць, що з тих чи інших позицій висвітлюють музичне життя України досліджуваного періоду. Але жодна з них, посилаючись на критичні тексти як джерело, не зосереджується на самій критиці. Водночас, цікавою теоретичною проблемою є проблема факту музичної критики і його природи.. Виявилось, що характер музичного життя, проблеми, тенденції, основні музичні події – все це впливає на характер музичної критики, зокрема, визначає її жанрові пріоритети. Не даремно в епоху активізації фестивального руху поширеним жанром є фестивальний огляд. Конкурс Володимира Горовиця спровокував зацікавленість постаттю й біографією самого піаніста, відповідно, цей інтерес виявився у появі великої кількості публікацій про Горовиця, написаних у жанрі «творчого портрета». Національна філармонія в силу репертуарної і гастрольної політики почасти провокує процеси перетворення рецензії на репортаж (акцент зміщується із виконуваних композицій на постаті виконавців у процесі виконання).

Отже, на основі аналізу цих аспектів виявлено наступні жанрові моделі: – рецензія-нарис, рецензія-есеї, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт; – огляд-звіт, огляд-коментар, огляд-рецензія, огляд-памфлет, огляд-фейлетон; – полеміка як критична стаття, полеміка як колективний лист, полеміка як есеї, «центонна» полеміка (нанизування цитат і посилань на різні авторитети); – портрет як підбірка відгуків, портрет на тлі епохи, портрет-есеї, портрет-колаж, портрет-спогад; – есеї-хроніка, есеї-репортаж, фестивальний огляд як есеї, есеї-рецензія з елементами портрета.

Безумовно, ця типологія жанрів є доволі умовною й недосконалою, можливо часом тавтологічною (як майже будь-яка типологія), але вона є свідченням жанрових трансформацій як характерної ознаки музичної критики того часу.

Висновки. Оволодівши азами критики майбутній спеціаліст зможе визначати жанрові особливості літературних статей в ЗМІ. Одночасно навчиться визначати проблемні та актуальні явища (ситуації) в музичному мистецтві і буде висвітлювати їх в особистому літературно-критичному опусі. Щоб зуміти проаналізувати музичне явище необхідні основи знань з історії, теорії музики, естетики, філософії та інших міжпредметних дисциплін. А оцінювати музичне явище (концерт, фестиваль, виконання музичного твору) реалізуватиме шляхом аналізу та пошуку його альтернативних версій - інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Зінкевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія та методика: Навчальний посібник. Чернівці: Книги-XXI, 2007. 424 с.
2. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение». М.: Владос-Пресс, 2007. 295 с.
3. Buzarovski D. The Ethics of Music Journalism. <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIConf/DBuzarovskiXI.pdf>.

УДК 784.4-042.3:373.2

Тетяна МЕЛЬНИК,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво),

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Новосядла Ірина Степанівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ВИХОВНИЙ ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

***Анотація.** У статті фольклор розглянуто як вагому складову інтелектуального, фізичного та естетичного виховання дитини. Емоційне сприйняття народної творчості, участь у колективних творчих формах гри, формує здатність до співпереживання. Зазначається, що фольклор позитивно впливає на розвиток мовлення. З педагогічної точки зору він дозволяє запроваджувати елементи імпровізації як під час співу так і в хореографії та театралізації. Народна творчість доповнює навчання через пісню, казку, гру, формуючи творчу особистість дитини.*

***Ключові слова:** музичний фольклор, дошкільний вік, естетичне виховання, народна творчість, розвиток особистості дитини.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі виховної роботи в дошкільних навчальних закладах дедалі більша увага акцентується на естетичному вихованні та розвитку творчих здібностей дітей. Завдяки своїй специфіці, що полягає в різноманітній мистецькій діяльності, музичне виховання забезпечує глибокий вплив і різносторонній розвиток на особистість дитини. Період дошкільного дитинства є найбільш сприятливим до сприйняття мистецтв. Завдяки цьому формування художньо-творчих здібностей найбільш ефективно відбувається в процесі використання під час занять засобів національного музичного фольклору. Народній творчості в цьому процесі належить особливе місце через її величезний емоційний вплив на дитину, коли емоції є серед основних регуляторів поведінки та формування її особистості. Таким чином використання фольклорного матеріалу, в процесі музичної діяльності дошкільнят, є особливо вагомим, оскільки сприяє різносторонньому розвитку особистості дитини, зокрема, сенсорних здібностей та вихованню емоцій.

Аналіз досліджень. Дослідження музичної діяльності дошкільнят здійснено вітчизняними (О. Коваль, О. Лобова, В. Макаров, Л. Масол, Е. Печерська, О. Ростовський) та зарубіжними (Е. Жак-Далькрос, З. Кодай, М. Монтессорі, К. Орф, Ш. Судзукі та ін.) вченими-педагогами.

Наукові дослідження національного виховання, в контексті соціокультурного розвитку особистості, здійснювали: Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, Т. Танько,

О. Щолокова. Використання дитячого фольклору в вихованні та розвитку дітей дошкільного віку досліджували такі науковці та педагоги як А. Богуш, С. Садовенко, Н. Лисенко, І. Луценко, Г. Довженок, Т. Полковенко, В. Угровата, Я. Омельченко, Г. Котломанітова, Н. Сивачук, С. Росовецький та ін.

Мета статті – розглянути виховний вплив музичного фольклору на дітей дошкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Водночас із вивченням рідної мови дошкільнята повинні опановувати національну музичну традицію. Творча природа фольклору така, що для кожної, навіть найменшої дитини тут можна знайти стимул до розвитку. Вже починаючи з дитячих колискових пісень народна педагогіка знаходить доступні для них слова та поетичні образи.

Відповідно до особливостей дитячої психіки визначається вибір самої змістовності дитячого фольклору. Поетичні твори, що багато століть передавались від одного покоління до іншого, поступово набули зміст і форм, що найбільш повно відповідають свідомості малят. Варто зауважити, що цілий пласт пісень має чітко виражену виховну функцію. Колискові та жартівливі пісні, примовки, пісні-ігри готують дитину до життя. Традиції українського народу, елементи селянської праці, національні психологічні риси знаходять жартівливе відображення в дитячих піснях. Багато забав, ігор є жартівливим наслідуванням трудового процесу дорослих («А ми просо сіяли»).

Дитячі ігри слід розглядати як незамінну школу фізичного, розумового та морального виховання. Крім того, лічилки, скоромовки, які подекуди не мають логічного сенсу, але є дуже римованими, надзвичайно подобаються дітям, особливо під час ігор. У дитячому фольклорі є жанри, що мають поліфункціональний характер, поєднують в собі ігрову та вербальну функції. До них належать: дитячі казки, дитячі пісні, страшилки, обрядові пісні.

Музичний дитячий фольклор є надзвичайно багатим та різноманітним як за призначенням, так і за змістом, композицією, характером виконання. Невеликі пісеньки є доступними для дітей віком 3–4 років. Проте, бувають і більш складні та великі за обсягом

пісні, які призначені для дітей вже старшого віку. Вони можуть виконуватися соло або колективно, пританцювуючи, в хороводі, під супровід народних інструментів, речитативом, напівскандуванням тощо.

Природа фольклорних наспівів є синкретичною. Тут органічно пов'язаний спів, гра, декламація, пластичні рухи, яскрава музична мова. Це робить їх доступними для розуміння та виконання дітьми різного віку. Традиції народного виконавства – поєднання співу з танцем, грою, рухом, поетичним словом, диктують комплексний підхід до процесу навчання.

Наявність особливої мистецької виразності в художніх зразках фольклору дає підстави до використання цього матеріалу в процесі естетичного виховання дітей, адже на початковій стадії розвитку органи почуттів малят вимагають яскравих, контрастних вражень та звучань. Образи добра і зла, що змальовані яскравими мальовничими фарбами в піснях, казках, приспівках є доступними та зрозумілими дітям. Вони їх не просто слухають, а самі залучаються до гри та можуть бути учасниками і своєрідними режисерами музично-ігрових та вокально-пластичних композицій, казок тощо. Ця діяльність відповідає природі дошкільника та молодшого школяра. В її процесі дитина пізнає нову музичну образність, набуває та вдосконалює свої вміння та навички, розвиває фантазію. Вагомим чинником тут є те, що розвиток здібностей в ігровій формі зазвичай відбувається так цікаво й захоплююче, що виховний процес відбувається цілком природньо та позбавляється повчальності.

Під час фольклорної гри дитина пізнає світ, розширює свої знання та вміння в сфері музики, поезії, хореографії. Ігри, безперечно, розвивають дитину фізично, уроки хореографії зміцнюють м'язевий апарат, вдосконалюють пластику, моторику, почуття ритму. Гра, у фольклорному середовищі, залучає дошкільнят до казкової театралізації. Вони перевтілюються в героїв казок, відтворюють їх пригоди, говорять, співають, грають та танцюють за тих казкових персонажів, яких зображують. На уроках образотворчого мистецтва малюк може їх ліпити та малювати, таким чином виявляючи свою творчу фантазію в іншому ключі. Як дидактичний матеріал для такої

роботи можуть служити пісні різних жанрів – танцювальні, ігрові, хороводні, коліскові тощо.

Дитина молодшого віку живе більше відчуттями, аніж розумом. Емоції забарвлюють в її очах всі явища та предмети з якими вона стикається. Цей чинник є потужним стимулом для розвитку естетичних почуттів малюка. Відома особлива вразливість дітей, їхня готовність до казкового бачення світу. Особливо це стосується дошкільного та молодшого шкільного віку, як найбільш сприйнятливого до ігрового самовираження.

Емоційне сприйняття народного мистецтва формує здатність до співпереживання. Цієї здатності суттєво бракує сучасним дорослим, які поступово відучилися співпереживати, співчувати. Це одна з якостей особистості, яка, починаючи з раннього дитинства, потребує відповідного розвитку.

Фольклор, як відображення художньої традиції цілого народу, має поєднання двох діалектично взаємопов'язаних чинників – індивідуального та колективного. Для педагогіки це має важливе значення з точки зору виховання почуття колективізму, через усвідомлення традицій свого народу, шляхом залучення до колективних форм пісенної творчості. Колективність у фольклорі реалізується завдяки повному поєднанню індивідуальності зі спільною творчістю, водночас із повним збереженням свободи особистості.

Естетична дія фольклору через ноти, книги, відео- та аудіо-запис, є безумовно, корисними формами сприйняття. Однак вони не йдуть в жодне порівняння з тим почуттям насолоди, яке природнім чином виникає в дитини під час живого виконання. Одна річ бачити, як співають та танцюють інші, інша – самому взяти участь у творчо-виконавському процесі. Фольклор унікальний тим, що він народжується й побутує серед самих його творців та виконавців, допомагає розкриттю, розкріпаченню особи, прояву її потенційних здібностей, ініціативності. Тому його освоєння має носити живий, неформальний та невимушений характер. У фольклорі традиційною є не тільки стиль і форма, але й зміст, система образів, принцип відображення навколишньої дійсності. Досі деякі фольклорні традиції живуть і розвиваються, особливо

в низці регіонів, здебільшого в сільській місцевості, інші традиції зазнали певних змін через зміни соціальних умов життя.

Висновки. В результаті творчих комплексних занять на базі фольклору дитина пізнає нові образи, набуває нових вмій і навичок, розвиває свою фантазію та творчий потенціал. Емоційне сприйняття народної творчості формує здатність до співпереживання, що є актуальним для сучасної людини і є однією з якостей особистості, яка на наш час потребує вдосконалення. Не менш важливим є втрачене сучасними дітьми почуття колективізму, яке можливо виховати тільки на основі групових методів діяльності, створюючи для цього сприятливе довкілля дитини. У цьому плані фольклор є неоціненним. Для педагогіки це має принципове значення, оскільки відбувається виховання почуття колективізму через вживання в традиції свого народу.

Фольклор значно оптимізує оволодіння та вдосконалення спілкування рідною мовою. Пісні, приказки, прислів'я, постановка народних казок формують і розширюють словниковий запас дитини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова Ю. Особливості вокальної роботи з дошкільниками. *Музичний керівник*. 2016. № 10. С. 20–22.
2. Романюк І. А. Організація роботи у дошкільному навчальному закладі : навчально-методичний посібник. Тернопіль, 2014. 280 с.
3. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору : навчально-методичний посібник Київ, 2008. 128 с.
4. Швайгерт Н. Чарівну силу музики – дітям щодня. *Дошкільне виховання*. 2013. № 9. С. 32–34.

УДК 37.022

Ярослав МЕЛЬНИЧУК,

студент IV курсу першого бакалаврського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Казимирів Христина Тарасівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ІГРОФІКАЦІЯ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В СУЧАСНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

***Анотація.** У статті розповідається про термін “ігрофікація” як засіб взаємодії вчителя та учнів в навчальних закладах. Також наведені приклади інтеграції цього засобу в процес навчання у сучасній освіті. Розказано детальніше звідки термін походить, де вперше було застосовано засіб “ігрофікації”, та які зміни - позитивні чи негативні, це може принести в сучасну систему освіти.*

***Ключові слова:** навчальний процес, загальноосвітні заклади, ігрофікація, гейміфікація.*

Постановка проблеми. Проблема інтеграції ігрофікації в сучасну освітню систему, правильне використання цього засобу, проведення групових занять з індивідуальним підходом до кожного учня. Показати важливість застосування гейміфікації як одного з провідних засобів в роботі в навчальному закладі. Важлива роль вчителя в роботі в колективі у будь якій віковій категорії, взаємодії учнів між собою та з вчителем зокрема.

Аналіз досліджень. На сьогодні в українському науковому суспільстві, на жаль, немає великої кількості досліджень на дану тему. Хоча і є велика кількість інформації на англійських сайтах та в аналогічних підручниках, не кожен вчитель чи викладач розуміє і буде використовувати дану інформацію у себе на заняттях, тому, на мою думку, важливо більше часу та ресурсів приділити даній темі і більш детально її розкрити.

Мета статті: розказати, що таке ігрофікація, звідки цей термін походить, показати варіанти використання цього засобу у повсякденній взаємодії учня та вчителя, як це впливає на відносини між учнем та вчителем в навчальний та позаурочний час. Важлива складова занять музики полягає в індивідуальному підході до кожного учня зі збереженням «колективного духу» та інтересу кожного з них.

Виклад основного матеріалу. Сучасна освітня система України далека від ідеалу - є багато моментів, які походять ще з Радянських часів. Деякі з них, звісно, є перевірені роками та впевнено показують себе в навчальному процесі, але так само є застарілі, або ж ті які невпинно ігноруються навіть в сьогоденні.

Тема «ігрофікації» широко розкривається в англійських

дослідженнях на цю тему, так як цей засіб використовується там вже не перший рік.

Сам термін означає, що викладачі застосовують елементи ігрового дизайну до навчального середовища. Зазвичай, основна мета цього полягає в тому, щоб зробити навчання більш захоплюючим.

Педагоги взяли на замітку, що незалежно від того, чи це таке маленьке завдання, як пошук гри для кількох учнів, чи таке велике, як прохання всіх учнів у класі зібратися разом і створити ігри, ні для кого не секрет, що ігри є потужним засобом мотивації та полегшення навчання.

Коли йдеться про ігри в освіті, вони можуть мати дві загальні форми:

1. Ігри, **призначені для розваги**, які використовуються в освітньому середовищі;
2. Використання педагогами **особливостей ігрового дизайну** для покращення навчання.

Важливо визнати першу форму. Існує велика кількість збігів між грою та вивченням концепції. Розглянемо, наприклад, наполегливість, необхідну, щоб подолати рівень відеоігри, або миттєвий зворотний зв'язок, який виникає після невдачі. В науковій праці доктора Джеймса Пола Джі [1] описується поглиблений аналіз зв'язку між грою та навчанням.

Навіть жанри ігор, які дорослі часто відкидають, як-от відеоігри в жанрі екшн, або мобільні ігри-головоломки, мають освітню користь. У світі освіти інколи критикують ігри на заучування навичок і вправ за те, що вони зосереджені на неправильній частині навчання, але вони часто використовують такі характеристики, як винагороди, цілі та розповідь, що може призвести до демонстративних успіхів у навчанні.

В іграх може бути ряд елементів, причому різних гравців приваблюють різні елементи. Американський доктор Нік Йі [2] запропонував один із способів моделювання того, що мотивує геймерів:

- Дія (наприклад, цілі);
- Соціальний (наприклад, конкуренція);
- Майстерність (наприклад, підрахунок балів);

- Досягнення (наприклад, нагороди);
- Занурення (наприклад, рольова гра);
- Творчість (наприклад, налаштування, створення).

Коли вчителі впроваджують функції, подібні до тих, що перераховані вище, навіть якщо результат не зовсім гра, урок є гейміфікованим. Деякі функції зазвичай пробувають, як-от підрахунок балів і значки, але викладачі також повинні пам'ятати про менш структуровані функції, як-от декорування класу відповідно до обстановки уроку або провадження учнів з незвичними проектами.

При правильному застосуванні гейміфікований урок зберігає цілі навчання незмінними, але робить процес навчання веселішим. Гейміфікація – це інструмент, який може створити мотивацію та інтерес, фактично зменшуючи проблеми, які виникають у процесі навчання учнями.

Універсального підходу до гейміфікації навчання не існує. Кожен урок має приносити щось нове в процес навчання, тому над кожною грою важливо подумати - які функції гри найкраще підходять для конкретної ситуації. Чи мотивує ваших учнів конкуренція? А як на рахунок балів, спеціальних нагород за особисті досягнення? Ось кілька ідей щодо підвищення рівня залученості в класі:

- **Нарахування балів за досягнення навчальних цілей.**

Надихніть учнів побачити прості набори запитань у зовсім новому світлі. Правильні або добре структуровані відповіді нараховуються за бальною системою, за якою студенти просуваються вгору.

- **Створення ігрових бар'єрів.** Одним із основних принципів гейміфікації є використання механіки заохочення, наприклад, шляхом подання ігрових бар'єрів-викликів. Ігрові бар'єри можуть бути академічними чи поведінковими, соціальними чи приватними, творчими чи матеріально-технічними.

- **Створення конкуренції у класі.** Наприклад: учні повинні дотримуватися правила, встановленого вчителем, і щоразу, коли учень дотримується правила, клас отримує бал. Щоразу, коли учень не дотримується правила, вчитель отримує бал. Це особливо добре для введення процедур і нових поведінкових очікувань. Якщо клас перемагає, учитель може використовувати постійну винагороду, наприклад подовжену перерву або менше домашніх завдань.

● **Вручення бейджів замість оцінок чи балів.** Іноді щось матеріальне та символічне може означати більше, ніж отримання балів. Коли учні досягають певних контрольних точок або «рівнів», ви можете подарувати їм позначку про їхній успіх, наприклад значки або наклейки для навчання.

Також, в дослідженні можемо опертись на працю М. Чепіль і таке своєрідне трактування «ігрофікації» як «об'єднання компонентів гри та ігрового мислення в активності, іншій ніж гра». Гейміфікація в освіті представляє собою процес розповсюдження гри на різноманітні аспекти освіти, який дає можливість досліджувати гру і як форму виховної діяльності, і як спосіб навчання і виховання, так само як і метод координації єдиного освітнього процесу. Певні ігрові складові завжди існували в навчальному процесі, але, останнім часом, у зв'язку з зростаючою популярністю комп'ютерних ігор, вони все більше та активніше залучаються у навчальний процес. Гейміфікація в загальному відрізняється, та свого роду «конкурує» з стандартними навчальними матеріалами через застосування в іграх цікавого дизайну, програм лояльності. Позитивні сторони гейміфікації в навчальному процесі – справжня цікавість школяра, його залучення до освітнього процесу [3, с. 110].

Висновки. В даній роботі, я розказав більш детально про так званий процес «ігрофікації», або як його ще називають «гейміфікації» у навчальному процесі. Сама тема не є новою для світового суспільства, але ще не набула достатньої уваги та поширення серед нашого наукового суспільства та педагогів. Хоч, в своїй роботі я здебільшого і опирався на роботи американських вчених, у вітчизняних науковців та педагогів теж є що сказати на цю тему. Основною метою на даний момент та найближче майбутнє, як на мене, повинне бути розповсюдження та більш детальне вивчення саме теми ігрофікації, та її інтеграції в навчальний процес. Це повинно принести покращення відносин між вчителем та учнем, роботу кожного учня індивідуально та в колективі. А також, в певній мірі, зруйнувати цей бар'єр між вчителем та учнем, який деколи виникає внаслідок застарілої системи, де вчителя сприймають свого роду “злим дядькою” який лише хоче розказати свій матеріал і щоб

від нього відчепились, і змінити відносини на більш, в певній мірі, дружні, при цьому зі збереженням відповідної професійності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. James Paul Gee - Games and Assessment: Barbarians at the gate, 2015 c. <https://www.jamespaulgee.com/Blogs>.
2. Nick Lee - The Gamer Motivation Profile: What We Learned From 250,000 Gamers, 2016
3. Чепіль М.М. Педагогічні технології. Київ: Академвидав, 2012. 222 с

УДК 373.24

Діана МОСЬОНДЗ,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ФОЛЬКЛОР ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА У ВИХОВАННІ ПАТРІОТИЗМУ НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ.

Анотація. У статті розкрито важливість та користь використання українського фольклору в освітньому процесі, збереження традиційної культурної звичаєвості українців у поєднанні з новими викликами сучасної освіти. Сформовано поняття цілісності світогляду особистості через взаємодію мистецької галузі з іншими галузями для виховання громадянської позиції, усвідомленої ідентичності українця та істинного, неформального патріотизму.

Ключові слова: фольклор, мистецтво, освітній процес, форма.

Постановка проблеми. В теперішній час український освітній процес зазнає великих труднощів. Два роки пандемії і повномасштабна війна змусила освітній процес пристосовуватись до різних видів існування. Запровадилась онлайн та змішані форми навчання. Вчителі, які викладають музичне мистецтво, повинні мати фахову мистецьку освіту а також володіти високою професійністю, креативністю, стресостійкістю. Актуальною проблемою являється і

те, що уроки музичного мистецтва, музики стереотипно вважають «другорядними». Це обґрунтовується тим, що ці дисципліни не виносяться до списку необхідних для складання ЗНО у вищі начальні заклади. Також скорочують години викладання цих предметів, використовують уроки для підготовки школярів у позаурочній діяльності, тим самим не подаючи дітям такий цінний матеріал для формування культурно-освіченого та свідомого громадянина.

Аналіз досліджень. Особливої значущості розробці теорії патріотичного виховання підрастаючого покоління надавали корифеї вітчизняної педагогіки (Г. Сковорода, О. Духнович, С. Русова, О. Сухомлинський, К. Ушинський, Я. Чепіга та інші). Новітні тенденції сучасного патріотичного виховання молоді висвітлено в працях І. Беха, В. Борисова, М. Боришевського, П. Гнатенко, Д. Ельконіна.

Мета статті полягає у ґрунтовному вивченні цінності українського фольклору та забезпеченні якісного використання його у освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу. Сенс виховання патріотизму зводиться до того, щоб закласти фундамент, основу любові дитини до своєї країни, сім'ї, природи та історії української культури. Вчителі повинні засіяти у дитячу душу зерна поваги до праці своїх рідних співвітчизників. Рідну культуру діти повинні любити як батька і маму, зобов'язані зробити її невід'ємною частиною своєї душі, стати тим початком, який зростить високоосвіченого громадянина України.

Притягнення школярів до розуміння моральних принципів, традицій свого народу безумовно сприятиме зміцненню свідомості у державі, збереженню історичної спадщини та ідентифікації кожного українця. Патріотичне виховання підрастаючого покоління настільки важливе, що його важко переоцінити. Провідною рушійною силою являється народна творчість. Її потенційна можливість у патріотичному впливі полягає в тому, що ці твори нав'язують, часто в ігрових формах, звичаї та побут українського народу, тим самим ознайомлюють дітей із традиціями, любов'ю до навколишнього середовища та життя. У сучасному світі важливе завдання музичного керівника, засобами народної музичної

творчості, є повернути обличчям підростаюче покоління до народної музики, розпочинаючи з раннього віку, коли тільки починають закладаються основи у дитині, формуються мовні мисленнєві та розвиваючі здібності, навички та вміння [2].

Яскраво продемонструвати свій емоційний світ, показати любов до рідного місця своєї Батьківщини, де вона проживає, дитина може за допомогою народної музики.

Музичне мистецтво настільки зв'язане з нашим життям, що його можна вважати основною темою на музичних заняттях. У жодному разі ми не можемо виділити її в самостійний розділ. Ця тема повинна прошивати, немов узор вишиванки, кожне заняття, точнісінько так, як повинні пронизуватись патріотизм, встановлюючи світогляд кожної дитини, виховуючи як моральні так і душевні якості.

В освітньому процесі виховання школярів, важливу функцію займає привертання дитячої уваги до пісенної культури українського народу. Над роботою з музичним вихованням необхідно застосовувати різноманітні види діяльності:

- ігри,
- бесіди,
- прослуховування музичних композицій,
- співи,
- ознайомлення та праця з музичними і шумовими інструментами,
 - ознайомлення з народними танцями,
 - залучення до театралізованих дійств,
 - вправи для чіткої дикції,
 - залучення у концертній діяльності.

Цінним у патріотичному вихованню є використання народних ігор з співом та рухами. Такі забавлянки розвинуть бажання співати, метроритмічні чуття, вміння інтонаційно відтворювати мелодії, збільшаться можливості пам'яті. За допомогою таких ігор дитина навчиться транслювати рухами різноманітні художні образи. Проте, найголовнішим є те, що через ігри в побут сім'ї вкорінюються українські народні пісні. Завдяки ігровій діяльності діти розвиваються, беруть участь у національних традиціях, показують

взаємоповагу, занурюються у неповторну красу українського фольклору [3].

Знайомлячись на уроках з розспівками, іграми, народною творчістю, у дитини розвивається правильне світосприйняття. Дітвора залюбки говорить і проспівує небилиці, показуючи милозвучність рідного мовлення, колоритність музичних образів, національного гумору.

Гуртова праця може створити загальні емоційні, хвилювання, учні допомагають своїм товаришам при виконати різноманітних завдань, підтримують, співпереживають поразці і щиро радіють за успіхи свого однокласника. Діти набувають багатьох нових якостей: терпіння, доброти, справедливості в оцінці своєї поведінки. Завдяки постійним тренуванням та організації різних концертів народної творчості відбувається трансформація з невпевненої, боязкої, сором'язливої дитини в рішучу, ініціативну та натхненну.

Результативна робота буде лише за умов визначеності у ближніх та далеких цілях, через це на уроці необхідно створювати ситуацію творчого пошуку, що слугуватиме певним кроком на шляху, який виведе дітей зі стану нейтральності та спокою і сприятиме реалізації творчих здібностей, які діти будуть розвивати та вдосконалювати [1]. За таких обставин досить вдало працюватимуть такі частини духовності учня, як волелюбність, інтелектуальність, правильний світогляд, мораль та патріотизм.

Фольклор надасть важливу поміч у патріотичному вихованні. Звернемо увагу на його життєрадісний, очищаючий вплив на підростаюче покоління. Занурившись в це чисте джерело, дитина пізнає серцем рідний народ, який стане духовною спадщиною традицій своєї Батьківщини, та виховає справжнього патріота.

Поступове ознайомлення дітей із спадщиною народної творчості допоможе краще побачити невичерпну мудрість народу України. У підсумку в дитини розвиватиметься зацікавленість культурою, виникає почуття любові та поваги до співвітчизників, захоплення талановитістю предків. Через показ реального життя у правдивому світлі, народні пісні можуть активно впливати на мораль та підсвідомість школярів.

Усна народна творчість настільки унікальна по своїй природі, що ніщо не здатне її замінити. Вона безумовно повинна залучатися на ранньому етапі виховання дітей. Народні пісні рідною мовою повинні бути присутні у вихованні малих дітей аж до їх підліткових та юнацьких років. Лише за таких обставин діти зростатимуть духовно здоровими. В усній народній творчості є всі дієві засоби для збереження у дитині національності, моралі, патріотичного мислення, естетичної свідомості [5].

Уміле володіння батьківською мовою повинно відбуватися одночасно з музичною мовою свого народу. Український фольклор надзвичайно великий за своїм багатством: милозвучна коліскова пісня, приказки – це своєрідна цінність народної педагогіки, в яких є доступність слів і поетичних образів.

Велика палітра яскравих образів народних пісень, їхнє виконання, яке вбирає в себе ігрові елементи, танці, декламації, барвисті костюми. Все це сприяє доступності для дитячого розуміння. Такі звичаї народної музичної культури закладають комплексний підхід навчально-педагогічного процесу.

Різноманітність фарб народної творчості, яскравість музичної мови українських наспівів, контраст у характерах казкових героїв, вічна битва добрих і злих сил дозволяють використовувати фольклорний матеріал у виховному процесі дітей. Адже через очі школярів можливо навчитися так тонко сприймати відтінки музичної культури. Ще на початку естетичного розвитку у дитини, її органи почуттів потребують більше яскравих кольорів на зображенні, хочуть почути усі найменші вібрації у звуці. В цей час формуються мистецькі почуття, що вимагають кормити душу корисною, у моральному сенсі, їжею.

Висновки. Отже, музична народна творчість вважається надзвичайно коштовним навчальним матеріалом для естетичного виховання підростаючого покоління. Барвисті добрі та злі образи в піснях, казках, приспівках не є складними для розумових здібностей школярів. До того ж у казках та піснях дитина не просто слухає, вона сама втягується в фантастичну гру, вона – учасник та постановник музичної, ігрової, вокальної та пластичної композиції,

вистави. Театралізація відповідає природі школяра та підлітка; в процесі театралізованого дійства діти органічно пізнають нові музичні образи, набувають навичок, розвивають свій необмежений світ фантазій. Більше того, при таких корисно проведених заняттях здібності розвиваються самі по собі, що віднімає потрібність у повчальності з боку вчителя [4].

Фольклор – це творчий організм, система творчого мислення народу, вироблена у вікових традиціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базовий компонент дошкільної освіти (нова редакція). К., 2012
2. Жавініна О., Зац Л. Музичне виховання: пошуки і знахідки. *Мистецтво в школі*. 2003. № 5.
3. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія. Суми: Наука, 2004. 210 с.
4. Сухомлинський В. Пісня відкриває перед дитиною красу світу / Вибрані твори: В 5-ти т. Т.3. К.: Рад. школа, 1977.
5. Цимбалюк Н. М. Соціологія дозвілля : навч. посіб. Київ : ДАККіМ, 2001. 180 с.

УДК 784.58

Оксана МОЧЕРНЮК,

*аспірантка спеціальності 034 Культурологія
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника ННІМ
Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ*

ПАТЕРНИ В ТВОРЧОСТІ АКАДЕМІЧНОГО РІВНЯ: ХОРИ СУСПІЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ

Анотація. У ситуації суцільної політизації мистецтва і підпорядкування індивідуальних творчих інтересів стандартам державного життя у академічній хоровій творчості суспільна тематика була виведена на рівень першочергових. Максималізм суспільно-політичних лозунгів інтенсивно підпорядковував не тільки вербальний компонент цієї сфери (значна частотність закликів і славлень, декларативність і спрощеність висловлювання – характерний показник такого процесу), а й стилістику, що уподібнювалася до мови масової пісенності.

Ключові слова: патерни, вербальні тексти, хоровий тематизм, ідеологічні впливи, архетипний образ.

Постановка проблеми. Заклики керуватися у творчості лише оптимістичними, мобілізуючими інтонаціями, категоричне засудження інших, зокрема «селянських», надто ліричних поспівок, кваліфікованих тоді як сентиментальні, призводили подеколи до раціоналістичного комбінування виражальних засобів і, врешті, до неемоційності музики. Крім того, ігнорування духовних потреб підготовленого слухача збіднювало жанровий обшир, вело до замулювання багатих і давніх джерел хорової музики.

Аналіз досліджень. Матеріалом дослідження є хорові твори різних жанрів, які написані для масового виконання (патріотичні пісні, пісні різних громадських організацій) і, також, академічних хорових колективів. Авторами обраних для аналізу музичних опусів є більше чи менше відомі і популярні композитори – Г. Верьовка, В. Борисов, К. Богуславський, В. Верховинець, П. Козицький, М. Гайворонський, М. Колесса, З. Лисько, В. Барвінський, В. Безкорвайний та, дотично, інші українські митці.

Мета статті: осмислити причини введення ідеологічних патернів в українську хорову творчість міжвоєнного періоду з огляду на закономірності культурно-суспільних процесів того часу.

Виклад основного матеріалу. Важливо, що першорядне навантаження несли саме вербальні тексти, тоді як музична виразовість переважно була покликана тільки посилювати їх змістовність, відтісняючи високі досягнення української хорової творчості попередніх етапів на другорядні позиції. Та не тільки жанрові, а й емоційно-образні вимоги зводилися переважно до бадьорості загального тону, енергійної мелодії та активного ритму. Конкретність, смислова точність слова цінувалися значно вище за образність поезії і музичне узагальнення. Творчі функції часто зводилися до ритмізації тексту, декламації. Інколи в хорі мелодія замінювалася ритмічною схемою, за рисунком якої додекламувалися закінчення фраз або гасел.

Специфіка декларативності з центральним значенням у ній наближеної до лозунгів манери вислову, по суті, перетворювала кожен твір на специфічний «бойовий клич» в ідеологічному протистоянні з усім ворожим для країни довколишнім світом

і внутрішніми «ворогами» і навіть не-однодумцями. Ці тексти мимовільно насичувались ідеологемами, доповненими недостовірними різноманітними сюжетами (як, наприклад, варіантів «праці ударників», «влади трудящих», «союзу робітників і селян») і тим самим міфологізували їх та ланцюги пов'язаних з ними супутніх концептів. Інтенсивність процесу помітно посилюється при вивченні текстів хорових творів різних етапів міжвоєнного двадцятиліття.

Ідеологічні впливи нового характеру відчувалися у творчості всіх без винятку українських композиторів, причому тільки деякі твори цього пласту, як щойно розглянутий твір, виходили за стандарти спрощеної масової пісенності. Зокрема, такі стилістичні моделі вже у 1925-му році були застосовані П. Козицьким у диптиху «Червоний заспів» на слова В. Чумака, хоча в них ще значущими є засади української хорової творчості перших десятиліть ХХ ст. У хорах «Ріємо, ріємо» і «На зелені килими» такий підхід зумовлено насамперед поезією. У першому композитор оперує емоційністю рвучко-плакатного, категоричного заклику що іноді відлунює архаїкою замовлянь іноді – майже фовістичною барвистістю стихії. У другому хорі диптиху стилістика більш монолітна, оскільки зростає рівень патетично-плакатного звернення до аудиторії. Навіть у виданому 1933-го року плакатно-агітаційному хорі «Говорили вражі люде» на слова А. Дикого стилістика масової хорової пісенності не задіяна композитором у балансуванні між стилізацією сольного імпровізаційного ліро-епічного зачину і загальнохорової музичної політично-плакатної сатири-скоромовки, що нагадує частівки. Звернемо увагу, що присутність «ворогів» у вербальному тексті зумовлює протиставлення різних образів, що потім використано у стилістиці музичного твору. Вже тільки одне їх називання зменшеною формою («куркулики») втілює принципову зверхність, яка отримує чіткі негативні прив'язки: «вражі люде», які начебто зводять наклеп на колгоспи і при цьому байдикують («Пили, пили, напивались Не робили та валялись»). Наступний рівень ідеологічної характеристики здійснюється завдяки їх прирівнянню до негативного персонажа в українській фольклорній і літературній

традиціях, а також і у біблійних джерелах. Автор вірша кілька разів у різних куплетах (відповідно до різних ситуацій) застосовує образ навіть не зміїв, а гадюк: «Зашипіли, як гадюки», «Куркулики, як гадюки», «Порозлазились гадюки. Видко їх по розговорах, Поховались по коморах» тощо.

Таке апелювання до архетипного образу викликає необхідність посилити позитивну силу для контексту цього вірша і загальної соціальної ситуації. Оскільки сюжет розгортається довкола супротивників колгоспів, то звернення до їх образів заміщує і витісняє міфологему рідної землі задля здобуття їм такого значення. Відповідно до архетипних мотивів, вони перебувають у динамічному рості («А колгоспи колосились, Обкосились, обвозились»). Їх представники (нейтрально-товариське «хлопці») виявляють пильність до своїх ворогів («Ми вас бачимо гадюки»), розуміють необхідність агресивних дій і володіння «зброєю» («Підійть хлопці за мітлою Бо не візьмемо без бою»), за допомогою якої ліквідується загроза «Відрубам вражі руки». Тому і заключення вірша є варіантом патетичного славлення («Ми ростем і багатієм, Собі орем, собі сієм»), хоча вже в стилі 1930-х «привид ворогів» не полишає свідомість будівників і охоронців колгоспів, оскільки його знищення висловлюється у майбутній формі дієслова («Ми роздавим вас гадюки»). Тому припущення про втілення у такий спосіб характерного для міфопоетики протиставлення цілком обґрунтоване, адже для вияву такого типу мислення характерне протиставлення «свого» – «чужого».

Зрозуміло, що відповідною до таких нюансів змісту повинна була бути музична стилістика і композиція хору. Зіставляючи вище згадані елементи, П. Козицький продемонстрував доволі високий ступінь узагальнення різних чинників. Імітуючий імпровізацію сольний теноровий заспів з типовим чергуванням широкоінтервальних і пощаблевих інтонацій, «вільною» ритмікою зі зміщенням ритмічних наголосів, нешаблонним чергуванням витриманих і коротких тривалостей розгортається після двотактового фортепіанного вступу. Цей короткий інструментальний фрагмент також має важливе смислове навантаження: у нижньому пласті

остинатно повторюється тонічна квінта, створюючи ефект доволі рівномірного гулу, а у верхньому акордовий стрибок також із залученням тонічних звуків без терції нагадує модель дзвоніння. Таке звучання за неквапливого темпу (*Andante non troppo*) одразу «збирає» слухачьку увагу і привносить у віршово-поетичний синтез першу стійку і типову для класичних надбань усталену асоціацію. Наступні шість тактів (із захопленням сильної долі сьомого) вокальна і фортепіанна партія створюють паралельні пласти; інструментальна лінія тільки подекуди наближується до вокального контуру. Але вона колористично істотно «важча» у гронах неухильно висхідних паралелізмів, що крок за кроком поширюють модель вступного співзвуччя і нарощують масштаб його впливу у верхньому пласті. У нижньому ж в октавному подвоєнні розгортається самостійна мелодична лінія, яку – внаслідок реєстрового розташування – можна співвіднести з розмовами «вражих людей». Таке асоціювання посилюється відокремленням вокальної і умовно-вокальної ліній.

Натомість вступ хору привносить новий образ і різючий контраст. Його сформовано вже на рівні агогічної ремарки («Швиденько, але стримано»). Нерівноцінне співвідношення масштабів втілення цього тексту з початковими тактами заспіву зумовлено бажанням створити спочатку наративно-сатиричний, у наступних куплетах – наказово-розповідний тон. Потрібно віддати належне композитору, який на найвищому технічному рівні втілює завдання висміювання і прямої погрози «ворожим елементам». Митець застосував і кількаразові (буквальні, варіативні і секвенційні) повторення окремих мотивів-сегментів, і прийом поступового розширення простору завдяки поступовому ущільненню фактури у прийомі «запізненого» вступу голосів, руху верхніх голосів терцієвими стрічками та протилежно спрямованого і ритмічно іншого розгортання нижнього. Напрочуд ефектним у такому голосоведенні виявляється застосований паралелізм всієї вертикалі (фортіссімо «пили, пили, напивались») із наступною квазі-комічною скоромовкою у наскрізному нагнітанні динаміки від найнижчого рівня. Очевидно, маючи намір у такий спосіб досягти зіставлення максимального сатиричного ефекту із патетичним висновком-констатацією подолання «куркуликів»,

композитор у заключному сегменті строфи знову переносить увагу реципієнта на співвідношення вокальних ліній з інструментальною партією. Майже театральньо-ефектно у інструментальній партії *Meno mosso* на *fortissimo* знову «входить» паралелізм безтерцієвих співзвуч, що упродовж двох тактів відновлюють початковий «геройко-епічний» тонус. Натомість хорова тканина різко дисонує з такою «монументальністю», оскільки навіть у верхньому пласті терцієву остинатність восьмих переведено в «пусті» октавні унісопи, а сам вербальний текст («зашипіли, як гадюки») у першій строфі) заміщується своєрідним улюлюканням зі складом «ой!» та імітацією свисту в останніх двох звуках («тью!»).

Висновки. Отже, репрезентований цим достатньо складним для виконання твором пласт української хорової творчості виявляє щільність взаємодії ідеологем нового політичного устрою, традиційних і навіть архетипних концептів із міфологемами соціалістичного будівництва і відтак – у посиленні відповідного державного патерну. Політизація мистецтва внаслідок інтенсивності неминучого впровадження у свідомість виконавців і слухачів бажаних для тогочасного строю ідеологічних моделей, тим не менше, вимушено спирається на усталені концепти і оціночні судження української культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афанасьєв Ю. Соціальне призначення мистецтва як системоутворювальний чинник національної художньої культури. *Культурологічна думка*: щорічник. Київ, 2010. № 2. С. 169–173.
2. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова. Київ : Темпора, 2011. 506 с.
3. Волков С. Модуси інститулізації української культури: культурно-освітні практики 40-х років ХХ ст. *Культурологічна думка* : Щорічник наукових праць. 2011. № 3. С. 101-110.
4. Грищенко І. В. Дефініція патерну в аспекті фольклористики Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 6 (217). Число І. 2011. С. 268–273 URL: http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/245/1/№%206_217_2011_ФН_Ч.%201.pdf#page=269
5. Казимирів Х. Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле...»). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 106–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2016_2_20
6. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. Чернівці : Книги – ХХІ. 2007. 424 с.

ВИКОРИСТАННЯ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ДО МЕТОДИКИ ВИВЧЕННЯ ПРОФІЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ

Анотація. Стаття присвячена формуванню методичної компетентності майбутніх учителів музики на основі використання міждисциплінарних зв'язків при вивченні дисципліни «Профільний інструмент». Завдяки обміну міждисциплінарної інформації і їх комплексному зв'язку поглиблюються, узагальнюються знання і навички як з профільного інструменту, так і суміжних дисциплін, що сприяє формуванню методичної компетентності майбутніх учителів музики.

Ключові слова: профільний інструмент; суміжні музичні дисципліни; міждисциплінарні зв'язки.

Постановка проблеми. Вміння володіти вокальними та диригентськими навиками і ефективно застосовувати їх під час розучування і виконання фортепіанних творів, підвищує піаністичну культуру та загальномузичний розвиток здобувачів освіти.

Мета автора – встановити деякі взаємозв'язки між профільним інструментом і дисциплінами вокально-диригентського циклу, які здобувачі освіти могли б використовувати у процесі самостійної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Особливістю професійної підготовки вчителя музичного мистецтва є її багатогранність. Суміжні дисципліни спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) складають цілісний комплекс, успішне функціонування якого безпосередньо залежить від вірної координації його складників. Саме тому проблема міждисциплінарних зв'язків вважається центральною у системі підготовки вчителя-музиканта, яка достатньо відображена у наукових дослідженнях.

У плані реалізації диригентських навиків студенти мають такі можливості:

- безпосереднє використання диригентського тактування і виконавського відчуття метроритму, що дає змогу краще зрозуміти темпову і метричну будову твору, його ритмічну структуру та пульсацію;

- відповідність диригентського жесту та піаністичних прийомів. Порівняння і впровадження в практику подібних рухів диригента і піаніста впливає на свободу і гнучкість піаністичного апарату, на координацію рухів лівої і правої рук, а також допомагає краще зрозуміти виражальну сутність певного піаністичного прийому;

- диригентська «читка» фортепіанного твору схожа з тим, як диригент вивчає партитуру, розкладаючи її на складники: гармонію і поліфонію, тональний і динамічний план, на головне і другорядне (мелодія і акомпанемент) і т. ін. При вивченні так званої «фортепіанної партитури» звертається увага на головні звороти музичного розвитку: кульмінаційні моменти, контури окремих побудов, цезури, а також на драматургію і композицію твору, його фактурну будову.

При вивченні фортепіанної літератури видатні педагоги-піаністи вказували на значення диригентського підходу. Тільки виховуючи у собі диригента, піаніст може стати справжнім музикантом [1]. Нікому більше з інструменталістів не властива в такій мірі диригентська функція, як піаністам, тому що фактурна будова фортепіанних творів дуже нагадує оркестрову або хорову партитуру, а ліва рука піаніста, в певній мірі, має в собі диригентський початок.

Стосовно реалізації вокальних навичок при вивченні фортепіанних творів, існує необхідність знання таких постулатів вокального мистецтва:

- 1) інтонаційна виразність солоспіву;
- 2) артикуляційна чіткість;
- 3) вокальне дихання, точність у виконанні цезур, тобто, музичний синтаксис, який визначає смисловий розподіл вокальної мови;
- 4) вокальне виконання окремих інтервалів.

Впровадження цих вокальних навичок у практику навчання гри на фортепіано безпосередньо впливає на якість звучання інструменту, виразність і смислову переконаність фразування, яскравість кульмінацій і динаміки, тобто саме тим моментам

музичної мови, які необхідні для так званого "співу на фортепіано", якого завжди домагались найкращі педагоги-піаністи.

Відносно взаємодії певних навичок, одержаних в класі хорового співу і фортепіано, потрібно наголосити на вплив виконавської практики співу в хорі при вивченні поліфонічних творів для фортепіано. Здобувачі освіти, які постійно співають в різних хорах, мають добре розвинений поліфонічний і тембровий слух, необхідний при виконанні фортепіанної поліфонії. Вони краще сприймають темброву і динамічну диференціацію голосів, засоби голосоведіння, артикуляційну різноплановість. Неабиякий ефект досягався при створенні "міні хорів", коли декілька студентів виконували фуги Й.С.Баха різними по тембру і теситурі голосами.

Ширше застосування міждисциплінарних зв'язків фортепіано і дисциплін вокально-хорового циклу проводиться під час занять з концертмейстерського класу, при акомпанементі солісту-вокалісту або диригенту, який диригує хоровий твір. Цей процес вимагає від акомпаніатора практичних знань певних диригентських прийомів, а саме: ауфтакти при допомозі рухів голови і міміки, конкретні рухи лівої руки під час пауз, показ вступів і зняття звуків також при допомозі голови і міміки. Тобто піаніст виконує одночасно дві функції: акомпаніатора і диригента.

Висновки. Проведене дослідження міждисциплінарних зв'язків показало, що завдяки обміну міждисциплінарної інформації і їх комплексній взаємодії поглиблюються, узагальнюються знання і навички як з профільного інструменту, так і суміжних дисциплін, що сприяє формуванню методичної компетентності майбутніх учителів музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
2. Тарарак Н.Г. Міжпредметні зв'язки вокально-хорових дисциплін у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики. *Теорія та методика навчання та виховання: зб. наук. праць* / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. Харків: «ОВС», 2004. Вип. 12. С. 95-100.

ВИКОРИСТАННЯ РИТМІЧНИХ ІГОР У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ

***Анотація.** У статті розглядається ритмічно-ігрова діяльність як складова музичного виховання дітей різного віку. Запропоновано основні види музично-ритмічних ігор, які сприяють розвитку творчої уяви, креативного мислення, покращують координацію і відчуття ритму, позитивно впливають на загальний емоційний тонус і комунікативні навички.*

***Ключові слова:** музичне виховання, ритмічно-рухові ігри, Орф-підхід, креативне мислення, відчуття ритму і координації.*

Постановка проблеми. Розвиток ритмічного відчуття – здатності емоційно переживати музику, відчувати виразність ритму і точно його відтворювати – є одним із найпроблемніших аспектів музичного навчання й виховання. Деякі педагоги допускаються помилки, вважаючи, що відчуття ритму належить до музичних здібностей, котрими людина наділена від природи, а отже, якщо вона не здатна точно відтворити ритмічний малюнок, виконати танцювальні рухи під музику, значить, виправити це неможливо. Насправді, музично-ритмічне відчуття піддається корекції, цю здібність можна розвинути за умови вміло підібраних методів і форм навчання. Особливо це стосується роботи з дітьми, ефективність якої залежить від того, наскільки сам педагог захоплений цим процесом. Очевидно, що вчитель, котрий тільки розпочинає свою професійну діяльність, може успішно навчити своїх вихованців лише у тому випадку, коли сам володіє потрібними вміннями й практичними навичками.

Сьогодні ритмічно-ігрова діяльність є тим видом творчості, за допомогою якого розвивається чуттєвість сприйняття музики, емоційний відгук на неї. Використання ігрових форм у педагогічному

процесі є одним із актуальних векторів наукових пошуків, адже гра як навчальний елемент вирізняється значним потенціалом для вирішення різних освітньо-виховних проблем. У музичному вихованні гра набула особливого значення та стала одним з основних методів навчання та розвитку особистості дитини.

Аналіз досліджень. У сучасних психолого-педагогічних працях підкреслюється велике значення ігрової діяльності, через яку дитина освоює навколишній світ, в легкій і невимушеній формі опановує нові знання. Чимало українських музикознавців, педагогів розглядають різні аспекти ігрової діяльності для забезпечення якісного навчального процесу. На ефективності музично-ритмічного виховання школярів засобами гри наголошують К. Завалко [2,3], В. Ключко [4], М. Назаренко [6], О. Лобова [5] та ін. На думку К. Завалко, гра є «фундаментальним засобом пізнання світу дитиною, який підвищує зацікавленість у навчанні, допомагає зосередитися, сприяє розкриттю творчих здібностей. Гра ідеально мобілізує емоції дитини та слугує прекрасною руховою розрядкою. Ігрові ситуації на уроці, яскраві наочні посібники – все це сприяє тому, щоб заняття не перетворилося на нудний обов'язок для дошкільника, а навпаки, сприяло розвитку мотивації до навчання» [2, с.121].

Виклад основного матеріалу. Проблема ритмічного виховання дітей завжди привертала увагу педагогічної спільноти. У минулому столітті відомими музикантами було створено значну кількість цінних та цікавих систем, серед яких найбільшої популярності у європейському просторі набули педагогічні концепції Еміля Жак-Далькроза, Карла Орфа. В Україні проблемами музично-ритмічного виховання в контексті хореографічної підготовки на національній основі плідно займався Василь Верховинець.

Теорія Далькроза полягала у нерозривності зв'язків між моторикою і слуховим сприйняттям, великого значення надавалось всьому тілу, пластика котрого мала відповідати елементам музики. Ця система була прогресивною для того часу і не відразу знайшла позитивний відгук в консервативній методиці музичного виховання. Однак поступово теорія Жака Далькроза лягла в основу інших концепцій і методик музичного виховання, які поєднували ідейний підхід швейцарського педагога і досвід авторів. Так, німецький педагог Карл Орф створив власну концепцію музичного виховання,

як отримала назву «Елементарне музикування» і стала найкращим втіленням гри в процесі музичного розвитку дітей. Головна мета елементарного музикування за К. Орфом полягала в імпровізаційно-творчій грі в музику в найрізноманітніших проявах і формах, що поєднують музику, мову, рух.

Саме педагогічна система Орфа лягла в основу багатьох сучасних методик музично-ритмічного виховання у країнах Європи, США, Австралії. Серед практикуючих Орф-педагогів, котрі проводять воркшопи по всьому світу, назвемо Ленку Поспішилову (Чехія), Еффі Бахтцевана (Греція), Ширлі Салмон (Австрія).

На основі їхніх методик нами розроблено власний навчальний курс, який полягає у використанні наступних різновидів мовно-ритмічної і рухової діяльності.

Ритмічні вправи – мова в музиці: читаючи легкий текст примовок чи співаючи пісеньку, учні тупають і плескають відповідно до ритму слів. Ці стандартні вправи є дуже ефективним способом закріплення ритмічних навичок. За допомогою віршованих рядків можна досягти максимального розуміння ритмічної структури. Практикуючі музичні педагоги знають, який ефективний результат в опануванні ритмічних малюнків дають віршовані поспівки до мелодії – їх декламування полегшує розуміння чергування довгих і коротких тривалостей, дроблення на мотиви, фрази, загальний метричний поступ твору тощо. Тому поєднання мови з вправами, в яких задіяна моторика, є однією з форм музично-ритмічної діяльності і ефективним засобом активізації відчуття ритму. Роблячи акцент на тексті, таким чином пробуджуємо ритм через мову, і звичайне вивчення вірша чи примовки перетворюється в цікаву, захоплюючу ритмічну гру. Більше того, ця гра слугує підготовкою до оволодіння складнішою технікою, яка полягає в поєднанні мови і музики з жестами тіла, що звучать, і є унікальним виконавським прийомом, що дає колосальний розвиваючий ефект.

Body percussion – різноманітні рухи і жести тіла, за допомогою яких досягаються звуки, різні за тембром: плескання в долоні, тупотіння ніг, ляскання по плечах, стегнах, колінах, клацання пальцями та ін. Походить ця техніка з країн, в яких ритуальні танці з використанням усіх цих рухів є частиною їхньої традиційної

культури – Індонезії, Ефіопії та багатьох інших африканських держав. Сьогодні ритмічне виховання за допомогою цієї техніки практикують Кіт Террі, Даг Гудкін (США), Санті Серратоза (Іспанія), Сальво Руссо (Італія), Річард Фільц, Ширлі Салмон (Австрія) та ін.

Процес оволодіння *body percussion* є поступовим, і починати потрібно від комбінації найпростіших рухів. Для використання цієї техніки в ритмічних іграх спочатку потрібно вивчити кожен звуковий жест окремо, починати бажано з найпростіших і найлегших – поєднання оплесків та ляскання по стегнах, а потім вже об'єднувати їх у спільну композицію. Поступово потрібно додавати все більше «інструментів», ставлячи складніші завдання як в ритмічному плані, так і щодо координації рухів.

Крім дидактичних цілей – оволодіння ритмічними навичками та координацією, використання техніки перкусії тіла на уроках музичного виховання є чудовим способом для школярів зняти зайву напругу, розслабитись, отримати багато позитивних емоцій у колективному виконанні імпровізованих композицій.

Гра на музичних інструментах Орф-оркестру. Починати, бажано, з шумових, ударних і поступово додавати мелодичні інструменти. За їх допомогою можна оркеструвати будь-який твір, перетворити виконання найпростішої пісеньки у захоплююче дійство. При правильному використанні, гра на цих інструментах стимулює увагу, активізує слух і, звичайно, розвиває відчуття ритму.

Сьогодні не кожний дошкільний заклад чи школа можуть похвалитися наявністю «орфівських» інструментів. Тож багато вчителів виходять із ситуації, виготовляючи самостійно або разом з учнями різні шумові інструменти. А в якості ударних можна використовувати кухонне і побутове приладдя – все залежить від фантазії викладача і самих школярів чи студентів. Набір ударно-шумових інструментів дозволяє грати в ансамблях різного складу і не залежить від ступеня обдарованості учня, адже не вимагає особливих виконавських навичок. Ці інструменти допомагають створити акценти чи підтримують остінато, додаючи яскравості композиціям завдяки чітко вираженій ритмічній пульсації.

Серед інструментів, які можуть використовуватися у ритмічно-

ігровій діяльності в складі Орф-оркестру або самотійно, є *бумшейкери* (або, як їх ще називають, *бумвокерси* – за назвою компанії-виробника Boomwhacker's) – різнокольорові пластикові трубки різної довжини і різного кольору. Кожна з трубок, відповідно до кольору, видає один із звуків діатонічного або хроматичного ладу (залежить від виду комплекту). Для цього потрібно вдарити нею (верхньою третиною трубки) по предмету (столу, кріслу), підлозі чи частині тіла (руці, нозі). Гучність звуку залежить не стільки від сили удару, скільки від поверхні, на яку приходить удар. Як показує практика, бумшейкери зараз є доволі популярними на музичних уроках, школярі із задоволенням «акомпанують» на них, не лише відбиваючи ритм, а й, за вказівками вчителя, відтворюючи мелодичний рисунок. За відсутності бумвокерсів їх можна замінити фломастерами (стукати по столу).

Ігрові вправи з бумвокерсами розвивають, крім почуття ритму, слух, музичну й м'язову пам'ять.

Ритмічне моделювання або *ритмічна вокалізація* – це система ритмізації, котра полягає у вивченні і запам'ятовуванні ритму через мову, а саме – через артикулювання певних складів. Її ще називають *коннакол* (в перекладі з тамільської мови, «коні» – декламувати), «кол» – керувати), і полягає ритмічна вокалізація за цією системою в тому, що кожна ритмічна група позначається певними складами. Якщо кожний ритмічний малюнок починається з сильної долі, групи тривалостей «озвучимо» наступним чином:

ціла – та-а-а-а

половинна – та-а

четвертна – та

дві вісімки – та-ка

чотири шістнадцятки – та-ка-ді-мі

тріоль – та-кі-та

Зручність цієї системи полягає в ясності ритму і долі, оскільки значно спрощується розуміння учнями ритмічного рахунку:

Ритмічне моделювання можна виконувати, використовуючи жести body percussion, що дуже ефективно позначається на розвитку координації.

Ритмічна абетка Бенні Греба – система для опанування відчуття ритму, названа іменем її автора – німецького барабанщика Бенні Греба. Ця система складається з літер латинського алфавіту, де кожна літера – певна ритмічна одиниця. Зміст гри з використанням цієї абетки полягає в тому, що учні класу діляться на групи, і кожна група повинна за допомогою плескання і тупання (ногами відбивається метричний розмір) «відтворити» певну літеру. Для того, що все вийшло злагоджено, всі разом проплескують абетку повністю, при цьому спочатку кожному літеру повторюють двічі, потім 1 раз, а після цього – кожна група «свою» літеру. Виконання цієї абетки сприяє підвищенню концентрації уваги, координації і, звичайно, розвитку ритмічного відчуття.

Також варто підкреслити, що ритмічно-ігрова діяльність може успішно використовуватися в інклюзивній освіті, а також в соціальній адаптації людей будь якої вікової категорії, що мають вади розвитку. Адже музично-ритмічні рухи виконують функцію психічної і соматичної релаксації, відновлюють життєву енергію і викликають самовідчуття людини (дитини в першу чергу) як індивідуальності.

Висновки. Отже, музично-ритмічні ігри сьогодні є складовою креативного музичного виховання, в якому обов'язковою умовою є активна участь дітей. Широкою популярністю користуються основні практичні положення Орф-педагогіки, а також системи ритмізації, котрі походять з традиційної культури країн Африки та Індії. Також ефективним є педагогічний підхід, що базується на послідовному моделюванні основних параметрів музичного ритму (проговорюванні складів чи рахунку вголос) і задіює різну моторику (маршування, плескання, ляскання і т.п.) в читанні ритмограм. Використання ритмічних ігор сприяє розвитку в дітей мотивації, ініціативності та активності у засвоєнні навчального матеріалу, розвитку креативного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гудкин, Д. Пой, играй, танцуй! Введение в Орф-педагогикау / пер. с англ. Е. Ботнева, Е. Лысова. Москва : Классика-XXI, 2013. 250 с.

2. Завалко К. В., Ібадуллаєва А. Е. Гра як провідний засіб музичного розвитку дошкільників. *Наука та освіта: зб. праць XIV Міжнародної наукової конференції*. Хайдусобосло, Угорщина, 2020. С.121 – 124.
3. Завалко К., Фір С. Основи орф-педагогіки : навч.-метод. посіб. / за заг. ред. К. В. Завалко. Черкаси : Друкарня «Черкаський ЦНП», 2013. 162 с.
4. Ключко В. Ритміка та музичний рух : навч. посіб. для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів / вид. 2-ге, перероб. і допов. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2015. 158 с.
5. Лобова О. Музично-творчий розвиток молодших школярів засобами музично-рухливої діяльності. *Науковий вісник МНУ ім. В. Сухомлинського. Педагогічні науки*. № 2 (53), Миколаїв, 2016. С. 109 – 113.
6. Назаренко М. Музично-ритмічне виховання молодших школярів на уроках музичного мистецтва. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. Вип. 101. С. 216- 223.
7. Yoshimi, E., Nomura, T., & Kida, N. (2021). Effects of a Rhythmic-Play Exercise Program on Coordination in Preschool Children. *Advances in Physical Education*, 11, 207-220. URL: <https://doi.org/10.4236/ape.2021.112016>

УДК 373.5.015.31:78

Ольга ПЕТРІВ

студентка 1 курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ УЧНЯ

***Анотація.** У статті розкрито функцію художнього образу у музичному мистецтві, як зовнішній світ впливає на розвиток творчого мислення дитини. Розглянуто це явище в процесі характеристики та сприйняття музичних творів, так як мислення та уявлення є основою цього процесу. Підкреслено, що створення художнього образу є надзвичайно складним психологічним процесом, який складається з уяви, музично сприйняття та музичного мислення. Наголошено, що образність виконує різні функції – комунікативну, перцептивно-гедоністичну, гносеологічну, евристичну та аксіологічну.*

***Ключові слова:** музичний образ, мислення, сприйняття, музичний твір, учень.*

Постановка проблеми. Розкриття художнього образу – це відображення авторського задуму крізь призму виконавця, для втілення якого використовується ритм, мелодична лінія, фактура, форма, інтонація, динаміка, звукоутворення та інші засоби музичної виразності. Саме в комунікативній ситуації розкривається суть художнього образу, а кінцевий результат залежить від ланцюжка – «композитор – виконавець – слухач». «Художній образ в музиці є ратифікованим концентратом духовної енергії, кожного разу неповторний, відкритий заново і настільки ж цікавий для свідомості людини» – пише Катерина Клімай у статті «Простір – час художнього образу в музиці» [2, с. 61].

Аналіз досліджень. До тлумачення теми «художній образ» підходили науковці різних галузей наук: філософії, естетики, мистецтвознавства, психології, педагогіки. У музичному мистецтві, явище образності, вивчали К. Клімай, В. Салій та ін. Аналіз їхніх робіт показав, що суть художнього образу розкривається в межах уже окреслених в історії позицій, а розуміння його нескінченності та діалектики – формують специфічні його концепції [2, с. 1]. Про психологію художнього образу писали В. Синегубова, В. Іванов. У своїх працях вони розкривають – форми та методи уявлень дітей старшого дошкільного віку [7, с. 1].

Мета статті – розкрити внутрішній світ дитини засобами музичного мистецтва, визначити сутність художнього образу в музиці, як результату процесу музичного сприйняття, удосконалити виконавчу майстерності дитини, як необхідної умови самореалізації.

Людина від народження має творчі здібності. Музичні здібності у кожної людини різні. Шкода, що багато хто втрачає значну частину їх, не розвиваючи. Тому займатися творчістю необхідно починати в ранньому віці. Адже вченими доведено, що саме ті діти, які розпочали навчання музичному мистецтву швидше – виростають креативними, ерудованими, мають хороший естетичний смак та відчуття прекрасного. Найкращий період для початку занять гри на фортепіано – це діти 5–6 років, адже саме в цьому віці вони допитливі, активні, цікавляться світом. В процесі навчання хтось просто всебічно розвиватиметься, а хтось стане музикантом-виконавцем, лауреатом багатьох конкурсів. Тому викладачеві варто

закладати основи музичного виховання якомога швидше.

Розвиток образного розкриття змісту твору, насамперед, виявляється через формування особистості, її естетичних смаків. Цей процес включає багато факторів: прояв креативності, самореалізація, використання природних здібностей, мислення образами. Вміння розкрити образний зміст – це здатність, яку потрібно розвивати. Недостатньо просто заграти твір з правильною динамікою та агогікою, потрібно наповнити його емоціями, вдихнути в нього життя. Дослідження музичного змісту – одна з проблем музикознавства. Поза виконанням твір не може жити повноцінним життям. Музичний текст – це повідомлення, яке потрібно передати виконанням. Тому виконавець є посередником між слухачем і композитором [7, с. 1–4].

Один із основних видів мислення – це образне. Воно може мати як довільний, так і мимовільний характер. За допомогою образного мислення відтворюється багатогранність різних характеристик предмета та може бути зафіксовано одночасне його бачення з декількох точок зору. Музичне мислення є процесом осмисленої обробки музично-звукового матеріалу. Воно виражається у здатності аналізувати та розуміти почуте.

Уява – це діяльність свідомості. Вона необхідна людині в будь-якій діяльності, а особливо для сприйняття музики. Розрізняють такі види уяви: мимовільну (пасивну), довільну (активну), відтворюючу та творчу уяву. Відтворююча проявляється у процесі створення образу за його описом, а творча це – самостійне створення нових образів [7, с. 7].

У музичному мистецтві художній образ виконує такі функції: гносеологічну, що забезпечує розуміння закономірностей музики; евристичну, що сприяє активізації пошукової діяльності; перцептивно-гедоністичну, яка забезпечує розвиток почуттів та емоцій; аксіологічну, що сприяє оцінці; комунікативну, спілкування з творами мистецтва [6, с. 132].

Одним із основних видів музичної діяльності є музичне сприймання. Знайомство з творами різних жанрів та культур сприяє загальному розвитку учня, вихованню в нього художнього смаку. Навчити «слухати музику» – одне із найскладніших завдань

педагога, адже в цьому процесі важливо не тільки правильно сприймати почуте, а і вміти аналізувати. Робота над твором має вводити дитину у світ роздумів і почуттів: про добре і погане, ненависть і любов та інше, тому при проведенні уроку, вчитель повинен знайти час для прослуховування і аналізу композиції. В процесі обговорення потрібно виявити музичний образ, музичну мову, жанри та поділитись відчуттями після прослуховування.

Музика покращує роботу головного мозку. Багато вчених, проводячи численні дослідження, дійшли висновку, що саме слухання класики стимулює людину до кращої розумової діяльності. Дослідники зі Стенфорда проводили такий експеримент. Вони включали людям різні фрагменти творів А. Вівальді. Було виявлено, що під час паузи наш мозок активно припускає наступні комбінації нот. Аспірантки Оксфордського університету в своєму дослідженні показали, що люди які здатні до аналізу, цінують техніку виконання та є поціновувачами класичної музики, визначаються високим рівнем інтелекту [3, с. 2], Френсіс Роше, Кетрін Кі та Гордон Шоу в 1993 році довели, що при прослуховуванні музики В. А. Моцарта середній IQ був на 8 і 9 балів вищий, ніж при слуханні простої заспокійливої мелодії. Також вони провели цей експеримент на чотирьох групах шурів, яким протягом 60 днів включали сонати віденського класика. Завдяки чому гризуни легко знайшли шлях у лабіринті на відміну від інших [3, с.3].

Це все відбувається з людиною під час сприймання музики, а що ж тоді буде якщо слухати її наживо? Тому потрібно відвідувати різні музичні заходи. Хорошим прикладом слугуватиме благодійний концерт фортепіанної музики «Роялю звуки чарівні», який було проведено 6 листопада 2022 року організований викладачами Калуської дитячої музичної школи. Цей захід цікавий тим, що діти мали можливість «на живо» слухати твори видатних українських та зарубіжних композиторів у виконанні викладачів та дітей за участю камерного оркестру «Cantabile». Такі концерти розвивають уяву учня, вчать слухати і розуміти відмінності культур та аналізувати виступи учнів і старших музикантів.

Спілкуючись з музикою, вдосконалюється фізичний вигляд

дитини, розвивається музичний слух, ритмічні рухи формують правильну поставу, гнучкість та координацію. Дитина відчуває характер, настрої музичного твору, здатна співпереживати, виявляти емоційне ставлення, помічати хороше і погане, долучатися до різних видів діяльності. Також вони вміють вслухатися і порівнювати. Виконуючи і вивчаючи різні за характером твори дитина вивчає різні жанри. Тому педагогові слід підбирати різноманітний репертуар для розвитку індивідуальності учня. Важливо, щоб він мав програмну назву, адже дитині легше змалювати образ, знаючи про що твір. Граючи «колискову», дитина розуміє, що повинна нібито заколисати слухача, чи, виконуючи «танець», передати атмосферу свята. Для кращого сприймання можна придумати маленьку історію, де певна сюжетна лінія відповідає певній інтонації. Також у практиці ми використовуємо фарби. Розмальовуючи з учнем певні фрагменти музичного твору кольорами, йому легше передати емоції і створити відповідний настрій.

Висновки. Отже, способом і результатом освоєння життя в мистецтві є художній образ. Це загальна категорія творчості, яка є невід’ємним ґрунтом мистецтва. В музиці образність виконує різні функції – комунікативну, перцептивно-гедоністичну, гносеологічну, евристичну та аксіологічну. Створення художнього образу є надзвичайно складним психологічним процесом, який складається з уяви, музичного сприйняття та музичного мислення. Сучасні дослідження для вивчення художнього образу здійснюються із залученням культурології, філософії та психології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванов В. В. Нейросеміотичний аспект вивчення музики. *Питання кібернетики. Прикладні аспекти лінгвістичної теорії*, 1987. № 4. С. 130–158.
2. Клімай Є. В. Простір – час художнього образу в музиці. *Цінності та смисли*, 2014. № 5. С. 54–61.
3. Морі Є. Сила мистецтва чи наука? Як впливає на людину класична музика. 2021. URL: <https://suspilne.media/14317-vpliv-klasicnoi-muziki-na-ludinu-silamistectva-ci-nauka/>
4. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/18347?locale=uk>

5. Пікалова Л. А. Творчі здібності та розвиток творчого мислення студента-піаніста як базова умова його професійної підготовки. URL: <https://naurok.com.ua/tvorchi-zdibnosti-ta-rozvitok-tvorchogo-mislennya-studenta-pianista-yak-bazova-umova-yogo-profesiyno-pidgotovki-237582.html>
6. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжсвізівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред. - упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Посвіт, 2013. № 5. С. 126–133.
7. Синегубова В. С. Сутність поняття музично-художнього образу. 2012. URL: <http://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/librari/2012/02/01/sushchnost-ponyatiya-muzykalnogo-khudozhestvennogo>

УДК ПЗ0

Мирослав ПЕТРИК,

*доцент кафедри методики музичного виховання
та диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

ПРО СПЕЦИФІКУ РОБОТИ ЗІ СПІВАЦЬКИМ ГОЛОСОМ ТА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

***Анотація.** В статті розповідається про співацький голос, існуючі проблеми щодо його формування та розвитку а також засоби вокально-виконавської виразності, які допомагають в повній мірі «розкрити голос», оволодіти необхідним комплексом виражальних властивостей та якостей голосу; про вплив загального та музично-художнього розвитку співака на якість опрацювання голосу; про формування вокальної техніки, її функцію та ефективність в процесі втілення музичного твору; про природність голосотворення, використання регістрів та їх згладжування; про емоційний стан під час виконання вокальних творів; про важливість динаміки звуку, гнучкості та діапазону голосу для виразності виконання творів; про тембральне забарвлення співацького голосу, без якого жодний елемент вокальної техніки не може бути повноцінним.*

***Ключові слова:** вокальна техніка; голосотворення; динаміка діапазон; регістр; співацький голос; тембр.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва існує певна проблема, яка полягає в тому, що формування співацького голосу часто-густо здійснюється із

значними недоліками, примітивно; при цьому ресурси голосу не лише не розкриваються, а, навпаки, ніби заганяються вглиб. Проблема і в тому, що на сьогоднішній день неможливо узагальнити і використати передовий досвід кращих педагогів, немає досконалої системи і методики, які б забезпечили диференційований підхід до кожного учня-співака, оскільки кожна особа є неповторною і вимагає особливого підходу та розуміння.

Аналіз досліджень. Сучасна науково-методична література, що досліджує питання формування та розвитку співацького голосу, складає значний доробок, різноманітний за тематикою та спрямуванням. На сьогоднішній день існують різні погляди щодо розвитку співацького голосу. Вони базуються на уявленнях про регістрові можливості дитячого голосу. Багато педагогів вважають, що дитячі голоси до настання мутаційного періоду повинні звучати тільки в фальцетно-мурежимі і, що діти в цьому віці здатні тільки на таке звукоутворення. Я на власному педагогічному досвіді переконався, що регістрові відмінності в дитячих голосах присутні від природи з раннього віку і, що їхні здібності щодо використання різних типів регістрового звучання надзвичайно ширші, ніж вважалося до цього часу. Одні діти від природи здатні використовувати тільки грудний регістр, інші фальцетний. Практика показала, що для найбільш повноцінного розвитку дитячого голосу необхідно використовувати всі голосові регістри: грудний, фальцетний і змішані типи регістрів, бо вони притаманні дитячим голосам від природи.

У вокально-педагогічній практиці широкого розповсюдження набули: «Сторінка» Н. Порпори, «Школа співу для сопрано» та «Вправи для вирівнювання та удосконалення гнучкості голосу» М. Глінки, збірки вправ М. Владимірової, О. Бестриха, П. Віардо-Гарсія, М. Донець-Тейссер, М. Єгоричевої, Е. Карузо, тощо. Значним внеском у сучасну українську вокальну педагогіку є вокально-технічні вправи М. Микихі, які супроводжуються авторськими методичними вказівками щодо їх використання у вокальному навчанні. М. Донець-Тейссер систематизує інтонаційні вправи за завданнями: для розвитку рухливості, гнучкості, віртуозності голосу, для удосконалення вокальної техніки, для правильної постановки дихання та артикуляційного апарату. Окрім цього слід зазначити,

що педагоги в своїй більшості не проявляють особливого потягу до пошуків наукових, об'єктивних методів дослідження в цій галузі. Мабуть тому, що наука досі не запропонувала з даного питання рекомендацій, які могли б надати їм відчутну допомогу.

Мета статті. Осмислення сутності співацького голосу, як найскладнішого музичного інструменту, пізнання його науково-практичних засад, специфіки роботи, формування та розвитку голосу через засоби вокально-виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Співацький голос – це неперевершений і найскладніший музичний інструмент. Але для того, щоб він був досконалим і зміг найяскравіше розкрити свої можливості, потрібно багато працювати, потрібно так би мовити розкрити голос, видобути з нього необхідні йому засоби виконавської виразності, оволодіти всіма гранями вокально-виконавської майстерності. Для цього потрібний тривалий час, адже це складний процес. Складність полягає в тому, що співацький голос у процесі свого розвитку переходить з одного стану в інший, якісно новий, який вимагає подальшого постійного спостереження і вивчення. Проблемою у цій справі є ще й те, що на противагу настанові про тривале, постійне, поглиблене вивчення голосу й роботу над розвитком найважливіших його якостей, а також підтримання його в необхідній творчій формі існує інша настанова, суть якої, приміром така: учневі передусім треба поставити голос, і лише після того можна зайнятися виконавством.

Начебто логічно виходить: про яке виконавство може йти мова при «сирому», неопрацьованому голосі?! Однак тут оминається дещо надто важливе, те, наприклад, що виконавство – це робота, при якій голос не тільки «не звільняється» від впливів, які сприяють його формуванню і вдосконаленню, а продовжує піддаватися, більш цілеспрямованому й складному, ніж на так званих щоденних тренувальних вокальних заняттях. Тут він формується в процесі розв'язання різних конкретних завдань, притому в поєднанні з розвитком інших творчих завдань учня. А взагалі голос ставиться протягом тривалого часу, вірніше - протягом усього життя співака. Що ж до його загального й музично-художнього розвитку, який повинен здійснюватися нібито на якійсь більш віддаленій стадії

навчання співака, то погляд цей слід визнати помилковим і шкідливим. У розв'язанні цього завдання важливо не лише не відставати від голосопостановних процесів, а певним чином випереджати їх, оскільки фактор культури, художнього розвитку співака має вирішальний вплив і на якість опрацювання голосу.

Голос, поставлений у людини, позбавленої необхідного музичного розвитку й культури, не може бути придатним для процесів співу, оскільки він несе в собі помітні ознаки примітивізму творчого мислення та уявлень його носія. З часом, в міру культурного зростання співака, розвитку його естетичного смаку, нагромадження слухового досвіду і т. п. голос його неминуче повинен мінятися щодо своїх якісних показників.

Проте у наших можливих опонентів – своя система: поставлений на первісній стадії навчання співака голос розглядається ними як остаточно оформлений для професійної співацької діяльності, такий, що надалі нібито не потребує ніякої ґрунтовної роботи над ним. Ця хибна концепція, як правило, випливає з постулату, згідно з яким вдало поставленим голосом є той, в якому досить ретельно опрацьовано зразки всіх видів вокальної техніки. Погляд цей на завдання розвитку голосу й формування техніки виявляє повне нерозуміння її призначення. Уявляти собі, що якимось особливим чином можна нагромадити техніку, готову і пристосовану для всіх випадків вокально-виконавської практики, тобто техніку, яку в процесі вокальної творчості довелося б лише розмішувати по відповідних місцях, значить бачити процес виконання твору як монтаж певного механізму з готових деталей.

Не заперечуючи конструктивної функції голосу в процесі втілення музичного твору, ми, проте, повинні зазначити, що як би принадно не виглядала техніка, створювана в результаті щоденної тренувальної роботи (а така робота дуже потрібна й корисна), як би вміло не демонструвався б асортимент її складових елементів, - вона, ця так звана нейтральна техніка, ніколи не може бути прийнятною (готовою) для конкретних виконавських завдань. Тому вона й не повинна розглядатися інакше, як певний напівфабрикат, що чекає доопрацювання в тих або інших виконавських процесах, і

лише в них, як правило, після тривалих зусиль стає живим, дійовим засобом виразності.

Отже, ефективність вокальної техніки перевіряється тільки у поєднанні з конкретним виконавським процесом. Іншого критерію тут немає. З цього, мабуть, видно, що тільки така робота над голосом, яка здійснюється в даному аспекті, дозволяє глибоко та всебічно вивчати та розвивати все, що в ньому позитивного, цінного. Голос повинен відзначатися гнучкістю, свободою, багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційною барвистістю, які б дали змогу співакові з художньою майстерністю виконувати будь-який твір, відповідно до його природних можливостей, починаючи від старовинних творів і закінчуючи новітніми зразками вокальної музики.

Для того, щоб голосотворення учня формувалося в руслі природності, особливу увагу слід приділяти зближенню всіх процесів голосотворення з музикою, з почуттям, з відчуттям музики навіть у найпростіших вокальних вправах. Саме так знаходиться шлях до природності голосотворення, а звідси – розвиток вокального слуху, смаку та інших необхідних співакові якостей.

На початковому етапі ознайомлення з голосом, окрім визначення типу голосу, увага педагога має бути звернена на тембр, звучність, діапазон голосу, на позитивні та негативні якості його формування, причини що зумовлюють ті, чи інші недоліки. Водночас бажано з'ясувати вокально-технічні дані співака. З цією метою доцільно встановити, чи володіє співак вокально-технічним інстинктом, якою мірою проявляється у нього вокально-технічна гнучкість голосового апарату для практичного виконання тих або інших завдань щодо характеру рухливості, доцільної зміни сили звуку (філірування, динаміка), широкої наспівності та здатності розрізняти особливості звучання власного голосу. Одночасно слід визначити рівень вокально-виконавських даних учня, зокрема міру його музикальності, внутрішнього відчуття, осмисленості, грамотності і логіки фразування, здатності відповідно до виконавського завдання хоча б мінімально змінювати забарвлення звуку. Показником відсутності або поганого розвитку виконавських здібностей учня є

спів поверховий, сухий, бездушний, позбавлений проникнення в суть виконуваного, спів, здійснюваний поза будь-яким зв'язком із суттю та змістом твору. Зазначене дослідження вокально-виконавських даних може бути одночасно і засобом перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму. Подальше, більш глибоке і всебічне вивчення даних учня, особливо голосу, здійснюється в процесі навчально-виховної роботи.

Одним із важливим прийомів вокально-виконавської майстерності є використання реєстрів. Як відомо, діапазон співацького голосу має три ділянки, або реєстри, які утворюються різними механізмами голосотворення. Реєстри голосу мають назви: грудний, медіум і головний. У процесі опрацювання голосу особливе значення має так зване згладжування реєстрів. Можна сказати, що це завдання є неминучим і при тому нелегким. Воно вважається цілком виконаним, якщо звучання голосу від найнижчих і до найвищих тонів буде вирівняне і однохарактерне. Ця якість звучання голосу заслужено вважається однією з найважливіших.

Наступним і дуже важливим засобом вокально-виконавської виразності є емоційність. Для керування емоціями потрібні глибока впевненість у своїх силах, непохитне самовладання, вміння психологічно налаштуватися і перевтілюватися, відповідно до образу виконуваного твору. Навіть найточніше відтворення нотного і словесного тексту твору саме по собі не є мистецтвом співу. Це є лише необхідною передумовою виконавського мистецтва, оскільки передає тільки форму, або конструкцію твору. В даному випадку виконання позбавлене належної дійовості, оскільки форма, якою б досконалою вона не була, при відсутності емоційно-смыслового змісту являє собою лише схему. Для того, щоб вона стала живим творінням людського духу, звучання голосу, яке є головним провідником і виразником змісту, має бути насичена цим змістом. У вокальному творі найбільше змістовне навантаження несе звучання голосу співака. І слід при цьому пам'ятати, що саме на звучанні голосу легше, ніж на звучанні будь-якого інструмента, вловлюється не лише нескінченна гама найтонших переживань співака, а й найменший інтонаційно-виражальний фальш (маємо на увазі недобір або перебір у показі правди почуттів). Дуже

важливо, щоб контакт співака із слухачем не послабився або взагалі не припинився. Співакові потрібні незвичайна сміливість і самовладання на сцені. Інакше всі виконавські ресурси, якими він володіє, знаходяться під загрозою ризику бути втраченими.

Винятково велике значення для виразності виконання має динаміка звуку. Чим гнучкіший голос, чим ширший діапазон зміни його сили, починаючи від мінімальної звучності на піаніссімо і до громового фортіссімо і сфорцандо, тим виразніше виконання.

Але все ж таки перевагу слід віддати темброві. Оскільки без тембрального забарвлення жоден елемент вокальної техніки не може бути повноцінним. Хороший тембр – це найвища якість голосу, а формування тембру являє собою найвищу стадію роботи над голосом. Без тембру всі вокально-виконавські ресурси не мають ніякої художньо-виражальної цінності. Таким чином тембр слід визнати провідною якістю вокальної техніки. А також особливим орієнтиром у вокально-педагогічній роботі.

Як же домагатися чистоти тембру? Завдання це не просте і аж ніяк не легке. Любовим підходом його не розв'язати. Чистий тембр може формувати лише співак, який вміє себе чути, здатний, відповідно до вимог власного естетичного смаку, добирати потрібне у звучанні голосу. Слід при цьому відзначити, що наполегливий потяг учня до оволодіння чистими тембрами вже сам по собі інтенсифікує процеси його культурно-художнього розвитку.

Висновки. Отже, тільки в результаті врахування запитів сучасного мистецтва до голосу, лише при вірному уявленні про його можливості можна знайти шляхи і засоби подальшого розвитку, перетворення на джерело справжнього багатства вокально-виражальних інтонацій. Одночасно треба зазначити що учень може досягти успіхів лише при умові зростання його загальної культури, розвитку музичного слуху, естетичного та художнього смаків. Без цього в учня навіть не можуть зароджуватися високі запити щодо свого голосу та думки про всі ті якості, які потрібні для художньо-виконавської творчості. Слід наполегливо і активно розвивати тонкий музично-естетичний смак, чутливий вокальний слух, спеціальне тембральне чуття, підвищувати рівень загальнокультурного

й музично-художнього розвитку, інтенсивно нагромаджувати слуховий досвід, вміти внутрішньо налаштуватися, або певним чином володіти своїми емоціями. При всьому цьому співакові необхідно засвоїти певні основи ідеалу щодо звучання власного голосу, щоб керуватися ними у процесі самостійної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вокальний ансамбль у школі / упор. А. Н. Верещагіна, Т. О. Харченко. К.: Музична Україна, 1978. 56 с.
2. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Изд. 3-е. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 155 с.
3. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос. К.: Музична Україна, 1979. 90 с.
4. Ємельянов В. В. Развитие голоса. СПб.: Лань, 1997. 192 с.
5. Когнева И. Вокальный словарь. Ленинград: Музыка, 1988. 70 с.
6. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2010. 288 с.
7. Музичне виховання у молодших класах: методичні рекомендації для студентів-практикантів та вчителів музики / ред.-упор. М. І. Пономаренко. Рівне: РДП, 1990. 66 с.
8. Прохорова Л.В. «Українська естрадна вокальна школа». Вінниця: НОВА КНИГА, 2006. 384 с.

УДК 373.51

Мирослав ПІДМАЛІВСЬКИЙ,

студент I курсу другого магістерського рівня

спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

*Науковий керівник: **Таран Ірина Михайлівна,***

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА У СИСТЕМІ БАЗОВОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ (АКТУАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗАКАРПАТТЯ)

Анотація. У статті розглянуто проблему використання фольклору на уроках мистецтва у закладах загальної середньої освіти. Зроблено огляд чинних програм, рекомендованих та затверджених МОН у 2017 та 2021 році

на наявність тем, присвячених вивченню музичного фольклору. Також наведено способи актуалізації вивчення фольклорних тем для школярів з урахуванням особливостей музичної культури Закарпаття.

Ключові слова: музичний фольклор, Закарпаття, народна пісня, навчальні програми, методика.

Постановка проблеми. Національна музична культура кожного народу – унікальна. Поруч з естетичною складовою вона визначає світогляд та систему цінностей народу, вона є духовним та моральним фундаментом для її носіїв. Українська пісня – скарбниця багатовікового досвіду українців. Наші пращури виховували, розважували та оплакували піснею, вона супроводжувала життя та працю людей. Зараз, очевидно, окремі жанри втрачають символізм першоджерела, або і взагалі втрачають необхідність (зокрема ті, що пов'язані з працею на полі). Відтак, невеликий відсоток музичного фольклору залишається у вжитку, і дуже часто єдиним місцем його побутування та своєрідної консервації залишаються мистецькі заклади, фольклорні гуртки, уроки мистецтва у школах тощо. Якщо у спеціалізованих закладах чи тематичних гуртках учні є мотивованими до вивчення народної музики, то у закладах загальної освіти ця частина програми потребує актуалізації. Психоемоційні особливості підліткового віку та вплив трендів соціальних мереж негативно позначаються на зацікавленні уроками мистецтва. Перед вчителем постають виклики – знайти точки дотику сучасних зацікавлень підлітків та національної традиції.

Аналіз досліджень. Виховання молоді через вивчення фольклору рідного народу є не новим вектором у питаннях освіти. Ще у минулих століттях цю ідею просували видатні педагоги та письменники – Б. Грінченко, М. Драгоманов, О. Духнович, М. Костомаров, І. Котляревський, Г. Сковорода, Л. Українка, І. Франко, А. Макаренко, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін. Сьогодні ж питання використання музичного фольклору у системі загальної освіти є предметом низки досліджень – як і масштабних праць, так і вузькоспеціалізованих статей. Проте, огляд літератури на дану тему свідчить про значне зацікавлення питаннями фольклору на уроках мистецтва у початковій школі [І. Малашевська,

Ю. Давидова]. Натомість питання вивчення фольклору у середній школі (5-7 класи) здебільшого є частиною узагальнених статей [І. Єгорова, А. Пожарська]. Виключення становлять методичні рекомендації до чинних програм МОН.

Мета статті. Метою дослідження є огляд тем з фольклору у системі предмету «Мистецтво» (згідно затверджених програм МОН у 2017 та 2021 році) у 5-7 класах закладів середньої освіти, а також навести методи роботи з закарпатським фольклорним матеріалом для зацікавлення та активного залучення учнів до музикування.

Виклад основного матеріалу. Фольклор у перекладі з англійської означає «народна мудрість, народне значення». Це відображення традиційного народного світогляду, вираженого у художній формі. Саме фольклор увібрав у себе безцінний соціальний та інтелектуальний досвід багатьох поколінь і є одним із головних джерел духовного виховання підростаючого покоління. Через фольклорні зразки ми дізнаємося про глобальні та локальні історичні події, традиції українців, ставлення до природи та людей.

Сучасний світ – динамічний та глобалізований. Завдяки Інтернету та соціальним мережам стираються кордони держав та континентів, культури взаємопроникають та впливають на локальні традиції. У таких умовах вкрай важливо зберігати, популяризувати та актуалізувати питома національну музичну культуру, зокрема Закарпаття. Провідні педагоги-методисти та музиканти-практики єдині у питанні того, що віковічні духовні традиції українського народу повинні стати надбанням молоді. Активне залучення учнів до музичного фольклору, зокрема народної пісні, є одним із шляхів духовного відродження України [1, с. 219]. Варто зауважити, що в умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну спостерігається позитивна тенденція зацікавлення українською піснею. Сучасні діти знають та виконують більше народних пісень, аніж їхні однолітки 5-10 років тому. Цей вогонь національної хвилі важливо підтримувати і урок музичного мистецтва відіграє у цьому процесі чи не найважливішу роль.

Велике значення має огляд програм, за якими ведеться викладання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти України. Станом на 2022 рік використовується інтегрований

курс «Мистецтво. 5-9 класи» (автори: Л. М. Масол, О. Коваленко та ін.) затверджений у 2017 році та Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори: Л. М. Масол, О. В. Просіна) затверджена у 2021 р.

Для початку процитуємо пояснення значення оновленого навчального курсу у системі мистецького виховання учня: «Модельна навчальна програма «Мистецтво» для 5-6 класів – це комплексна програма для адаптаційного циклу навчання, яка забезпечує наступність між початковою і базовою освітою, гнучкий перехід учнів від молодшого шкільного віку до підліткового, сенситивного для формування цінностей і пошуку життєвих сенсів, розвитку емоційного інтелекту і критичного мислення. Вона розроблена на основі Державного стандарту базової середньої освіти, яким визначено мету мистецької освітньої галузі – цілісний розвиток особистості учня у процесі опанування мистецьких надбань людства; усвідомлення власної національної ідентичності в міжкультурній комунікації; формування компетентностей, необхідних для художньо-творчого самовираження; розкриття креативного потенціалу, залучення до культурних процесів в Україні.» [2]. Таку ж роль для себе визначає і програма попереднього зразка.

Орієнтовний тематичний план для 5 класу в обох програмах передбачає вивчення фольклору на початку навчального року. Згідно змісту першого модуля учням пропонується знайомство з видами та мовою музичного мистецтва; народною та професійною музикою; особливостями українського музичного фольклору; календарно-обрядовими й родинно-побутовими піснями у дзеркалі традицій та сучасності; сучасними обробками народної і класичної музики. «Фольклорні теми» присутні також у програмах 6-го класу, де у другому модулі учні знайомляться з народними танцями. У сьомому класі з фольклором учні знайомляться через вивчення музичної культури рідного краю [3].

Проте для реалізації ідеї духовного відродження України, естетичного виховання підрастаючого покоління надбанням національної музичної культури цього, очевидно, замало. Впродовж

року важливо повертатися до фольклору, зокрема через колективне музикування відповідно до календарно-обрядового циклу, а також через відзначення національних свят та днів пам'яті (від минулого століття до наших днів). Таким чином учні сприйматимуть фольклор не як статичне архаїчне утворення, а як живу, динамічну частину культури, яка твориться і зараз (цілком ймовірно, що частина сучасної творчості, присвяченої російсько-українській війні пройде через століття і стане частиною історичного культурного надбання майбутніх поколінь) [4].

Для активізації творчого компоненту та вдосконалення практичних навичок музикування укладачі програм рекомендують співати народні та сучасні авторські пісні з пластичним інтонуванням, з імпровізованими жестами й рухами; інсценувати народні українські обряди, насамперед поширені у культурному середовищі рідного краю з усвідомленням національної ідентичності через мистецтво; гра на елементарних дитячих інструментах, зокрема на вироблених власноруч; експериментування зі звуками різних властивостей тощо.

Культура України – унікальна у своїй багатоманітності. Це підтверджує умовний поділ України на 15 історично-етнографічних регіонів, які в свою чергу поділяються на локальні етнографічні області. При вивченні фольклору потрібно звертати увагу на цей аспект. Вчитель повинен познайомити учнів і з особливостями музичної традиції, характерними для України загалом, так і виокремити локальні особливості регіону, до якого належить учні школи.

Музична культура Закарпаття – оригінальна та колоритна. Багатонаціональні впливи, географічна відокремленість від інших областей України сприяла формуванню локальної традиції, яку дуже важливо продовжувати у творчості учнів. Найпростішим способом є гуртовий спів.

Однією з обов'язкових до вивчення пісень своєрідний гімн Карпат та Закарпаття – «Верховино, світку ти наш». Пісня має повільний заспів, а в основній частині – моторну коломийку. Окрім співу учні можуть підібрати ритмічний супровід (хлопання, притоптування на місці чи рухаючись по колу). До того ж у куплетах пісні мова ведеться від перших осіб (хлопця та дівчини), що

дозволяє зробити невелику інсценізацію. Відтак, учні розвивають низку музично-практичних навичок, комунікативні та артистичні здібності. Продовжуючи мову про коломийки та їх «діалогічність» можна запропонувати учням створити власні коломийки на задану тему, а зафіксувати результат, наприклад через Тік-Ток челендж.

Ще одним способом активізації є проведення свят та розваг. При цьому важливо перенести акцент з кількості на якість та інтерактивність (очевидно, в рамках уроку не можливо організувати масштабний захід). Наприклад, можна доповнити музичними номерами традиційні осінні ярмарки, до яких зазвичай долучається вся школа чи принаймні більша її частина [5]. Доцільною до використання є жартівлива пісня з осіннього обрядового циклу «Ой на горі жита много». Через повторювані строфи на словах «Йой-йой-йой» та «Гоя-гоя-гой» можуть долучатися і учні-слухачі, і як підсумок – гарний настрій від колективного музикування та чергова вивчена народна пісня. На завершення можна запропонувати пограти у народну гру чи потанцювати у колі.

Подібні активності можливі до застосування і під час зимового та весняного обрядового циклу. Наприклад – організувати традиційний для Закарпаття бетлегем та вирушити з сценкою та колядою до рідних та знайомих. Окрім співу та поетичних побажань тут доречно використати шумові та ударні інструменти, в тому числі і традиційні для закарпатського регіону народні інструменти (дзвіночки, тріскачки, райбачки, дримби тощо). До того ж пройняті патріотичними відчуттями діти радо долучаться в такий спосіб до допомоги ЗСУ.

Ще одним важливим аспектом у побутуванні фольклору є його збереження через аудіофіксацію. На завершення «фольклорних» тем у програмах можна запропонувати творчий проект з запису пісень з вуст старшого покоління з демонстраціями найцінніших зразків на уроці чи тематичному заході. Відтак, урок музики сприятиме не тільки вдосконаленню практичних навичок учня, а й зміцненню родинних стосунків через духовно-творче єднання.

Висновки. Українська народна музична творчість є одним із найефективніших засобів педагогічного впливу на особистість підростаючого покоління. Фольклорний матеріал надзвичайно

збагачує репертуар для слухання та практичного музикування на уроках мистецтва. Сучасний педагог повинен грамотно та відповідально підходити до питання використання фольклору щоб перетворити це у захоплююче колективне часопроведення. Описані вище способи актуалізації стануть помічними у педагогічній практиці, а також можуть стати основою для подальших педагогічних розвідок, пов'язаних з музичним фольклором Закарпаття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корякін О.О., Бераїа А.В. Роль та місце фольклору в дискурсі розвитку української естради. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 1 (13). Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 213–223.
2. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5-6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (автори: Масол Л. М., Просіна О. В.). Наказ Міністерства освіти і науки України від 12.07.2021 № 795. 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.Masol.Prosina.14.07.pdf> (дата звернення 05.11.2022)
3. Мистецтво 5– 9 клас. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.06.2017 № 804. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-5-9-klas/onovlennya-12-2017/9-mistecztvo-5-9.docx> (дата звернення 05.11.2022)
4. Пожарська Анастасія-Олена. Використання фольклору на уроках музики. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/163/45.pdf> (дата звернення 05.11.2022)
5. Ярова М. В. Фольклор у системі музичного виховання учнів молодших класів URL: <http://apmp.kgpa.km.ua/Files/APMP04/25.pdf> (дата звернення 05.11.2022)

УДК 373.5.015.31:78

Іван ПРЕКАСКА

студент II курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ У КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розкрито поняття художнього образу як естетичної категорії та ціннісно-етичної системи авторського світорозуміння, що впливає на формування якісних професійних та індивідуальних особливостей особистості учня-інструменталіста. Визначено дві концепції організації занять в інструментальному класі: послідовно-структуровану та художньо-цілісну, що виокремлюють пріоритетні напрями роботи з учнями різних вікових категорій. У процесі роботи над музичним твором виявлено технічну та художню складову, які спрямовані на втілення композиторських інтенцій та пошуку індивідуального розуміння.

Ключові слова: концепція, музично-виконавський клас, художній образ, художньо-інтерпретативне мислення, школа.

Постановка проблеми. Музична школа є початковою та провідною ланкою мистецької освіти, формотворчим середовищем особистості учня-інструменталіста та його позитивних якостей. Відтак питання організації занять в інструментальному класі, вирішення пріоритетних професійно-творчих завдань та визначення методологічних підходів залишаються актуальними та засадничими в науково-освітній парадигмі.

Заняття музикою вимагають особливого індивідуального підходу, побудованого на засадах відкритості та діалогічності, що є передумовою ефективності навчання. Результат у класі по спеціальності завжди спрямований на концертне виконання та здатність учня продемонструвати не тільки технічну сторону виконання, але і художню. Відтак відкритим семантичним полем завжди залишається втілення композиторського задуму та художнього образу музичного твору, де учень доповнює звучання власним розумінням, яке виражається у цілісності раціональної та емоційної сфер, об'єднаних спільною ремаркою артистизму та образності.

Аналіз досліджень охоплює питання вивчення пріоритетних цілей та завдань мистецької освіти, зокрема методологічних підходів до організації роботи над формуванням художнього образу твору та індивідуального виконавського розуміння. В ході дослідження було проаналізовано науково-методичні праці у галузі естетики,

психології, педагогіки, музичної педагогіки, філософії та ін. Серед провідних науковців: В. Апатський, З. Буркацький, П. Бойко, І. Бех, Л. Баренбойм, В. Громченко, Е. Голдман, М. Давидов, Л. Масол, К. Мюльберг, К. Посвалюк та інші

Мета статті – визначити сутність поняття «художнього образу» як естетичної категорії та шляхи втілення художнього змісту твору у процесі навчально-виконавської діяльності.

Виклад основного матеріалу. Музично-виконавський клас є однією із найважливіших ланок у навчальному процесі, оскільки передбачає складний шлях освоєння музичного інструменту від початкового до професійного рівня в процесі тісної взаємодії педагога та учня. Індивідуальна форма навчання вимагає психологічно-емоційної адаптації учня до особистості викладача і навпаки. Навчання на музичному інструменті дуже багатогранний і тривалий процес. Як справедливо підкреслював Є. Ліberman, перед педагогом постає низка непростих завдань, а саме: *«навчити учня розуміти музичну мову та її художньо-виражальні можливості, освоїти елементарну техніку гри на музичному інструменті, сприяти формуванню особистості учня, його креативності та індивідуальності»* [6, с. 35]. Звісно, що сукупність даних аспектів сприяють розвитку виконавської майстерності, що найяскравіше проявляється під час концертного виступу.

Особливе значення під час підготовки виконавців-інструменталістів (кларнетистів) має робота над художнім змістом твору, втіленням ідейно-тематичного змісту, розкриттям композиторських інтенцій (що композитор хотів сказати за допомогою системи нотного письма та засобів художньої виразності), а також формуванням власного суб'єктивно-виконавського бачення та вміння його висловити через музичне інструментальне мистецтво (гру).

Виховання свідомо творчого музиканта-виконавця вимагає цілеспрямованого розвитку теоретичних знань, практичних вмінь, творчих компетентностей за допомогою різних методологічних інструментів, диференційованих підходів та інноваційних форм. Ефективність та результативність занять визначається комплексністю організації уроків, спрямованою на цілісний творчий

розвиток учня, самостійність виконавського мислення, формування інструментальних механізмів втілення художнього образу.

Перш, ніж перейти до методологічних засад роботи над художнім змістом, варто зупинити на двох провідних поняттях, про які часто забувають у музичних школах – це **художній образ** музичного твору та **виконавська інтерпретація**. Аналіз педагогічної практики вказує, що викладачі часто зупиняються на тривалий час на одному із етапів вивчення музичного тексту:

- у початкових класах (1–3) – це робота над вивченням тексту та стабільним програванням твору від початку до кінця, не звертаючи уваги на засоби художньої виразності;

- у середніх класах (3–5) – формування виконавської майстерності учня, точніше її технічної складової, що охоплює роботу над аплікатурою, інтонацією, диханням, штрихами, артикуляцією. Звісно, це має якісні результати, але без залучення художньої складової, втрачає свою важливість;

- у старших класах (5–7) – робота над об'ємністю та масштабністю форм, перші спроби пошуку розуміння художнього змісту твору. Однак, зазвичай це нав'язування учневі інтерпретації вчителя.

Робота над музичним твором охоплює технічну та художню складову, які є тісно пов'язані між собою. Однак технічні завдання завжди визначаються художніми, оскільки є спрямовані на втілення композиторського задуму твору.

Відтак можемо спробувати сформувані дві концепції організації занять:

- 1) послідовно-структурована, яка передбачає цілеспрямовану роботу над окремими завданнями вивчення тексту;

- 2) художньо-цілісна охоплює технічну та художню складову, опирається на концептуальність твору, композиторські ідеї та власну інтерпретацію.

Перша концепція передбачає створення переконливої емоційної партитури та інтерпретаційної моделі розуміння власних виконавських дій під час репетиційної та концертної діяльності. Учень-виконавець повинен не просто точно та лаконічно виконувати нотний текст, а відтворювати художній текст як складну семантичну

систему, взаємопов'язану окремими дискретними частинами. Такий підхід до тексту виробляє бачення, що інтонаційно та технічно точне виконання не є остаточним показником майстерності гри.

Друга концепція (художньо-цілісна) є доцільною для всебічного розвитку учня, що дозволяє усвідомити провідні музичні ідеї та творчі засади у роботі над текстом. З однієї сторони, дана концепція не є актуальною для всіх вікових категорій (наприклад, початкові етапи навчання вимагають поступовості, структурованості та етапності), оскільки вирішення декількох завдань може ускладнити вивчення нового матеріалу та знеохотити учня до занять музикою. Вибір форм та методів навчання в інструментальному класі вибирається по критеріях індивідуальних здібностей учнів, швидкості їхнього сприйняття, рецесії художнього твору, можливостей пам'яті, природних задатків і т. д. З іншої сторони, дана концепція є позитивним явищем для формування творчої свідомості музиканта-виконавця, його проникнення у художній зміст, розуміння, що жодна технічна майстерність не є корисним вмінням, якщо вона не спрямована на втілення образної сфери музики, передачу власного емоційного стану та композиторських інтенцій.

Категорія «художній образ» є складною та багатозначною, про що свідчать численні та неоднозначні наукові дослідження у галузях естетики, мистецтвознавства, психології, педагогіки, філософії та ін. На сьогоднішній день зацікавлення до даного поняття зростає, що пояснюється зверненням до світу почуттів виконавця та слухача, а також «вживанням» в чуттєвий стан композитора, емпатією до його особистості, пошуку розуміння його творчих орієнтирів та ідейних задумів.

У низці наукових праць художній образ виступає як ціннісно-етична система світорозуміння автора та його власних ідей, втілених у творі мистецтва за допомогою знаків, фарб, слова і т. д. Відтак художній образ існує у тривимірному просторі: ідеального, який зароджується та існує у творчій свідомості автора; предметного – втіленого у творі мистецтва (музичному творі); ідеального – реалізовано у свідомості реципієнтів (слухачів, глядачів). Це підтверджує діалогічність мистецтва, яке має в собі повідомлення. Звідси формується невидимий, духовний зв'язок між автором,

виконавцем та слухачем, які за допомогою засобів мистецтва передають власні емоції та почуття, а відтак – художній образ.

Як відомо музика є особливим видом мистецтва, що проявляється у специфічній формі суспільної свідомості. Музичне мистецтво узагальнює і відображає історію людського досвіду стосовно духовно-емоційного відношення до світу. Інакше кажучи, музика через художні образи відображає людську культуру, її історію та багатогранність. Вище сказане дозволяє трактувати музику як особливу філософську сферу, унікальну силу, яка наповнює людину позитивною енергією та думками. Як наука оперує теоретичними положеннями та поняттями, так мистецтво оперує художніми образами. Образ в мистецтві не тільки відображає явища дійсності, але й втілює в собі почуття, настрої та душевні стани особистості, яка створює, відтворює та сприймає його.

Відтак під категорією художнього образу можна розглядати особливий феномен, який концентрує в собі основні риси відношення особистості до музики, що тяжіє до процесу інтерпретації. До основних передумов формування художнього образу в учня віднесемо: розуміння закономірностей музики як виду мистецтва; емоційність; активність пізнання та сприйняття; адекватність відношення до твору музичного мистецтва; оцінка художнього об'єкту; співпереживання і співучасть; здатність до комунікативної взаємодії з твором музичного мистецтва.

Повернувшись до педагогічних методів роботи над художнім образом слід зазначити, що розуміння образності неможливе без розуміння сукупності виражальних засобів та вміння їх втілити в музичному звучанні. Власне кажучи, виражальні засоби – це композиторські прийоми побудови смислових елементів твору, що сприяють формуванню у свідомості виконавців/реципієнтів певних уявлень та асоціацій, які поглиблюють розуміння смислового рівня музики і обумовлюють особистісне відношення до неї (виконавська інтерпретація, трактовка слухачів). Звідси робота над втіленням художнього образу реалізується за допомогою засобів музичної виразності, які складають досить широкий спектр можливостей. Складність розуміння музики полягає в тому, що її змістову складову неможливо висловити за допомогою вербальної мови. Саме тому

від учня-виконавця вимагається не тільки емоційна сфера, але й активізація інтелектуального мислення.

Робота над створенням власної інтерпретації тексту, розкриття індивідуального прочитання художнього образу, закладеного в нього композитором повинна починатись з перших уроків музики. У початкових класах виконуючи прості мелодії можна підставляти словесний текст, ілюстрації, що розширює розуміння характеру та змісту музики. Схожі методи корисні і для викладачів, для яких вивчення нотного тексту із дітьми стає більш доступним. Учні простіше відтворити відповідність між виконанням і змістом мелодії, тобто між технічною та художньою складовою, якщо він розуміє про що музик.

Для формування повноцінної особистості учня-кларнетиста у виконавському класі необхідно звертати увагу на розвиток художньо-інтерпретативного мислення та його провідних складових. Відтак під час занять вчитель повинен розглядати з учнем центральний художній образ, поговорити про можливі інтерпретації, шляхи розкриття задуму автора та вдосконалення виконавської гри. Окрім того, педагог не повинен нав'язувати своє розуміння учню, а спрямовувати його до самостійності мислення. Розкриття художнього образу неможливе без використання технічних засобів, які сприяють втіленню композиторського задуму.

В цілому художній образ як процес та результат чуттєвої презентації смислового рівня музичного твору формується на основі «зчитування» в тексті емоційних сигналів, розуміння будови твору та його смислових сторін. Робота над художнім образом має бути невід'ємною частиною уроків у інструментальному класі. Для її реалізації можна використовувати обидві вище наведені концепції: послідовно-структуровану та художньо-цілісну.

Висновки. Підсумовуючи все вище сказане, можемо визначити мистецьку освіту як ціннісний орієнтир у становленні творчої особистості, її позитивних якостей та рис. Важливість формування художнього аспекту в учня-кларнетиста пояснюється провідними завданнями виконавства – втіленням музичного змісту та образної сфери твору. Звідси виокремлюється художньо-інтерпретативне мислення як універсальна категорія у житті та мистецтві, яка

реалізовує творчий потенціал особистості, спрямовує до вирішення складних завдань, дозволяє об'єктивно оцінювати дійсність та відтворює художню картину світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти в Україні. Історія. Теорія: підручник. Київ : Либідь, 1998. 557 с.
2. Бех І. Виховання особистості: підручник. Київ: 2008, 848 с.
3. Громченко В. В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ : НМАУ, 2006. С. 134–140.
4. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності *Науковий вісник. Музичне виконавство. Вип. 2*. Київ: НМАУ, 1999. С. 88–98.
5. Масол Л. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання. Харків: «Друкарня Мадрид», 2015. 178 с.
6. Танасійчук Т. М. Формування музично-виконавської майстерності учнів-духовиків у закладах позашкільної спеціалізованої освіти: магістерська робота. Кам'янець-Подільський: 2020. 114 с.
7. Яворський О. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан. 2011. 581 с.

УДК 7.071.2:316772.2-029:7

Андрій ПОЛЕК,

*студент I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ХУДОЖНЬО-НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ У ФАХОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

Анотація. У статті розглядається передача інформації в диригуванні за допомогою поліфункціональної, інформаційно-комунікативної системи, в якій диригентські засоби поєднуються з природною, невербальною виразною поведінкою керівника. Зазначається, що засобами художньо-невербальної

комунікації у виконавських видах мистецтва є міміка, поза, жести, погляд, інтонація, як засоби первинної (невербальної) комунікативної системи. Ці засоби мають знаковий характер та чітку спрямованість, можливість відображати емоційно-образний зміст художнього твору, ставлення виконавця до його змісту. У комунікативній діяльності диригента з виконавським колективом під час репетицій домінують вербальні методи роботи, а під час концертування – невербальна комунікація. А їх основи лежать закономірності кількох видів комунікації – міжособистісної, групової, і навіть публічної.

Ключові слова: диригування, невербальна комунікація, вербальна комунікація, диригентський жест, засоби художньо-невербальної комунікації, емоційні рухи.

Постановка проблеми. Диригування включає в себе організаційну, психологічну, педагогічну, виконавську (керівну та художньо-творчу) складові. Основи цієї багатофункціональної діяльності є комунікація – взаємодія між диригентом та музичним колективом. Завдяки їй відбувається обмін смисловою інформацією; виявляється психологічний та художній вплив диригента на музичний колектив; відображаються особливості інтерпретації та психофізіологічні якості певного диригента. У зв'язку з тим, що диригентська діяльність складає єдність керування та виконання, загальні принципи поєднання цих функцій, взаємодія між керівником та музичним колективом у процесі виконання музичного твору в контексті художньо-невербальної комунікації є актуальними, потребують розгляду та постійного вдосконалення.

Аналіз досліджень. Методологічний та теоретичний чинники роботи диригента представлені працями в сферах: теорії й практики диригентського мистецтва (Г. Берліоз, Р. Вагнер, Б. Вальтер, Г. Малер, Ш. Мюнш та ін.); загальної, невербальної, художньої та музичної комунікації (В. Біркенбіл, Ю. Борєв, У. Еко, Лотман, М. Непп, Ч. Пірс, П. Томсон, Дж. Холл); оркестрового та хорового виконавства (М. Ансерме, Ф. Колесса, Е. Кан, Ю. Лошков, Н. Рахлін). Окремі аспекти організації, діяльності та керівництва музичними інструментальними колективами висвітлені в роботах вітчизняних науковців та музичних педагогів (Б. Брилін, М. Гуральник, В. Дряпіка, А. Карпун, А. Козир, В. Лабунець, В. Лапченко, В. Лебедєв, І. Маринін, О. Нежинський, О. Олексюк, Л. Паньків, М. Терлецький, В. Федоришин та ін.).

Мета статті. Розглянути взаємодію між диригентом та музичним колективом у процесі виконання музичного твору як художньо-невербальну комунікацію.

Виклад основного матеріалу. Невербальна поведінка диригента – це мова, позбавлена слова, але сповнена експресії, яскравими почуттями, настроями, переживаннями. За допомогою жестів, міміки, інтонації та інших невербальних засобів, що становлять цілісну виконавську поведінку диригента, передається специфічна емоційна інформація, що впливає на діяльність та підсвідомість музикантів-виконавців. Саме цією обставиною пояснюється здатність диригента в процесі виконання мати певний психологічний вплив на артистів та слухачів, викликати мимовільну, інстинктивну реакцію виконавців на диригентські рухи, їх темп, динаміку, силу, різкість або м'якість, на переданий ними емоційно-образний художній зміст.

Найпершими засобами спілкування людей доісторичного часу та першою комунікативною системою були невербальні знаки: вказівні жести, схвальна або несхвальна міміка, інші рухи тіла як психобіологічні реакції, що відображають ставлення людини до певної ситуації. За спонтанними експресивними рухами тіла, рук, ніг, міміки, інтонаційними змінами голосу людина розуміла та оцінювала емоційний стан одноплемінників.

Експресивні рухи людини прийнято називати словом «жест» (від латинського «gestus» – поза, рух). Жест – це будь-який виразний рух, зроблений людиною. Розглянемо жест як жестикуляцію та як виразний рух і проаналізуємо, як ці невербальні комунікативні засоби застосовуються в процесі диригентської виконавської діяльності.

Жестикуляція є важливим засобом невербальної комунікації, яка в поєднанні зі словом суттєво посилює емоційну виразність мови. Особливості жестикуляції, як комунікативного засобу, в порівнянні зі словом, полягають у низці різноманітних чинників. Наприклад, за допомогою одного жесту можна передати значно більшу кількість інформації, аніж за допомогою одного слова. Жести можуть бути своєрідними «інформаційними блоками», що супроводжують та

доповнюють звичайне вербальне повідомлення. На підготовку жесту йде значно менше часу та зусиль, аніж на підготовку відповідного словесного висловлювання. Жест є дією, яка не перешкоджає мовленню. За його допомогою можна висловити своє ставлення до іншої людини не перериваючи та не перешкоджаючи її вербального висловлювання. Жест можна використовувати в ситуації, коли вербальна взаємодія є неможливою. Часто він точніше за слово відобразить змістовну позицію особистості.

Те саме стосується й емоційних виражальних рухів будь-якої фізичної природи. Вони реалізуються під час спілкування з різною силою раніше, ніж вербальна частина. Таке попереднє сповіщення про різноманітні компоненти розмови за допомогою невербальних засобів має ключову функцію в процесі соціальної взаємодії. Під час збільшення сили емоційних переживань також змінюється й жестикуляція: посилюється її динаміка, прискорюється темп, розширюється амплітуда. Креативна робота також часто спонукає до інтенсивної та експресивної жестикуляції, що засвідчує зв'язок рухів з інтелектуальною діяльністю.

Забороняючі жести під час концертного диригування трапляються доволі рідко, оскільки деталі виконання музичного твору уточнюються на репетиції. Проте, якщо зустрічаються якісь непередбачені чи випадкові неточності, диригент може застосувати відповідні жести, щоб виправити ситуацію. Зокрема, в хоровій музиці часто використовується висхідний жест вказівним пальцем або диригентською паличкою, що вказує на необхідність підвищення інтонації, або ж низхідний, який закликає до зменшення динаміки.

Комунікативного характеру жестикуляція набуває в тому випадку, коли жести застосовуються в значенні своєрідних сигналів діалогу – ілюстраторів, регуляторів. Під час спілкування вони відносяться до свідомих рухів, що посилюють та уточнюють смислове значення слів. Це описово-зображальні жести, що безпосередньо пов'язані з мовою, супроводжують її, ілюструють те, про що йде розмова та які не мають сенсу поза вербальним контекстом. Вони повсякчас використовуються в репетиційній роботі диригента.

Ілюстративні жести можуть підкреслювати слово чи фразу,

напрямок думки, вказувати на щось, ілюструвати просторові відносини, наочно демонструвати предмет. Ілюструючі рухи спостерігаються частіше, якщо людина захоплена розмовою; хоче, щоб співрозмовник якнайкраще зрозумів її; коли слухачі неуважні; розповідач має труднощі у виборі слів. Вони застосовуються для більш переконливої передачі інформації. Диригенти застосовують ілюстративні жести, коли зображають ігрові рухи музикантів, способи звуковидобування на інструментах, артикуляційні, темброві та образно-жанрові особливості твору, що виконується, підказуючи чи нагадуючи музикантам необхідний характер виконання.

Рухи, які сприяють діалогу називаються регуляторами. Їх мета – підтримка комунікації, а основна функція – організація взаємодії та керування нею. Це може бути кивок головою або ж піднятий вгору великий палець на знак схвалення; погляд, що свідчить про передачу слова співрозмовнику. Ці рухи застосовуються як водночас із мовою, так і без неї.

Оскільки диригування є способом організації музичної взаємодії між диригентом та виконавцями, жести диригента, передусім, є регуляторами. Частота їх чергування відображає швидкість виконання, його прискорення чи заповільнення. У регулюючих рухах віддзеркалюються метро ритм, як відображення пульсації музики; диригентські жести показують процес музичного розвитку – рух звуку, інтонації, фрази; вони організують форму, фразування, кульмінації – часткові та загальні.

Повідомлення, в яких закодовані художньо-виконавські наміри диригента є його смисловими діями, які в процесі виконання музичного твору складаються в цілісний художньо-невербальний текст, що потребує відповідної інтерпретації з боку виконавців. В результаті отримання цих повідомлень музичний колектив виконує завдання, спрямовані на досягнення поставленої перед ним художньої мети.

В диригентському виконавстві застосовується той самий механізм передачі внутрішнього емоційного стану людини через її зовнішній вираз, який виник ще в первісному суспільстві. Відображення емоційного стану диригента-виконавця, його ставлення до змісту, образу чи персонажу музичного твору

здійснюється за допомогою смислових виразних рухів – жестів, поглядів, міміки, поз, які передають художньо-емоційну інформацію. Вони є загальнозрозумілими, доступними та незалежними від мовних бар'єрів, оскільки є засобами первинної природної комунікативної системи.

Емоції, пов'язані як зі змістом музичного твору, так і з відношенням до реального виконавського процесу, є необхідною передумовою художньо-невербальної діяльності диригента. Вони є відображенням внутрішнього психологічного стану, зовнішнім вираженням якого є експресивна виконавська поведінка. Зміст диригентських дій адекватно сприймаються виконавцями та слухачами завдяки стійким зв'язкам між емоціями та зовнішніми (мімічними та пантомімічними) формами їхнього вираження.

На підставі вищевикладеного можна зробити наступні

ВИСНОВКИ:

1. Засобами художньо-невербальної комунікації є виразні рухи та інтонація, які мають здатність передавати інформацію про внутрішній психологічний стан людини в процесі художньої, зокрема музичної, діяльності.
2. Жестикуляція у диригуванні заснована на загальноприйнятих у спілкуванні сигналах діалогу – регулюючих, ілюстративних та вказівних комунікативних знаках.
3. Художньо-невербальними засобами диригентського виконавства є, крім жестикуляції, та інші виразні рухи – міміка, погляди, пози. Вони мають психологічний вплив, незалежні від мовних бар'єрів, є загальнозрозумілими та доступні, оскільки є засобами первинної комунікативної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бутенко Н. Ю. Комунікативна майстерність викладача : навчальний посібник. Київ : 2005. 336 с.
2. Гузик В., Осадча Т. Розвиток умінь невербальної комунікації майбутніх вчителів-хормейстерів у процесі фахової підготовки. *Матеріали XXVII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії»*. Переяслав. 2020. С. 70–74.

3. Карпенко Є. В. Природа диригентського жесту як феномену невербальної комунікації. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Вип. 1 (7).* 2016. С. 136–148.
4. Лабойко С. Хоровий спів. Київ, Фоліо, 2000. 520 с.

УДК: 372.87

Наталія ПУЛИК,

студентка III курсу першого бакалаврського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв та Поморської академії (Польща)

Науковий керівник: Бардашевська Ярослава Миколаївна, кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті розкрито суть питання розвитку емоційного інтелекту майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті специфіки досліджень на дану тему та освітнього процесу, який зараз активно модернізується. Визначено основні особистісні цінності, які повинні бути притаманні педагогу. Обґрунтовано важливість розвитку емоційного інтелекту для вчителів і розкрито педагогічні умови, які сприяють покращенню даного процесу. Проаналізовано різні підходи до змісту освіти музиканта, а також розглянуто специфіку його фахової підготовки.*

***Ключові слова:** емоційний інтелект, учитель музичного мистецтва, фахова підготовка.*

Постановка проблеми. Розвиток людини ніколи не зупиняється та може набирати великих обертів навіть протягом кількох років. У суспільстві завжди виділяли особливо шановане місце для людей, які досягли високих успіхів у своїй сфері. Довгий час вважали, що розумовий інтелект дає змогу неабияк виділитись серед інших, але зробивши певні аналізи, почала виникати думка, що він – далеко не основний показник, який говорить про тріумф. Емоції та вміння ними правильно керувати – ось воно, сильне джерело успіху.

Одним із пріоритетних засобів соціально-культурного становлення особистості є мистецтво. Серед різних видів мистецтв

музика посідає одне з чільних місць. Дуже важливо займатись цим мистецтвом для того, щоб розвивати відчуття прекрасного, розуміння інших людей на емоційному рівні, вираження власних почуттів не тільки вербальним методом, активації власного творчого потенціалу, вдалої комунікації з людьми тощо. Але зазвичай дитина не здатна сама зрозуміти всі ці процеси, тому на допомогу приходять педагог.

Неабияке значення для майбутнього вчителя музичного мистецтва має рівень розвиненості емоційного інтелекту (EQ). Така робота потребує розуміння як і концепції композиції (художніх образів, музичного супроводу, ідею тощо), так і власних емоцій, які виникли в процесі аналізу. Музикант повинен відчувати емоційне наповнення творів, з якими знайомиться, а не просто відсторонено і по шаблону розглядати.

Питання емоційного інтелекту набуло популярності в останні десятиріччя. Зараз воно не є науково доведеним до кінця, але вважається достатньо цікавою гіпотезою.

Аналіз досліджень. Як показує аналіз наукової літератури, то існує деякий брак наукових праць на цю тему, хоча вона є достатньо актуальною. Але можна виділити дослідження, в яких розглядали різні аспекти проблематики EQ, котрі допоможуть розкрити це питання. Значний внесок у сферу досліджень емоційного інтелекту внесли учені різних країн: Г. Гарднер, Д. Гоулмен, Д. Карузо, Р. Купер, Дж. Майер, А. Саваф, А. Паже, Р. Стернберг та інші. Емоційним аспектам музично-педагогічної діяльності, емоційній культурі та емоційному досвіду майбутнього вчителя музики приділяли увагу такі науковці, як Д. Лісун, Г. Падалка, В. Петрушин, О. Ростовський, О. Холопова.

Мета статті: дослідити розвиток емоційного інтелекту майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Емоційний інтелект (англ. Emotional intelligence) – група ментальних здібностей, які беруть участь в усвідомленні та розумінні власних емоцій і емоцій оточуючих. Він, на думку американських психологів Дж. Майора, П. Саловея та Д. Карузо, які вперше почали вживати цей термін з

1990 року, є сукупністю когнітивних здібностей до ідентифікації, розуміння та управління емоціями. На відміну від когнітивного інтелекту, який здебільшого має генетичний вплив, емоційний інтелект можна розвивати та вдосконалювати протягом життя.

«Люди з високим рівнем емоційного інтелекту добре розуміють свої емоції і почуття інших людей, можуть ефективно керувати своєю емоційною сферою, в суспільстві їхня поведінка більш адаптивна, тому вони легше досягають своїх цілей у взаємодії з оточуючими» [8].

Емоційний інтелект розвивається впродовж усього життя, але саме в студентські роки він набирає доволі-таки активних обертів, бо в цьому віці в людини формуються найбільш чітко розуміння себе, інших, а також власного відношення до більшості речей. Навчальна діяльність неабияк впливає на світогляд учнів, адже зосередженість на певних темах, їх дослідження змушує виділяти для цього багато часу і «зливатися» з цим. Але, як не дивно, трапляється так, що студенти, які закінчили вищий навчальний заклад на «відмінно», рідше досягають професійних злетів, аніж ті, що вчилися посередньо. Отже, це говорить про те, що часто інтелектуальна велич не є показником успіху.

Розвиток емоційного інтелекту майбутнього вчителя музичного мистецтва впродовж фахової підготовки вимагає комплексної педагогічної роботи, різноманітних методологічних підходів, які разом складають методологічне підґрунтя розробки педагогічних умов розвитку досліджуваного об'єкту [2, с.109].

Є кілька педагогічних умов, які в процесі фахової підготовки допомагають досягнути бажаних результатів:

- перша: активізації полімотивації студентів до емоційної взаємодії. Полягає в тому, що студентів та молодих педагогів залучають до різної культуротворчої діяльності. Це допомагає більше розвивати розуміння всіх видів мистецтва, емпатію та саму мотивацію, яка часто зникає через вигорання;

- друга: створення мистецького комунікативно-рефлексивного середовища. Звісно ж, факт того, з ким ми спілкуємось, має неабиякий вплив на наше сприйняття світу загалом. Тому важливо

оточити себе, перш за все, мистецьким середовищем, котре буде комфортним та безпечним для людини, яка в ньому перебуває.

- третя: впровадження тренінгових технологій для викладачів і студентів. Тренінги зацікавлюють студентів, адже на них відбувається відкрите спілкування, є можливість виробляти способи дії в практичних ситуаціях, розширювати багаж знань. Такий вид діяльності дозволяє самому розбирати суть проблеми та відповідати на питання на відміну від звичайного навчання, яке, перш за все, орієнтоване на пошук правильних відповідей серед вивченого матеріалу. Тобто метод тренінгів дозволяє як і отримувати нову інформацію, так і одразу її практично засвоїти. Саме через тренінгове навчання можливо реалізувати практико-орієнтований, персоніфікований, активно-творчий процес розвитку емоційного інтелекту майбутніх учителів музики, поєднуючи між собою всі педагогічні принципи [2].

У підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва одну з головних ролей становить фахова підготовка. Ця спеціальність є багатопрофільною, бо вона поєднує в собі діяльність не тільки педагога, а й музиканта. Важливими для вивчення є різні музичні дисципліни: музично-теоретичні, музично-історичні, інструментально-ви́конавські, вокальні, диригентсько-хорові, методичні. Науковець М. Ткаченко вважає, що готуючи вчителя потрібно опиратися на ключові методологічні ідеї: аксіологічну, гуманістичну, культурологічну, діяльнісну. Окрім того, підготовка вчителя музичного мистецтва має свою особливість і вимагає від майбутнього спеціаліста низку знань з різних дисциплін. Але, звісно ж, недостатньо теоретичних знань з обраної галузі, бо потрібно й уміти використовувати їх на практиці. Знання з музичної педагогіки, історії і теорії музики, музичного краєзнавства, інструментознавства, основ музикування та імпровізації, вокально-хорової педагогіки, володіння вокальними, диригентськими та інструментальними техніками тощо – всі ці дисципліни допомагають розвивати емоційний інтелект майбутнього вчителя. Узагальнюючи уміння і набуті навички при вивченні різного матеріалу, Ткаченко розглядає їх як важливу складову професійної підготовки, що є

результатом оволодіння студентами професійними, педагогічними і спеціальними знаннями, уміннями, елементами виконавської майстерності, що забезпечує засвоєння змісту музично-педагогічної освіти, дає високий рівень професійної компетентності [7].

Та, на жаль, при підготовці майбутніх педагогів музичного мистецтва раніше нечасто звертали увагу на розвиток емпатії, взаєморозуміння, співпереживання, а також розуміння музики не тільки так, як про це писали музичні критики чи сам автор, але й як студент розуміє та вміє це пояснити іншим. Проаналізувавши експеримент, котрий проводила Людмила Ракітянська, робимо висновок, що теперішній стан формування емоційного інтелекту не повністю відповідає вимогам сучасної НТШ, що вимагає розроблення нових концепцій роботи з молодими вчителями. Тому важливо щось змінювати та вводити нові корективи в застарілі системи вивчення, адже музика – особлива форма сприйняття нами навколишнього світу, яка оснащена емоційно-чуттєвими та художніми формами пізнання, що є дуже важливими складовими розвитку емоційного інтелекту.

Висновки. Отже, емоційний інтелект для вчителя музичного мистецтва є безумовно важливою складовою подальшого викладання в школі. Це достатньо важкий процес, котрий вимагає від студента праці над собою. Поповнення багажу знань та практична діяльність здійснюється протягом спілкування, відвідування різних тренінгових занять, проведення різних культуротворчих конкурсів, викладання різних цікавих занять – все це сприяє розвитку особистості та подальшому успіху в нових відкриттях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gardner H. *Frames of mind: The theory of multiple intelligence*. New York: Basic Books, 2011. 528 p.
2. Гао Юань. Педагогічні умови розвитку емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва: стаття. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. 2019 р., № 1. С. 66-75.
3. Просіна, О. В. Розвиток емоційного інтелекту як основа формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики. *Гірська школа Українських Карпат*, 18. 2018, с. 124–128.

4. Ракітянська Л. М. Формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва: результати констатувального експерименту. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика: журнал*. 2019 р. С. 42–46.
5. Ракітянська Л. М. Формування емоційного інтелекту майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки: монографія. рец. Наталя Овчаренко. Кривий Ріг :ФО-П Чернявський Д. О., 2020. 487 с.
6. Стукаленко З. М. Емоційний інтелект як показник сценічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: збірник наук. праць. Наукові записки. Серія «Педагогічні науки». 2018. Вип. 170. С. 175–179. URL: http://nbuv.gov.ua/~UJRN/Nz_p_2018_170_41 (дата звернення: 20.11.2022).
7. Ткаченко М. О. Специфіка та зміст фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. URL: <http://dspace.hnpu.edu.ua/bitstream/123456789/201/1/%D0%A2%D0%BA%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%9C.%D0%9E.%20.pdf> (дата звернення: 20.11.2022).
8. Четверик-Бурчак А. Г. Механізми впливу емоційного інтелекту на успішність життєдіяльності особистості: дисертація на здоб. наук. ступ. канд. псих. наук. Д., 2015. 187 с.

УДК 78.03/09

Андріана РОМАНЮК,

*студентка II курсу другого магістерського рівня
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв
Науковий керівник: **Рось Зоряна Петрівна,**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри виконавського мистецтва ННІМ*

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В ГАЛИЧИНІ до 1939 р.

***Анотація.** У статті розкрито процеси формування естрадно-джазового мистецтва в Галичині до 1939 р. та упорядковані їх організаційні форми.*

***Ключові слова:** музична культура, розважальний жанр, пісенна естрада.*

Постановка проблеми. Галичина, незважаючи на складні для регіону політичні обставини, яка після Першої світової війни з 1918 до 1939 року опинилася в складі Польської держави і повсякчас зазнавала національних утисків і дискримінації, постійно боролася за відновлення історичної справедливості, права українського народу

на власну мову, збереження національних духовних традицій, що сприяло становленню національної самосвідомості і громадської позиції українського населення тощо. Але шляхи, яким музиканти Галичини починали «боротися» за свої національні пріоритети поки що не знайшли глибокого аналізу й належної оцінки в українському музикознавстві та культурології. Найменш вивченими є матеріали, що містять інформацію про багатовекторність творчих здобутків галичан, зокрема у сфері музичної культури. Повнота її функціонування визначається не тільки рівнем професійної музичної творчості, але й розвитком масових популярних розважальних форм музичного мистецтва, які орієнтуються передусім на смаки та цінності переважної більшості слухацької аудиторії. Всупереч складній політичній ситуації в Галичині була сформована багата міська музична культура. Переважно це було музичне мистецтво «легкого розважального жанру», яке мало давню традицію, що увібрало в себе «модні» ритми європейського мистецтва та збагатилося фольклорними інтонаціями та жанровими ознаками народної музики.

Таким чином, *актуальність* дослідження визначається об'єктивними потребами у вивченні шляхів розвитку популярної музики, що вплинула на розвиток сучасного пісно-естрадного мистецтва, значення якого важко переоцінити, і особливо початкового етапу становлення естрадно-джазової культури в Україні, що передусім пов'язано з розвитком музичної культури Галичини, діяльністю найбільш відомих галицьких естрадно-джазових творчих колективів та персоналій.

Аналіз досліджень. Серед великої кількості публікацій проблеми виникнення й розвитку естрадної і джазової музики в Україні досліджували В. Конен, Є. Овчинников, В. Фейертаг, Ю. Чугунов та ін.; функціонування джазу в музичній культурі України присвячені роботи В. Романка, З. Рось та ін.; становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні та контакти джазу з масовим мистецтвом та фольклором дослідили М. Мозговий, О. Строкова, В. Тормахова; аналіз культурно-мистецького життя Галичини другої половини ХІХ–початку ХХ ст. здійснили М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Корній, Л. Мазепа, М. Черепанин

та ін.; формування та розвиток естрадно-джазової музики в Галичині окреслили О. Євтушенко, М. Загайкевич, О. Зелінський, О. Колодуб, О. Колубасєв, Н. Майчик, О. Харчишин та ін. Побутування розважальної музики в Галичині стало предметом дослідження В. Конончука, Є. Шуневич та ін.

Мета статті. Визначити і дослідити процеси формування естрадно-джазового мистецтва в Галичині до 1939 р. та упорядкувати їх організаційні форми.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку українського музикознавства велике значення приділяється проблемам вивчення початкового етапу формування вітчизняної естрадно-джазової культури. Особливу роль в цих процесах відіграла Галичина, яка межуючи з багатьма західними країнами мала багатонаціональний склад і саме тому її культура мала багатовекторний розвиток.

Галичина, яка після Першої світової війни опинилася в складі Польської держави і постійно зазнавала національних утисків і дискримінації, всупереч політичній ситуації відзначалася багатою міською музичною культурою і була пов'язана з європейським різножанровим мистецтвом. Переважно це було музичне мистецтво «легкого розважального жанру», яке мало давню традицію, що увібрало в себе «модні» ритми європейського мистецтва та збагатилося фольклорними інтонаціями та жанровими ознаками народної музики, орієнтацією на високохудожні зразки українських солоспівів, танців, пісень-сценок, балад, театральних концертних номерів тощо.

В. Конончук, розглядаючи шляхи формування естрадної пісні в доробку А. Кос-Анатольського, виділив основні етапи розвитку розважального напрямку пісенності в Галичині, окреслюючи хронологічні межі професіоналізації жанру: 1. перша третина ХХ ст.; 2. 1939-1944 рр.; 3. 50-ті роки ХХ ст.; 4. 60-70-ті роки ХХ ст. [6, с.11].

Цим етапам передували: сформована культура публічних аристократичних та загальноміських розваг (студентські та міські бали, фестини, карнавали); засвоєння здобутків театального

мистецтва; розвиток музичної традиції мистецького кабаре та естрадного ревію як важливих чинників у формуванні естрадної стилістики, які були пов'язані з культурою Австрії, Польщі, Чехії.

Система репресій і утисків мала зворотний ефект і сприяла зростанню громадянської активності українського суспільства, яка реалізувалася через створення численних українських організацій, товариств та мистецьких осередків, що сприяли процесу національного самоствердження українців. Поряд з підняттям престижу української класики в них починає звучати українська народна і популярна музика. Найбільш дієвими серед них були «Просвіта» «Руська бесіда», «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Галицьке музичне товариство» та багато ін. [7].

Досліджуючи засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині О. Колубасв відзначає, що з осередками музично артистичного життя центрального міста Галичини – Львова пов'язані традиції сольного вокального виконавства та квартетного аранжування. Вони стали основою для функціонування у Львові численних театрів «малих форм», експериментальних театрів, театрів-студій, мандрівних труп Б. Сарамаци, Й. Стадника, Я. Стадника, О. Карабіневича, Л. Комаровського і В. Миткевичевої та ін. У 1920–1930-ті роки цей перелік доповнили естрадні ревію перед демонстрацією кіносеансів [5]. Ці колективи потребували розширення і постійного поновлення українського репертуару для задоволення культурних запитів і попиту відвідувачів та функціональних потреб розважальних та концертних установ.

Значиму роль у розвитку музичного мистецтва «легкого жанру» відіграли естрадно-джазові колективи, які починають виконувати україномовні популярні твори. Але у зв'язку з засиллям в цій галузі польсько мовного контенту українська естрада не виходила за межі розважальної музики. Саме тому поява українського «Джаз-оркестру Яблонського», який в народі називали «Ябцьо-джазом», що був серед української громади у Львові одним із найпопулярніших та найулюбленіших, мало велике значення. Поряд з цим колективом великою популярністю користувалися Естрадний гурт Івана Костюка, Естрадного оркестру Генріха Варса («Гео-джаз») та ін.

Динамічні процеси культурно-мистецького життя краю сприяли становленню професіоналізму в українському музичному середовищі. А відповідно до цього і пласт українського пісенно-естрадного мистецтва першої половини ХХ ст., до створення якого долучилися композитори-професіонали, характеризується професійністю та гнучкістю підходу, розумінням ужиткових потреб і культурних запитів аудиторії, актуальністю інтонаційного і жанрового арсеналу, зумовлених ґрунтовною фаховою підготовкою та практичним досвідом авторів, їх активною національно-громадянською позицією, становленням особистості та мистецької майстерності на ґрунті передових європейських тенденцій.

До створення популярного репертуару «легкого жанру» долучилися видатні професіонали, які підняли цей вид мистецтва до високого рівня, що забезпечило подальшу професіоналізацію жанру та розквіт української естрадно-джазової музики у творчості їх послідовників. Великий внесок у розвиток української популярної музики та в майбутньому у формування основ української естрадно-джазової школи мала діяльність творчих особистостей Галичини, композиторів та виконавців таких як: Л. Яблонський, Б. Весоловський, співачка І. Яросевич, С. Гумінілович, В. Балтарович, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Я. Барнич та ін.

Висновки. Отже, до основних форм, що сприяли розвитку розважального напрямку популярної музики в регіоні, належали: 1. Сформована культура публічних аристократичних та загальноміських розваг; 2. Здобутки театрального мистецтва та поява під їх впливом численних театрів «малих форм», експериментальних театрів, театрів-студій, музичні номери з яких нерідко починали функціонувати на пісенній естраді як самостійні концертні композиції; 3. Зародження жанру «вуличної» (батярської) пісні; 4. Розвиток музичної традиції мистецького кабаре та естрадного ревію з розширенням і постійним поновленням українського репертуару; 5. Діяльність відомих в Галичині новостворених українських естрадно-джазових колективів; 6. Просвітницька діяльність українських товариств та мистецьких осередків, велика кількість з яких діяли в Галичині до 1939 р. і які поширювали і пропагували серед української громади народну музику і новостворені жанри

популярної музичної творчості, що стало основою для розвитку естрадно-джазової музичної культури в Україні.

В умовах національної залежності музика підтримувала дух українства, звертаючись до українських пісень і танців, та зумовила подальший розвиток популярної музики в Україні. Вклад галицьких композиторів і виконавців у становлення українського естрадно-джазового мистецтва важко переоцінити, але основний їх феномен полягав у тому, що вони в складних умовах національної дискримінації зробили в Галичині українську музику популярною та модною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булка Ю. Музична культура Західної України за міжвоєнної доби. Історія української музики. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941.
2. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *Лекція. Запис Євгенії Пласконь*. URL: <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video>
3. Кириченко О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11466/1/Kyrychenko_jazz.pdf
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
5. Колубасєв О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині. URL: <https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2013-27-kamerno-vokalna-tvorchist-v-istorychnij-retrospektyvi-24.pdf>
6. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Львів, 2006. 15 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11466/1/Kyrychenko_jazz.pdf
7. Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX–30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукова праця Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету: історичні науки*. Кам'яно-Подільський, 2001. Т.7 (9). С. 356–364.
8. Тормахова В. Українська естрада музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. Київ, 2007.
9. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини XX століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : РВВ ЛНУ, 2006. Вип. 37. С. 191–207.
10. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX–першої половини XX століття. Автореферат дис. На здоб. наук ст. доктора мистецтвознавства: теорія та історія культури. Київ, 1997. 45 с.

КЛЮЧОВІ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

***Анотація.** Теперішні зміни в житті людини, переакцентуація пріоритетів та потреб суспільства потребує виховання самостійних, творчих, ініціативних, цілеспрямованих особистостей. Такі якості необхідні для адекватної реакції фахівців в умовах світу, що постійно швидко змінюється, ставить перед людством нові проблеми, питання, виклики. Відповідно, необхідна система освіти здатна їх виховати. Коли йдеться про підготовку вчителя музики, то завдання ускладнюється в силу специфіки музики як мистецтва та музичного мистецтва як шкільного предмету, оскільки такий фахівець мусить володіти широким спектром різнопланових компетенцій.*

***Ключові слова:** вчитель, музичне мистецтво, компетенції, педагогіка.*

Постановка проблеми. Структура фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи на її сучасному етапі переживає перебудову процесу навчання на основі компетентнісного підходу. Тому важливо зрозуміти в чому ж полягає особливість такого підходу та які саме зміни необхідно впровадити для його ефективного застосування.

Аналіз дослідження полягає у виявленні ефективних способів формування компетентності на етапі професійної підготовки майбутнього вчителя музики загальноосвітніх шкіл.

Мета статті: систематизувати наявну інформацію щодо застосування компетентнісного підходу у підготовці майбутніх вчителів музики, виявити вузлові та проблемні місця у цьому процесі, а також запропонувати деякі можливі шляхи їх вирішення.

За визначенням дослідників, існує диференціація понять

професійної та фахової компетентності. Терміни «професійна компетентність» та «фахова компетентність» вживаються для окреслення різних характеристик фахівця. Зокрема, професійна компетентність, згідно визначень, що зустрічаються у нормативних документах, передбачає здатність особи в межах визначених за посадою повноважень застосовувати спеціальні знання, уміння та навички, виявляти відповідні моральні та ділові якості для належного виконання встановлених завдань і обов'язків, навчання, професійного та особистісного розвитку, тобто, здійснювати певну професійну діяльність (спеціальність). Фахова ж компетентність означає здатність провадити професійну діяльність в межах фаху (фахова спеціалізація). Тобто, вони співвідносяться як загальне і часткове.

В рамках європейського проекту Tuning Educational Structures in Europe, котрий ставив на меті вдосконалити освітні процеси, було проведено масштабне дослідження, в ході якого в тому числі виділено і ранжовано основні компетентності на думку трьох груп респондентів – викладачів, студентів та роботодавців. Організатори одержали дуже цікаві результати. Щодо загальних компетентностей, думки студентів та роботодавців були дуже близькі, тоді як результати опитування викладачів за рядом пунктів суттєво відрізнялися.

Студенти та роботодавці найвище оцінили важливість таких компетентностей як здатність до аналізу і синтезу, до навчання, розв'язання проблем, здатність застосовувати знання на практиці, пристосовуватись до нових ситуацій, якість виконуваної роботи, навички управління інформацією, здатність працювати самостійно та вміння працювати в команді.

Пункти, в яких думки студентів і роботодавців розійшлися з ранжуванням викладачів: вагомість базових загальних знань викладачами була оцінена значно вище, а елементарні навички роботи з комп'ютером та навички міжособистісного спілкування – значно нижче, ніж іншими респондентами.

В результаті програми було виділено комплекс компетенцій, необхідних для бакалаврського та магістерського рівнів вищої освіти. Вони поділяються на загальні та спеціальні. До загальних

компетенцій відносяться інструментальні, міжособистісні та системні. Спеціальні ж, власне, і поділяються на рівні бакалавра і магістра.

В Україні було створено перелік найважливіших компетенцій, які також було погруповано на інструментальні, міжособистісні та системні, а також виокремлено спеціальні компетенції, характерні для бакалаврського та магістерського рівнів вищої освіти.

Кожна предметна галузь передбачає потребу у власній специфічній сукупності властивостей, необхідних для здійснення ефективної діяльності. Це набір як загальних особистісних компетенцій, так і спеціалізованих, які вирізняють саме цю сферу людської діяльності, чи, навіть, точніше, саме цей фах.

Для цілісного розуміння необхідних компетентностей для роботи майбутнього вчителя музики загальноосвітньої школи важливо також оглянути які саме функції він виконуватиме у своїй професійній діяльності.

По-перше, це, звичайно ж, викладання предмету «музичне мистецтво». Для цього вчитель потребує глибоких знань з предмету та суміжних областей знань, знання методики та вміння підбирати і застосовувати на практиці методичні засоби та прийоми для щонайефективнішого досягнення цілей, поставлених у програмі.

По-друге, як показує практика, зазвичай вчитель музики займається також позакласною та гуртковою роботою. Також, до його компетенції входить організація вокальних та інструментальних ансамблів, хорів, інших малих форм тощо. Тому, відповідно, такий фахівець мусить мати в арсеналі всі необхідні компетенції, які б дозволили йому на високому професійному рівні провадити свою діяльність у цій сфері.

По-третє, вчитель музики може допомагати шкільному психологу у застосуванні прийомів музикотерапії, чи загалом арт-терапії при роботі з учнівським колективом загалом, та корекційній роботі з окремими учнями з різними освітніми потребами.

Коли оглянемо фахову компетентність вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи, то побачимо, що цій темі присвячено значну кількість наукових розвідок.

Наприклад, М. Михаськова у дисертації на тему «Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики», говорить про те, що фахова компетентність вчителя музики є здатністю до освітньої діяльності на основі набутих знань та умінь у відповідності з суспільними вимогами та ціннісними орієнтаціями. Фахова компетентність майбутнього вчителя музики має свою специфіку й визначається метою та змістом музично-освітньої діяльності в школі. Вона розглядається як здатність до музично-освітньої діяльності на основі музично-педагогічних знань і умінь, досвіду емоційно-ціннісного ставлення до явищ музичного мистецтва, у відповідності з суспільними вимогами та цінностями. На думку В. Андрющенко у своєму дисертаційному дослідженні приходиться до висновку, що, фахова компетентність учителя музики визначається наявністю знань у галузі музичного мистецтва, здатністю до самостійного аналізу музичних творів, умінням передавати емоційний досвід учням, компетентного керівництва формуванням у школярів навичок художньо-естетичного сприймання, естетичних почуттів, музичного смаку.

О. Матвеева в результаті досліджень пропонує класифікацію компетенцій та компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, поділяючи їх на загально-професійні та спеціалізовано-професійні (фахові). До першої групи науковець відносить психолого-педагогічну, загальнокультурну, поліхудожню, та комунікативну компетенції. Спеціалізовано-професійна (фахова) компетентність вчителя музичного мистецтва, на думку О. Матвеевої, є поєднанням музично-теоретичної, музично-виконавської й музично-методичної компетенцій.

На цьому етапі дослідження варто також звернутися до нормативних актів, що регулюють дану сферу. Стандарт вищої освіти для спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) на даний час відсутній.

У 2016 році Міністерством освіти і науки України була створена робоча група з музичного мистецтва науково-методичної підкомісії 014.13 Середня освіта (мистецтво), яка у 2017 році уклала тимчасовий стандарт вищої освіти за цією спеціальністю.

Попередню експертизу проекту стандарту здійснили член Науково-методичної ради МОН Булава Л. М., та голова НМК-2 Матяш О. І.

У описі до тимчасового стандарту вказується, що розробниками були враховані результати обговорення, зокрема, пропозиції й зауваження, які надійшли від провідних установ за профілем.

Тимчасовий стандарт передбачає такий перелік компетентностей для вчителя музичного мистецтва:

Інтегральна компетентність:

Здатність розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі середньої освіти у процесі навчання основ мистецтва, художньої культури, теорії і практики художньо-творчого розвитку учнів, що передбачає застосування теорій та методів освітніх наук і характеризується комплексністю та невизначеністю педагогічних умов організації навчально-виховного процесу в основній (базовій) середній школі.

Загальні компетентності:

1. Знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності.

2. Здатність діяти на основі етичних міркувань (мотивів).

3. Здатність діяти соціально відповідально та свідомо.

4. Здатність працювати в команді.

5. Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел.

6. Здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях.

7. Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями.

8. Здатність спілкуватися державною мовою як усно, так і письмово.

9. Здатність використовувати знання іноземної мови в освітній діяльності.

10. Здатність до адаптації та дії в новій ситуації.

Предметні (фахові) компетентності:

ПК 1. Здатність користуватися символікою і сучасною термінологією музичної мови.

ПК 2. Здатність розкривати системно-структурні зв'язки музикознавчих, музично-педагогічних, культурологічних, частково-методичних понять.

ПК 3. Здатність до перенесення системи фахових знань у площину навчального предмету музичне мистецтво, структурування навчального матеріалу, проектування та організації власної діяльності.

ПК 4. Використання здатності виявляти музикальність, виконавські (інструментальні, вокально-хорові, диригентські), інтерпретаційні, артистичні уміння, виконавську надійність учителя музичного мистецтва.

ПК 5. Здатність застосовувати елементи теоретичного та експериментального дослідження для підвищення ефективності мистецько-педагогічної діяльності.

ПК 6. Здатність відчувати і демонструвати емоційну чутливість, рефлексію, ціннісне ставлення до музичних творів, здійснювати активне сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і художньо-педагогічне тлумачення змісту і смислу творів мистецтва.

ПК 7. Здатність здійснювати добір методів і засобів діагностування, корекції особистісного і музичного (художнього) розвитку учнів, педагогічного супроводу процесів соціалізації та професійного самовизначення художньо обдарованих учнів.

ПК 8. Здатність формувати в учнів предметні (спеціальні) компетентності.

ПК 9. Уміння свідомо обирати шляхи вирішення непередбачуваних проблем у професійній діяльності

ПК 10. Відповідальність за забезпечення охорони життя і здоров'я учнів у навчально-виховному процесі та позаурочної діяльності.

Отже, серед переліку бачимо компетентності, що мають особистісний характер, такі, що необхідні для міжособистісної взаємодії, набуття теоретичних знань, а також, перенесення цих знань у практичну площину. Тобто, приходимо до початкового визначення компетентності як здатності на основі фахових компетенцій ефективно діяти в реальних ситуаціях.

Очевидно, що цей перелік надалі стане основою для затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю і, відповідно, для розробки освітніх програм ЗВО.

Коли ми співставимо всі перелічені підходи, то побачимо, що

між ними немає принципових суперечностей. Їх можна трохи порізному інтерпретувати, групувати, опрацьовувати, але від цього загальний результат сильно не змінюється. Таке різнопланове трактування дозволяє ефективніше шукати шляхи для кращого розуміння як саме можна сформувавши освітню систему (зокрема, освітню програму), яка дозволить досягти найкращого результату у підготовці фахівця.

Тобто, науковці демонструють єдність у розумінні того яким є основний вектор розвитку майбутнього фахівця. Влучним у цьому контексті видається твердження М. Ільязової про те, що цілісне формування компетентності професіонала педагога музичного мистецтва охоплює його теоретичну, практичну та особистісну підготовку до здійснення майбутньої діяльності, а також ряд компонентів, що носять позапрофесійний характер.

Висновки. Безпосередня реалізація завдань музичної освіти й виховання залежить від самого вчителя, його особистісних характеристик, а також рівня і якості його кваліфікації. Розуміємо, що підготовка педагогів-музикантів загальноосвітнього профілю набуває такого важливого значення у наш час і через це потребує значної уваги і ретельності, широти, творчості та варіативності в ході її здійснення. В даному контексті особлива вага належить саме компетентнісному підходу до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва загальноосвітніх шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев А.Л. Компетентнісна парадигма в освіті: досвід філософсько-методологічного аналізу. *Педагогіка*, №4. 2005. С.19-27.
2. Андрущенко В. П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів до музично-естетичної діяльності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.04. Одеса, 2000. 20 с.
3. Аристова Л. Розвиток професійної компетентності учителя музичного мистецтва. URL virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp20/2/aristova_tezi.pdf.
4. Tuning Educational Structures in Europe. URL: <http://www.unideusto.org/tuningeu/home.html>
http://www.unideusto.org/tuningeu/images/stories/documents/General_Brochure_Ukrainian_Version.pdf

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Колубаєв Олег Леонідович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ ПІДГОТОВКИ ТА ПРОВЕДЕННЯ УРОКУ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ КРИЗОВИХ СИТУАЦІЙ СЬОГОДЕННЯ

***Анотація.** У статті розкрито проблему модернізації змісту мистецької освіти, реалізації її виховного потенціалу, дослідження специфіки художньо-педагогічної діагностики, питання впровадження інтерактивних методик. Визначення напрямів сучасної музичної педагогіки в освітніх музичних закладах України, виходячи зі світових тенденцій, має актуальний та науково-практичний характер. Постає нагальна потреба в методичній роботі, спрямованій як на підвищення фахового рівня музично-освітньої діяльності вчителів, так і рівня їхньої інноваційної культури та грамотності, що складає завдання для підготовки майбутніх вчителів музики чи педагогів-музикантів у закладах вищої освіти.*

***Ключові слова.** Мистецька освіта, музична освіта, інновації, сучасні методи.*

Постановка проблеми. Сьогодення наполегливо вимагає пошуку таких сучасних методів, упровадження яких сприяло б активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів, підвищувало б ефективність опанування учнями нових знань, розвивало творчу активність, а також навички колективно злагоджених дій, а особливо під час війни та дистанційного навчання. Останні десятиліття ХХ століття стають періодом своєрідного накопичення новітнього педагогічного досвіду, утвердження методичних прийомів, систем музичного виховання. Цей досвід стає підґрунтям для значних реформаторських змін, – а саме створення передових концепцій мистецької освіти, нових технологій навчання, інноваційних методик, навчальних програм, підручників. Передові процеси удосконалення системи загальної мистецької освіти набувають

характеру незворотності та пов'язані з постійним наростанням темпів глобалізації суспільства, потребують глибшого вивчення вже існуючих систем музичного виховання,

Аналіз досліджень. Зміни в стратегії фахової діяльності вчителя музичного мистецтва обумовлені глобалізацією суспільства, модернізацією системи сучасної освіти, процесами (дидактичної, мистецько-культурологічної, художньо-педагогічної) інтеграції. Концепція реформування загальної мистецької освіти впровадженого двадцятиліття була в центрі уваги фахівців з музичної педагогіки. Спостерігаємо значну наукову активність серед педагогів-науковців та безпосередній вплив на реформаторські процеси в музичній педагогіці напрацювань С. Горбенко, А. Козир, Л. Масол, Н. Миропольської, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Реброва, О. Ростовського, Т. Смирнової, Л. Хлебникової, Л. Аристової, О. Лобової, К. Завалко, М. Ратко.

Мета статті. Дослідити, актуалізувати тенденції розвитку сучасних методів підготовки та проведення уроку мистецтва в умовах кризових ситуацій сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Загальний доступ та перенасичення інформацією у сучасному глобалізованому світі, що носить характер перспективного зростання, призводить до фізичної неможливості повноцінного ознайомлення та досконалого опрацювання учнем. Надзвичайно великий колективний обсяг знань, в музичному мистецтві в тому числі, вимагає певного зміщення акцентів з виконання програмових вимог на набуття досвіду застосування знань, умінь і навичок у конкретних життєвих ситуаціях. Отже викристалізовується нове науково-педагогічне поняття, як життєва необхідність – включення механізмів компетентності, тобто здатності до активності в різноманітній ситуативній обстановці та пошук шляхів для досягнення кінцевого результату.

Розробники Концепції Нової української школи опиралися на європейський досвід. У визначенні мети та головних компонентів Концепції акцентують увагу на здатності вчителя впроваджувати компетентнісне навчання та забезпечення інтегрованості змісту навчання. Стоїть завдання наблизити освітній контент до

сенситивних (чуттєвих) особливостей кожного вікового періоду розвитку школярів. На думку розробників, компетентнісний підхід у навчально-виховному процесі має значно наблизити навчальний контент та процеси соціалізації учнів до вимог сучасного світу.

Сучасним дітям притаманне кліпове мислення, що є очікуваним наслідком сприймання навколишнього світу з екрана девайсу. Завдання вчителя мистецтва перенаправити азарт грі на електронному табло в русло справжніх живих емоцій, шляхом впровадження творчих музичних завдань. Зважаючи на гіперактивність сучасних дітей, варто частіше співати з ними, декламувати вірші, включати ритмічні руханки зі співом, пластичним інтонуванням, пантомімою, тощо. Під час виконання руханок, в залежності від їх природи та призначення, цікаво буде поекспериментувати з пришвидшенням чи заповільненням темпу, контрастною динамікою (відповідно і з амплітудою рухів та глибиною жестів у пластичній імпровізації).

Підготовка вчителя до уроку – це безперервний процес вдосконалення самого себе, рівня власних компетентностей, постійне ознайомлення з законодавчою базою, методичні рекомендації, пошук репертуару для позакласної роботи, календарних свят, творчих звітів, концертів, творчого пошуку прийомів та методів реалізації задуманого.

Важливою рисою вчителя музичного мистецтва є професійна компетентність, що потребує постійного та системного самовдосконалення. Серед професійних компетентностей вчителя: методична, психолого-педагогічна, спеціальна (фахова компетентність), аутопсихологічна.

Ефективність освіти в сучасній школі, а особливо під час війни та дистанційного навчання, залежить від уміння педагога правильно вибрати методи і прийоми навчання в конкретних умовах для кожного уроку. Та все ж головним завданням вчителя є – навчати, розвивати і виховувати підрастаюче покоління, яке незабаром прийде у доросле життя і несе покликання реалізувати непрості інноваційні завдання, що ставить перед нами сьогодні.

В розрізі сьогодні постає велика необхідність модернізації змісту, форм і методів освіти, підготовки конкурентноздатного вчителя-професіонала своєї справи, котрий у свою чергу також буде

спроможний впродовж всього свого свідомого життя вчитися та навчати підростаюче покоління, застосовуючи інноваційний підхід до освітнього процесу. Неможливо підготувати вчителя з багажем іноваційних методів та прийомів на все його життя. Так, як кожен учень не зможе фізично осягнути весь програмовий матеріал, який щоденно буде зростати в обсязі, і тому, впроваджується достатньо раціональний та практично корисний компетентнісний підхід до результатів навчального процесу, так і у випадку з підготовкою педагога до трудової діяльності вживаємо давній афоризм «навчити вчитися». В нашому випадку підготувати педагогічні кадри, що мади б здатність до осягнення новітніх освітніх технологій, інноваційних методів та прийомів.

Науковці та педагоги української системи загальної мистецької освіти розробляють нові підходи та методики навчання мистецтва в школі, створюють нові програми, вводять нові курси в процесі підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, беручи на озброєння педагогічні ідеї музичного виховання Еміля Жака-Далькроза, Карла Орфа і його версії «Шульверка», Бориса Трічкова, Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Василя Верховинця, Болеслава Яворського, Золтана Кодая, Шініці Судзукі, Дмитра Кабалевського, Василя Лужного, Ярослава Крушельницького, Олександра Ростовського, Людмили Масол, Ольги Лобової, Ольги Олексюк, Володимира Черкасова, Людмили Аристової.

В основі всіх інноваційних процесів у мистецькій освіті завжди буде новаторська діяльність самого педагога, його стремління привнесення новоутворень до традиційної системи освіти, бажання постійного пошуку способів покращити продуктивність навчального процесу. Попри таке стремління слід не опустити прості людські якості, тобто «три кити» відносин: повагу, віру, доброту.

Висновки. Аналіз особливостей впровадження сучасних методів підготовки та проведення уроку мистецтва в умовах кризових ситуацій сьогодення, показує необхідність подальшої розробки окресленої тематики з метою розвою інноваційного потенціалу та способу мислення вчителя музичного мистецтва, більш чіткої систематизації інноваційних тенологій, методів та прийомів

навчання, що перебувають у постійному розвитку та залежні від наукового прогресу, організації моріторингу інноваційної діяльності студентів, вчителів музичного мистецтва; інноваційної діяльності викладачів, що забезпечують підготовку майбутніх педагогічних кадрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристова Л. С., Сергієнко В. В. Музичне мистецтво: підручник для 4 кл. загальноосвіт. навч. закладів. К.: Видавничий дім «Освіта», 2015. 128 с.
2. Аристова Л. С. Методика музичного навчання та виховання: навч.-метод. посібник. Ч. 1. Миколаїв: Іліон, 2018. 404 с.
3. Аристова Л. С. Методика музичного навчання та виховання: навч.-метод. посібник. Ч. 2. Миколаїв: Іліон, 2021. 444 с.
4. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. Мистецтво та освіта. 2004. № 1. С. 2–5.
5. Масол Л. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах. Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України. №10. К.: «Педагогічна преса», 2004. С. 4–32.
6. Масол Л. М., Гайдамака О. В., Очеретяна Н. В., Дмитренко О. М. Програма інтегрованого курсу «Мистецтво» (1–4 кл.). 2011.
7. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.
8. Масол Л. М. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3-4 класах на засадах компетентісного підходу. [Навч. - метод. Посібник]. Київ: Генеза, 2020. 160 с.

УДК 793.31

Wiktoria SKŁADOWSKA

*studentka I roku studiów II stopnia (magisterskich) muzykologii
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie
Instytut Nauk o Sztuce
Opiekun naukowy – A. Gładysz
Adiunkt – Katedra Instrumentologii, Instytut Nauk o Sztuce
Wydział Nauk Humanistycznych*

**EDUKACYJNY WYMIAR DZIAŁALNOŚCI ZESPOŁU
PIEŚNI I TAŃCA „DRZEWICZANIE” I ZESPOŁU
FOLKLORYSTYCZNEGO „MALI DRZEWICZANIE” Z
DRZEWICY**

Streszczenie: Niniejszy artykuł ujawnia specyfikę działalności oraz współpracy Zespołu Pieśni i Tańca „Drzewiczanie” oraz Zespołu Folklorystycznego „Mali Drzewiczanie”. Analiza aktywności grup, których głównym założeniem jest kultywowanie i promowanie wymierającej lokalnej tradycji muzycznej pozwala na wskazanie wartości oraz walorów edukacyjnych jakie niesie ze sobą przynależność do tego typu organizacji.

Słowa kluczowe: kultura ludowa, tradycja muzyczna, działalność zespołu, pokolenie.

Kultura to pojęcie bardzo szerokie, określające całokształt dobytku materialnego i duchowego danej społeczności. Stefan Czarnowski słowami „kultura jest dobrem zbiorowym i zbiorowym dorobkiem, owocem twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń” podkreślił wartość tego, co na co dzień jest dla nas oczywistym elementem bytu [1, s. 18]. Najstarszą gałęzią kultury jest ta ludowa – prosta, zwyczajna, tworzona początkowo przez ludność chłopską w celu zaspokojenia własnych potrzeb [2, s. 5]. Na przestrzeni wieków kultura polskiej wsi ulegała przemianom. Wyrażna rewolucja nastąpiła jednak po II wojnie światowej, kiedy to dotychczas zamknięta społeczność wiejska zaczęła ulegać wpływowi zewnętrznym. Powodem były m.in. wzmożone migracje do miast i zwiększający się dostęp do środków masowego przekazu skutkujące zanikaniem rodzimych wartości na rzecz tych nabytych [3, s. 313, 325]. W konsekwencji wspomnianych przeobrażeń, współczesna autentyczna kultura ludowa prawie całkowicie wymarła, dlatego tak ważne jest jej podtrzymywanie oparte na edukacji młodego pokolenia. Tę praktykę dostrzec można w działalności organizacji promujących lokalne dziedzictwo folklorystyczne.

Jedną z takich grup jest Zespół Pieśni i Tańca „Drzewiczanie”, działający w miejsko-wiejskiej gminie Drzewica, która stanowi część powiatu opoczyńskiego zlokalizowanego przy południowo-wschodniej granicy województwa łódzkiego (centralna Polska). Początki wspomnianego zespołu sięgają roku 1967, kiedy to w działającej na tym terenie od kilkuset lat Fabryce Nakryć Stołowych „Gerlach” rozpoczęto nabór do zespołu, który miał promować muzyczną tradycję ziemi opoczyńskiej. Pracownicy firmy, a zarazem naturalnie zakorzenieni w kulturze ludowej mieszkańcy regionu, stworzyli w ten sposób około

czterdziestoosobowy zespół pieśni i tańca, złożony z amatorów, wiejskich muzyków i tancerzy. Niestety pogarszająca się sytuacja finansowa firmy doprowadziła do rozwiązania zespołu w II połowie lat 70-tych XX wieku [4, s. 94].

Po ponad 20-letniej przerwie, zespół ludowy działający dawniej przy fabryce otrzymał nowe życie w 2000 roku. Do reaktywacji grupy funkcjonującej od tej pory przy Ośrodku Kultury Gminy i Miasta w Drzewicy pod nazwą „Drzewiczanie” znacząco przyczynił się ówczesny dyrektor placówki Krzysztof Kowalski, który poprosił, pracującą wtedy jako instruktor tańca, Alinę Szymańską o jego prowadzenie.

Coraz większe zainteresowanie „Drzewiczaniem” wśród lokalnej społeczności oraz chęć przekazania tradycji kolejnym pokoleniom doprowadziły do zawiązania nowej grupy, tym razem złożonej z tych najmłodszych mieszkańców gminy. W 2002 roku przy Gminnym Ośrodku Kultury powstał dziecięcy Zespół Folklorystyczny „Mali Drzewiczanie” funkcjonujący do dziś pod tą nazwą.

Od tej pory obie grupy nieprzerwanie współpracują ze sobą, dzięki czemu dzieci poznają prawdziwe tradycje oraz przejmują zwyczaje kultywowane przez starszą grupę. Zdaniem Prowadzącej kontakt „Drzewiczanie” z „Małymi Drzewiczaniem” ma wiele pozytywnych stron – starsi i młodszy mogą się uzupełniać i uczyć od siebie nawzajem. Międzypokoleniowe przyjaźnie zawarte w zespołach kształtują we wszystkich członkach niezależny od wieku szacunek, a także świadomość pochodzenia. Dzięki wspólnym występom, wyjazdom i próbom najmłodsze pokolenie może obcować z ludźmi pamiętającymi czasy, w których dziś kultywowana tradycja była elementem codzienności [6].

Obecnie członkami zespołu są ludzie należący do wielu odmiennych środowisk społecznych, a nawet kulturowych, gdyż współtworzą go również osoby niepochodzące z regionu opoczyńskiego. Imponujący, a zarazem warunkujący wspomnianą różnorodność jest także przedział wiekowy. Najstarszym przedstawicielem „Drzewiczanie” jest 94-letni Stanisław Wolski, który swoją grą na skrzypcach ubogaca występy od 1967 roku, natomiast status najmłodszej „Małej Drzewiczanki” aktualnie przysługuje 5-letniej Alicji Kowalskiej.

W strukturę Zespołu Pieśni i Tańca „Drzewiczanie” wchodzi

2 sekcje: sekcja wokalna-taneczna oraz instrumentalna. Śpiewacy i tancerze stanowią obecnie 32-osobową grupę w wieku od 24 do 72 lat. Zdecydowanie skromniejszą, ale nie mniej ważną część zespołu stanowią instrumentalisci. Kapelę tworzy czterech mężczyzn: Jakub Długosz (akordeon), Krzysztof Nowak (akordeon), Stanisław Wolski (skrzypce) i Zdzisław Nowak (bębenek). Warto zauważyć, że różnica wieku między najstarszym a najmłodszym członkiem opisywanej grupy wynosi 78 lat. Obecność kilku pokoleń, również takich połączonych więzami krwi świadczy o tym, jak ważne dla „Drzewiczian” jest ciągle pielęgnowanie tradycji.

Powstały w 2002 roku Zespół Folklorystyczny „Mali Drzewiczanie” tworzy obecnie 41 osób, w tym 35 dziewczynek i 6 chłopców w wieku od 5 do 14 lat. Tak szeroki przekrój wiekowy pozwala na zaangażowanie wielu rodzeństw. Struktura zespołu dziecięcego nie różni się zbyt od tej funkcjonującej w Zespole Pieśni i Tańca „Drzewiczanie”. Podział na tancerzy i śpiewaków tworzony jest według aktualnego zapotrzebowania. Należy jednak zwrócić uwagę na niedobór „małych” instrumentalistów, dlatego podczas dziecięcych występów „małym” śpiewakom i tancerzom towarzyszy kapela ze starszej grupy.

Na repertuar obu zespołów składają się przede wszystkim pieśni ludowe oraz bardzo popularne w subregionie opoczyńskim przyśpiewki, które jak podkreśla pani Alina Szymańska „śpiewane były o wszystkim i o wszystkich” [7]. W większości są to utwory powstałe na ziemi opoczyńskiej i przekazane drogą ustną, dlatego większość z nich nie posiada zapisu nutowego [5, s. 39-40]. Mimo, że w ubiegłym stuleciu na ziemi opoczyńskiej przeprowadzono wiele badań etnograficznych, a także etnomuzykologicznych upublicznione transkrypcje muzyczne poszczególnych pieśni nierzadko odbiegają od przekazów ukształtowanych i funkcjonujących w Drzewicy. Stanowią one zatem ich warianty lub odmienne wersje.

Działalność zespołu motywowana jest celem, który od jego utworzenia w latach 60-tych poprzedniego wieku pozostał niezmienny. Członkowie dzisiejszych „Drzewiczian” udoskonalając i promując rodzime talenty obecne na wielu płaszczyznach, rozsławiają opoczyński folklor w Polsce i poza jej granicami, a także podtrzymują tradycję

przekazując ją kolejnym pokoleniom, czego dowodem jest współpraca z „Małymi Drzewiczankami”.

Opisywany zespół swoją pracą stara się kontynuować dzieło rozpoczęte przed laty, uatrakcyjniając wszelkie gminne święta, takie jak Dożynki czy Sobótka. Ciekawym aspektem działalności zespołu jest także organizacja warsztatów i wystaw o tematyce folklorystycznej. Grupa muzyków i tancerzy na swoim koncercie ma setki występów publicznych organizowanych na terenie całej Polski. Innym sposobem na promocję Drzewicy i jej ludowej tradycji jest udział w targach, festiwalach i jarmarkach. Warto wspomnieć również, że w 2008 roku zespół nagrał płytę pt. *Drzewiczanie*, której wydanie miało na celu upowszechnienie ludowej tradycji muzycznej obecnej w repertuarze grupy. Niepowtarzalna kultura opoczyńska fascynuje nie tylko ludzi pochodzących z Polski, o czym zespół mógł się przekonać koncertując na Białorusi, Ukrainie, Słowacji i w Czechach. Ciekawym międzynarodowym wydarzeniem był również zorganizowany w 2016 roku w Regionalnym Centrum Kultury w Drzewicy VI Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny, na którym zagościli przedstawiciele Turcji, Hiszpanii, Czech i Rumuni. „Drzewiczanie” na swoim koncercie mają również wiele sukcesów artystycznych na scenach muzycznych, np. Wyróżnienie zdobyte na Ogólnopolskim Przeglądzie Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (2006). Ogromnym wyróżnieniem dla grupy było także zaproszenie na XVI Międzynarodowy Festiwal Pieśni i Muzyki „Dnieprzańskie Głosy” w Dubrowniej na Białorusi, gdzie Zespół Pieśni i Tańca „Drzewiczanie”, będąc jedynym reprezentantem Polski wystąpił wraz z blisko tysiącem artystów, pochodzących z Białorusi, Rosji, Ukrainy, Łotwy, Litwy, Estonii, Mołdawii i Słowacji (2009). Drzewiczcy muzycy, śpiewacy i tancerze podczas swojej wieloletniej pracy zaangażowali się w wiele projektów, zwiedzili mnóstwo miejscowości i wystąpili na niezliczonej liczbie koncertów, godnie promując autentyczny folklor ziemi opoczyńskiej [6].

Znając strukturę i działalność omówionych zespołów należy zwrócić uwagę na korzyści płynące z przynależności do tego typu grupy. Na przykładzie działalności zespołów pochodzących z tak niewielkiego ośrodka jakim jest gmina Drzewica zauważyć można możliwości rozwoju

i edukacji, które zyskują ich członkowie. Zaangażowanie w różnego rodzaju projekty uczy sumienności, samodyscypliny i konsekwencji pracy w zespole, a występy publiczne pozwalają na zdobycie umiejętności związanych ze sztuką prezentacji i z pokonywaniem stresu. Międzypokoleniowe znajomości zawierane w takiej organizacji pozwalają dzieciom na kontakt z autentyczną kulturą ludową, którą starsi członkowie pamiętają z lat dziecięcych lub znają z opowieści swoich rodziców czy dziadków. Ważnym aspektem jest również obecność rodzin, dzięki której rodzice wychowują dzieci w duchu wartości kształtowanych przez setki lat. Tak szeroka rozbieżność wiekowa wpływa na to, że zarówno „Drzewiczanie” jak i „Mali Drzewiczanie” uczą się wzajemnej kultury i szacunku. Ponadto amatorzy pielęgnując swoje zamiłowanie do muzyki ludowej mogą udoskonalać swoje zdolności muzyczne z zakresu emisji głosu, kształcenia słuchu, poczucia rytmu oraz tańca.

Wnioski. Działalność grup opisanych w powyższym artykule niesie ze sobą niezwykle owocny walor edukacyjny. Analiza funkcjonowania Zespołu Pieśni i Tańca „Drzewiczanie” oraz Zespołu Folklorystycznego „Mali Drzewiczanie” pozwala na dostrzeżenie wartości i korzyści wynikających z ich współpracy, a także wykazuje jak ważną rolę kulturową pełnią zespoły, które podtrzymują i promują wymierającą już opoczyńską tradycję muzyczną.

BIBLIOGRAFIA

Literatura:

1. Czarnowski S., Kultura, Warszawa 1948.
2. Kopczyńska-Jaworska B., Niewiadomska-Rudnicka M., Piękno użyteczne czy piękno ginące, Łódź 1997.
3. Łuczowski J., Kultura ludowa wsi opoczyńskiej. Tradycje i współczesność. w: Powiat opoczyński: historia i współczesność, red. J. Gapys, Opoczno 2018.

Nieopublikowane opracowania naukowe:

4. Ramus B., Tradycja i współczesność kultury w Drzewicy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Przećlańskiej, Wydział Pedagogiczny UW, Warszawa 2004
5. Szymańska O., Analiza sztuki ludowej i jej wykorzystanie we współczesnej kulturze na przykładzie folkloru regionu opoczyńskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Leszka Robaszkiewicza, Wydział Informatyki WSISiZ, Warszawa, 2019.

Wywiady:

6. Wywiad nr 1 z p. Aliną Szymańską przeprowadzony dn. 11. 02. 2022 r. w Drzewicy (zapis wywiadu w posiadaniu autorki).

7. Wywiad nr 2 z p. Aliną Szymańską przeprowadzony dn. 28.03.2022 r. w Drzewicy (zapis wywiadu w posiadaniu autorki).

УДК 371.333

Олександра СТРУК,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Зваричук Жанна Йосипівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ

***Анотація.** У статті розкрито проблему сучасного стану вокально-музичної освіти в художніх школах та потребу суспільства та дітей, зокрема, у організації широкої сітки позашкільних закладів, сучасній методиці навчання вокальному мистецтву, володіння сучасними техніками та інноваційними підходами у вокальному виконавстві.*

***Ключові слова:** вокальне мистецтво, виконавська діяльність, сучасні технології, педагог, виховання.*

Постановка проблеми. Мистецтво музики кожного народу є безцінним багатством його національної культури та її самобутнім представником у світовому багатокультурному просторі. Основою суспільно-історичного розвитку кожної країни є відродження та оновлення її культурно-освітнього потенціалу. Розвиток духовної культури, відповідно до загальнонародських демократичних цінностей і національних традицій, є однією з найважливіших проблем сучасного українського суспільства в умовах політичних, економічних та соціально-культурних змін в країні.

Мета статті – дослідити процеси формування та розвитку української системи вокального виховання в їх зв'язку з потребами сучасного виконавства, обґрунтувати інноваційні напрями у розвитку дитячої вокальної педагогіки відповідно вимогам нинішнього

суспільства в закладах позашкільної освіти.

Аналіз досліджень. Теоретичною основою для статті стали підручники, методичні посібники провідних зарубіжних та вітчизняних педагогів, співаків, в яких розкрито як історичні та сучасні тенденції розвитку дитячого вокального навчання та виховання на основі фольклорної традиції: В. Г. Антонюк, Б. П. Гнидь, Н. В. Дрожжиної, Е. В. Макарової та матеріали офіційного сайту Estill Voice Training.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво вокальної музики сягає давніх часів і створювалося неординарними особистостями. Розуміння творчості митців ще більше ускладнюється специфікою епохи, в якій вони жили.

Нове інформаційно-комунікативне середовище, соціокультурні видозміни зумовлюють пошук та впровадження в сучасний освітній процес відповідних стратегій і інноваційних технологій для навчання та виховання молодого покоління. Це стосується і мистецтва вокального виховання.

Слід зазначити, що музичне мистецтво, в тому числі і вокальне виховання, сприяє розвитку дітей і підлітків, впливає на формування внутрішнього світу особистості, впливає на розуміння змісту текстів і музики.

Разом з цим, сучасна молодь, як правило, захоплюється більше розважальною естрадною піснею, яка широко пропагується індустрією розваг через ЗМІ і має низьку художню цінність. Саме тому діяльність вчителя мистецтва займає особливу роль і має на меті формування естетичних вподобань та ідеалів, духовних потреб і смаків у дітей на прикладі кращих зразків світового вокального мистецтва, сучасного виконання українських народних пісень в експериментальних естрадних та джазових обробках.

Сьогодні вокальне мистецтво стає доступнішим, проте, щоб оволодіти цим мистецтвом потрібно багато працювати над постановкою голосу, освоювати різноманітні вокальні техніки і прийоми. Не дивлячись на те, що протягом століть у розвитку професійного вокального мистецтва накопичилося чимало практичних підходів до розвитку вокального голосу, питання пошуку

нових методичних прийомів у системах вокального виховання та навчання залишається в центрі уваги вокальної педагогіки.

Актуальність дослідження поставлених питань також посилюється багатьма суперечностями, які існують між потребою суспільства у духовному розвитку учнів, їх естетичним сприйняттям вокального мистецтва, сучасного естрадного виконавства, як форми позакласної роботи, що потребує і відповідну підготовку вчителів музики до вирішення цих проблем у закладах музичної освіти. В сучасній школі є високий, але недостатній інтерес до вокального виконання, вокального навчання, виховання та розвитку співу у дітей та підлітків. А, отже, виникає необхідність модернізації професійної підготовки майбутніх учителів музики до вокально-педагогічної діяльності, на основі обґрунтованих концептуальних та організаційно-методичних засад.

Огляд наукових праць з точки зору розвитку інноваційних підходів до навчання співу дає змогу встановити спадкові зв'язки між історичним минулим і сучасним розвитком галузі, що дає основу для більшого заглиблення художніх шкіл в техніку вокального виконання. Для вирішення цих завдань потрібно розуміти, що вокальна підготовка є невід'ємною частиною музичного розвитку учнів, а їхні здібності та особистісні якості виховуються не ізольовано, а в рамках конкретної виконавської роботи. Важливим аспектом роботи вчителя є розуміння того, як розвивати в учнях всебічні та музичні здібності, як допомогти усвідомити їх музичний світогляд у процесі навчання вокального мистецтва, використовувати індивідуальний потенціал учнів (знання, здібності, вподобання) таким чином, щоб навчальний процес ставав ефективніший і приносив плід. Завдяки цьому процес пошуку нових методів і технологій освоєння дітьми співу стає активнішим.

Удосконалення мистецької освіти на сучасному етапі суспільного розвитку здійснюється під впливом суспільного замовлення, яке реалізує нові навчальні завдання з високою професійною підготовкою через педагогічну освіту в цілому та освіту вчителя вокальної музики, як складову цієї освіти. Основним завданням української вокальної педагогіки є наближення її до

світових вокально-навчальних стандартів відповідно до цінностей і вимог сучасної вокальної освіти.

Аналізуючи науково-педагогічну літературу, сучасний стан вокально-музичної освіти в художніх школах та особистий досвід викладацької діяльності за фахом, можна побачити, що у суспільстві зростає потреба організації широкої сітки позашкільних закладів, потреба дітей в сучасній методиці навчання вокальному мистецтву, володіння сучасними техніками та інноваційними підходами у вокальному виконавстві.

Величезний шлях свого становлення та розвитку пройшла дитяча музична педагогіка з початку ХХ століття і до наших днів, що визначило основні тенденції розвитку шкільної музичної освіти у ХХ столітті, яке полягає у: прагненні, щоб музика увійшла до складу загальної системи гармонійного естетичного розвитку особистості людини; використанні для музичної освіти дітей творчого музикування; навчанні на репертуарі, який вбирає в себе народну, класичну і сучасну музику різних країн і народностей; вихованні музичного слуху, формуванні музичного сприймання як основи музичної освіти.

Навчальна педагогічна інновація – це процес створення, поширення та використання нових засобів (інновацій) для вирішення тих завдань педагогіки, які раніше вирішувалися по-іншому. Зараз часто йде мова про нові напрямки в освіті, які націлені в напрямку від передачі навичок, знань і умінь до формування компетентностей, вмінь та якостей. У сучасному світі ринкових відносин особливо важливо, щоб людина вільно співіснувала в сучасному світі, володіла цілим комплексом знань, вміла втілювати свої знання на практиці, була готовою до важкої вокальної роботи. У той же час особливо цінність мають здатність швидко та всебічно аналізувати проблемні ситуації, знаходити нестандартні рішення проблем, брати на себе відповідальність за прийняття рішень. Результати різних досліджень свідчать, що загальна освітня система більше зациклена на здобуття інформації, проте сформованість життєвих навичок є недостатньою і ступінь підготовки дитини до самостійного життя до кінця не відповідає сучасним нормам та вимогам. Потрібна не

тільки хороша освіта, але й речі, які допоможуть при важливому життєвому виборі, при досягненні мети і оцінюванні всіх ризиків.

Основним змістом інноваційної системи навчання є спільне розуміння та створення діяльності між викладачами та учнями, викладачами і колективами, яке може впливати на навчальний процес та спонукати формування особистості, осмисленої діяльності та вміння самоорганізації. Інновація завбачає зміну форми та сенсу контролю, оцінки та плодів педагогічно-виховного процесу. Ціллю для вчительського колективу навчальних закладів стоїть забезпечення успішності навчального процесу. Освіта і навчання є двома нероздільними складовими такого процесу.

Використання нових інформаційних технологій і технічних прийомів у діяльності колективів естрадного вокалу є одним із найактуальніших завдань сучасної вітчизняної музичної педагогіки. Це пов'язано, з одного боку, з тим, що серед школярів все частіше стає популярний естрадний спів, з іншого – підготовка та виконання популярної естрадної музики безпосередньо вимагає від керівника колективу використання нетипового для класичного вокалу, але поширеного в аудіо-індустрії технічного оснащення та володіння відповідними технологіями користування.

Формування нової системи вокальної музичної освіти потребує серйозних інноваційних ЗМІ у підготовці майбутніх вчителів вокалу. Набір методів і прийомів Estill Voice Training – це одна з небагатьох оригінальних вокальних методик у світі, яка заснувалась і розвинулась на основі науки. Інноваційний і, одночасно, індивідуалізований підхід EVT збагачує існуючі зразки традиційних методів навчання і, в майбутньому, може стати частиною новітніх навчальних програм в українському національному вокальному вихованні шкільної молоді.

Висновки. Музичне мистецтво – один із найефективніших засобів розвитку дитячої особистості. В сучасних навчальних та позашкільних закладах задіюються новітні технології, створюється сприятлива атмосфера та необхідні умови для якісної організації музичного виховання. Головна мета музичного виховання – розвиток творчої особистості, яка вміє та може виражати власні

емоції, почуття, враження за допомогою засобів мистецтва. Така особистість формується під впливом цінностей світового та українського мистецтва, які забезпечують її активний музично-естетичний розвиток.

Використання новітніх підходів у вокальному вихованні призводить до вдосконалення, оптимізації та поживлення процесу навчання та музичного виховання дитини, розвитку її вокального таланту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія / Рец.: Дунаєвська Л. Ф., Іваницький А. І., Котляревський І. А., Куліш Л. Ю. К.: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Верховинець В. Весняночка: ігри з піснями. Київ, Музична Україна, 1989. 428 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підруч. К. : НМАУ, 1994. 320 с.
4. Дрожжина Н.В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Музична педагогіка і мистецтвознавство*. 2007;
5. Макарова Е.В. Застосування інтерактивних методів та прийомів навчання в процесі підготовки педагога-музиканта на заняттях з постановки голосу. *Академія педагогічних наук : Зб. матеріалів науково-педагогічного семінару*. Чернівці : Зелена Буковина, 2008. С. 4.
6. EVT. Офіційний сайт Estill Voice Training.

УДК 78.05; 37.03.036.5.

Ірина ТАРАН

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

Христина ПРОКОПІВ,

студентка I курсу другого магістерського рівня

спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

та Поморської академії (Польща)

МУЗИКОТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ АДАПТАЦІЇ ДІТЕЙ, ЩО ПОСТРАЖДАЛИ ВІД ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ

Анотація. У статті розкрито проблему розвитку, виховання та адаптації до навчання дітей, що постраждали від військової агресії. Сучасна суспільно-

політична ситуація, пов'язана з війною в Україні, стала потужним психологічним і соціальним тиском на населення України. Діти та підлітки – найбільш вразливий та чутливий прошарок суспільства. У системі психокорекційної допомоги дітям, які постраждали від російської агресії, музикотерапія посідає важливе місце. По суті, це одна з новітніх психотехнік, яка в складних умовах життя сучасного людства покликана виконати відповідальну роль – забезпечити ефективне функціонування людини в суспільстві і гармонізувати її психічне життя.

***Ключові слова.** Музикотерапія, діти, що постраждали від війни, адаптація, оздоровлення, психологічна допомога.*

Постановка проблеми. Війна, яку розв'язала росія, та військові дії, що відбуваються на всій території України, актуалізують питання пошуку ефективних засобів для адаптації дітей до нової реальності.

В офісі Генпрокурора повідомили: «Станом на ранок 16 листопада 2022 року більше ніж 1266 дітей постраждали в Україні внаслідок повномасштабної збройної агресії російської федерації. За офіційною інформацією ювенальних прокурорів 431 дитина загинула та понад 835 отримали поранення різного ступеню тяжкості. Ці цифри не остаточні, оскільки триває робота з їх встановлення в місцях ведення активних бойових дій, на тимчасово окупованих та звільнених територіях» [2].

За статистикою більше 7,5 млн українських дітей постраждали через безжальну війну, і всі потребують психологічної реабілітації.

Війна калічить не лише тіла, але й душі. У поранених дітей є психологічні рани. Стрес, якого нині зазнають діти, – багатогранне явище, відповідно і його наслідки також є непередбачувані. Він може минути безслідно, а може стати причиною тривожного стану, нервового зриву, депресії. Дослідження свідчать, що рани війни, якщо їх не лікувати, не загоюються самі, а нерідко мають віддалені наслідки і в наступних поколіннях. Тому потрібно знайти відповідь на запитання: яким чином ми можемо допомогти лікуванню воєнної травматизації, як підтримувати і повертати до повноцінного життя дітей, що постраждали внаслідок воєнних дій.

Діти, які не зазнали безпосередньо військових дій або переселення, також потребують допомоги: спілкуючись з потерпілими та переселенцями, вони створюють нові соціальні контакти, через які інколи виникають конфліктні ситуації.

Аналіз досліджень. У процесі написання статті використовувалися праці українських дослідників: І. Дмитрієвої, В. Драганчук, Л. Куненко, М. Лановик, І. Лисенкової, І. Малашевської, З. Матейової, С. Машури, Н. Квітки, Л. Нафікової, Ю. Юцевича, О. Вознесенської, Т. М. Титаренко, М. С. Дворник, В. О. Климчука.

Мета статті. Дослідити важливість використання музикотерапії для адаптації дітей, що постраждали від військової агресії.

Виклад основного матеріалу. Діти - це найменш захищена верства населення в усіх значеннях. Вони беруть близько до серця абсолютно все, що відбувається навколо них, і часто не хочуть або не можуть проговорити свої страхи ані з батьками, ані з вчителями.

На жаль, психологічне виснаження дитини сьогодні може мати серйозний негативний вплив на її загальне психічне та фізичне здоров'я у майбутньому, що може викликати:

- депресії;
- посттравматичний стресовий розлад;
- тривожність;
- соціальну ізоляцію;
- агресію;
- схильність до насильства;
- схильність до зловживання алкоголем та наркотичними засобами [3, с. 13].

Музикотерапевтичні заняття дозволяють вирішувати важливі психотерапевтичні завдання. «Лікувальний» ефект досягається завдяки тому, що в процесі творчої діяльності створюється атмосфера емоційної теплоти, доброзичливості, емпатійного спілкування, визнання цінності особи іншої людини, турбота про неї, її відчуттів, переживання. Виникають відчуття психологічного комфорту, захищеності, радості, успіху. В результаті мобілізується цілющий потенціал емоцій.

Музикотерапія допомагає дитині висловити свої страхи та переживання через музику та мистецтво, не використовуючи слів.

Музикотерапія (з грец. *muzike* – мистецтво музики, *therapeia* – лікування) – лікування за допомогою музики, співу та звуків.

Хоча лікування музикою відоме з давніх-давен, проте тільки у ХХ та ХХІ столітті музикотерапію почали інтенсивно використовувати у лікувальній та педагогічній практиках. «Музична терапія – використання музики з метою нормалізації психічних станів та лікування хворіб нервової та серцево-судинної систем, гіпертонії та гіпотонії, депресії, функціональних розладів тощо» [4, с. 166].

Кожне заняття музикотерапії повинно організовуватися і проводитися у три етапи: підготовчий, звільнення від напруги, заряд позитивними емоціями. На кожному них повинні використовуватися ті музичні твори, які відповідають тематиці заняття та емоційному стану дітей.

Стосунки між музикотерапевтом та дитиною повинні бути дуже гармонійними, адже його призначення – донести свою любов до музики, навчити дітей любити та розуміти музику та допомогти їм адаптуватися до реальності та оздоровитися.

На жаль, у наш час музиці не надають настільки важливого значення, як іншим дисциплінам. Хоча саме музика здатна керувати почуттями та настроями дитини, виховувати позитивне ставлення до мистецтва, до оточуючих людей та до самого себе. Це сприяє становленню дитини, її адаптації у суспільстві.

Вчитель музики чи музикотерапевт повинен відзначатися професійністю, охайністю, яскравим та інтонаційним мовленням, доброзичливістю у спілкуванні, зібраним зовнішнім виглядом, естетичним смаком, позитивним настроєм. Такі якості будуть спонукати дітей відчувати щастя, радість, зацікавленість, спокій, безпеку та задоволення від занять.

Створення на занятті хорошої атмосфери забезпечує ефективне виконання встановлених музикотерапевтом завдань, отриманню задоволення від активної участі у навчальному процесі, дотримання правил поведінки під час заняття, встановлення контакту між дітьми та дорослими.

Для кращого сприймання дітьми музичного матеріалу використовуються різноманітні ігри та вправи, у яких беруть участь як і діти, так і керівник. Ігри та вправи повинні відповідати інтересам дітей та спрямовуватися на розвиток психофізичних порушень дітей.

Наявність різних музичних та шумових інструментів, дидактичних ігор, музичного центру, пластикових, дерев'яних та картонних іграшок, музичних сходинок та персонажів пісень, музичного телефону надають багато можливостей музикотерапевту для різноманітності заняття.

Різні форми роботи на занятті посилюють зацікавленість у дітей, а також сприяють кращому засвоєнню матеріалу та викликають позитивні емоції.

Особливість занять проявляється у тому, що музичні заняття можуть проводитися і плануватися за різною структурою, в залежності із діагнозами дітей, які перебувають у групах, також на заняттях за необхідністю можуть перебувати батьки.

На заняттях музикотерапії багаторазово може використовуватися однаковий музичний матеріал, для того щоб діти могли його засвоїти у своєму індивідуальному темпі.

Методи музикотерапії поділяються на тренінгові, комунікативні, релаксаційні, спрямовані на емоційну активізацію та на творчі здібності, які проявляються у вокальних, інструментальних, ритмічних та рухових імпровізаціях. Заняття з музикотерапії можна проводити в групах або індивідуально.

Втілення основних методів роботи на уроці здійснюється за допомогою таких технік корекційно-розвиваючої роботи:

- рухове розслаблення та злиття з ритмом музики;
- музично-рухові ігри та вправи;
- музична психосоматична релаксація;
- вокалотерапія;
- гра на музичних інструментах;
- рецептивне сприймання музики;
- музичне малювання;
- пантоміма;
- рухова драматизація під музику;
- музична розповідь;
- імпровізація;
- гра з лялькою;
- дихальні вправи з музичним супроводом [1].

Важливим на музичних заняттях є формування у дітей музичної та національної культури. Адже, музична культура – це культура особистості. А виховання національної культури і свідомості та ідеї української державності посідають центральне місце. Тому на заняттях за допомогою фольклору потрібно прививати любов до своєї держави, мови та національного надбання, зокрема пісень.

Музичний фольклор – невичерпний матеріал для навчання, виховання та розвитку учнів. За допомогою фольклору діти отримують початкові знання про навколишній світ та отримують передачу моральних та суспільних цінностей свого народу за допомогою простих форм фольклорного матеріалу. Використання фольклору у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами відкриває великі перспективи впливу мистецтва на фундамент музичної культури дитини.

Висновки. Музикотерапія – це одна із новітніх психологічних технологій, яка сприяє розвитку та функціонуванню дитини із особливими освітніми потребами у суспільному середовищі та забезпечує урівноважений психоемоційний стан.

Проте, на жаль, в Україні на даний час музикотерапія як предмет офіційно не визнана. Також не існує жодного факультету чи відділу вищого навчального закладу для отримання фаху з музикотерапії. Тільки у Національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова та у Національній музичній академії України факультативно впроваджено навчальний курс вивчення музикотерапії. Зараз необхідно розвивати сферу цієї галузі, оскільки наша країна знаходиться у центрі екологічних проблем, військових подій та кризи.

Музикотерапія повинна мати належне місце у навчально-виховному процесі для дітей. Адже саме використання нетрадиційних та творчих методів терапії, таких як арт-терапія, створює більше шансів для розвитку, адаптації та оздоровлення дітей, що постраждали від військової агресії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ІКвітка Н. Методичний посібник з музикотерапії для дітей дошкільного віку зі складними порушеннями психофізичного розвитку. К.: Ред. газ. дошк. та поч. освіти, 2013. 82 с.
2. Ювенальні прокурори: 430 дітей загинуло внаслідок збройної агресії РФ в Україні (Офіс Генерального Прокурора). URL: <https://gp.gov.ua/ua/posts/yuvenalni-prokurori-431-ditina-zaginula-vnaslidok-zbroinoyi-agresiyi-rf-v-ukrayini> (дата звернення 17.11.2022).
3. Соціально-психологічні технології відновлення особистості після травматичних подій : практичний посібник / [Т. М. Титаренко, М. С. Дворник, В. О. Климчук та ін.] ; за наук. ред. Т. М. Титаренко. Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2019. 220 с.
4. Юцевич. Ю. Є. Музика: словник-довідник: вид 2-ге переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2003. 352 с. URL: <https://archive.org/details/dovidnyk2003/page/n1/mode/2up> (дата звернення 17.11.2022)

УДК[378:37.011.3-051:7:005.336.2]:780.616.432

Олеся Тесленко,

*студентка IV курсу
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ОС «Бакалавр» гуманітарного факультету
Мукачівського державного університету.
Науковий керівник – Задорожний І.З.
кандидат мистецтвознавства,
доц. кафедри музичного мистецтва МДУ*

ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА В ЗЗСО НА ПРИКЛАДІ ДИДАКТИЧНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО РЕПЕРТУАРУ

***Анотація.** У статті розглядається проблематика підготовки в класі фортепіано майбутнього вчителя інтегрованого курсу «Мистецтво» в ЗЗСО. Звертається увага на дидактичні аспекти фортепіанного репертуару, набуття фахових компетентностей, пізнання цінностей творів мистецтва, усвідомлення збереження елементів народно-пісенних традицій та підкреслюється зв'язок із реалізацією змістової лінії «Сприймання та інтерпретація мистецтва» інтегрованого курсу «Мистецтво».*

***Ключові слова:** мистецтво, фортепіанний репертуар, вчитель, інтегрований курс, учні, фахові компетентності.*

Постановка проблеми. Соціально-політичні процеси сьогодення, реформування освіти зумовлюють вирішення ряду складних завдань вдосконалення підготовки у вищій школі майбутніх вчителів мистецтва, які повинні володіти професійними компетентностями, необхідними для педагогічної діяльності в закладах загальної середньої освіти. Вчитель повинен добре володіти методикою викладання інтегрованого курсу «Мистецтво», вміти здійснювати аналіз творів світового та українського музичного мистецтва різних жанрів та стилів, орієнтуватись у педагогічній доцільності їх використання в школі.

Вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво» в початковій школі ґрунтується на єдності різних видів мистецтва і передбачає всебічний художньо-естетичний розвиток особистості дитини у процесі пізнання мистецтва, формування мистецьких компетентностей, необхідних для художньо-творчого самовираження в особистому та суспільному житті. Опанування курсу базується на комплексному застосуванні компетентнісного, особистісно зорієнтованого, діяльнісного, аксіологічного, культурологічного підходів. На сьогодні простежуються активні процеси підготовки навчальних видань з вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво» у ЗЗСО, електронних посібників для дистанційного та змішаного навчання, затверджено ряд типових освітніх програм [3; 5; 9; 10].

Враховуючи, що реалізація мети і завдань інтегрованого курсу «Мистецтво» залежить від творчої особистості вчителя, його досвіду, володіння дидактично-мистецьким матеріалом та сучасними технологіями навчання, творами для сприймання та виконання учнями, на сьогодні значної актуальності набуває потреба глибшого пізнання спрямованості професійної підготовки майбутніх фахівців.

Аналіз досліджень. Проведений аналіз науково-методичної літератури свідчить про значний науково-практичний досвід підготовки майбутнього вчителя музики [1; 5; 7]. Визначення різносторонньої проблематики підготовки здобувачів до викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» в ЗЗСО, дало змогу виявити зростаючі вимоги до рівня сформованості професійних компетентностей майбутнього вчителя та доцільність

переосмислення специфіки опанування програмового репертуару у класі фортепіано.

Мета статті. Сучасні вимоги до наукового, теоретичного та методичного забезпечення процесу підготовки здобувача до викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» зумовили необхідність визначення та уточнення окремих аспектів формування професійних компетентностей на прикладі опанування фортепіанних творів, побудованих на народно-пісенних інтонаціях, на що звертаємо основну увагу у нашій статті.

Виклад основного матеріалу. Важливим завданням підготовки здобувача в класі фортепіано до майбутньої педагогічної діяльності в закладах загальної середньої освіти є акцентування уваги на комплексності методичних підходів щодо пізнання цінностей творів мистецтва, що необхідно для реалізації у майбутньому змістової лінії «Сприймання та інтерпретація мистецтва» інтегрованого курсу «Мистецтво». Слід зазначити, що реалізація цієї змістової лінії передбачає спрямованість діяльності вчителя на збагачення естетичного досвіду учнів, формування умінь сприймати твори, розвивати емоційно-ціннісне ставлення до творів мистецтва [1].

У фортепіанній музиці відображається взаємодія різних стилістичних, жанрових та композиційно-структурних принципів, відбувається збагачення змісту, жанрів та форм, що є на сьогодні важливим предметом музично-педагогічного процесу, надбанням музичної культури.

У процесі навчання гри на фортепіано майбутні фахівці мають змогу ознайомитись із творами М. Лисенка, Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Б. Лятошинського, М. Колесси, у яких часто зустрічаємо музичний тематизм, побудований на українському музичному фольклорі. Цікаву сторінку представляє жанр веснянок, які складають основу фортепіанних творів М. Вериківського («Коло», «Зелений шум», «Ягілочка»). Різноманітність народно-пісенної творчості зумовила творення жанрового спектру української фортепіанної музики, до яких відносять пісню, танець, марш, жанри лірики та епосу (елегія, ноктюрн, поема, балада, легенда) [2, с.307–345].

Добрим прикладом виховання пошани до національних

культурних надбань, формування громадянської позиції у полікультурному середовищі є використання у педагогічному репертуарі творів, у яких простежуються елементи народно-пісенних інтонацій різних жанрів українського, чеського, угорського та румунського фольклору, зокрема слід згадати фортепіанні твори Дезидерія Задора, Степана Мартона, Емілія Кобулея [6, с.15–45]. У фортепіанних п'єсах «Коломийки», «Тропотянка» Віктора Теличка цікаво представлено регіональний народно-пісенний матеріал [3]. У п'єсі «Коломийки» розгортання музично-тематичного матеріалу відбувається на основі поєднання лідійського і дорійського ладу, що забезпечує розвиток музичного сприймання ладової перемінності та танцювальної ритміки. У п'єсі «Тропотянка» використано мелодію популярного закарпатського танцю, в основі якого лежать періодичні підскоки. Саме цю особливість танцю композитор відтворює засобами застосування форшлагів, штрихів *legato i staccato*, типових ритмічних формул, синкоп, акцентів, які створюють образно-емоційну сферу веселого настрою, захоплюють динамікою руху, передають художньо-образний зміст та специфічний характер народного танцю «Тропотянка».

Оригінальний, конструктивний підхід звуконаслідування представлено у п'єсі «Дзвони» Володимира Волонтира, де на основі зіставлення двох тем добре сприймається звукова картина церковного дзвоніння. Основні естетичні засади творчого методу композитора вказують на поєднання багатоплановості підходів у трактуванні художньо-образного змісту, сміливому використанні дисонуючих звучань у розвитку музичної драматургії [4, с.300-325].

То ж на основі жанрового підходу у фортепіанних творах відбувається закріплення інтонацій, метро-ритміки того чи іншого жанру, формування знакової системи музичної мови, що забезпечує збереження зв'язків з народно-пісенними традиціями, а також є важливим аргументом у визначенні способів трактування та переосмислення фольклорних елементів у композиторській творчості, усвідомлення специфіки та самобутності музичного фольклору України.

Висновки. Викладені міркування підтверджують, що успішність формування фахових компетентностей майбутніх

вчителів мистецтва досягається за умови дидактичної спрямованості фортепіанного репертуару, збагачення естетичного досвіду, розвитку здатності осмислювати й оцінювати тематику творів, зміст, їх естетичні цінності.

Кожний музичний твір відображає самобутній підхід творчої особистості до трактування художньо-образного змісту, використання традиційних та новаторських прийомів, особливостей музичної мови, специфіку трактування та розкриття образно-емоційної сфери, що важливо врахувати у процесі реалізації завдань змістової лінії «Сприймання та інтерпретація мистецтва» інтегрованого курсу «Мистецтво».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістова Л.С. Реалізація змістової лінії «Сприймання та інтерпретація мистецтва» в курсі «Мистецтво» 1 клас». Мистецтво та освіта № 3 (89). Київ : Педагогічна Думка, 2018. С.11–14.
2. Історія української музики, в бт. Т.4. [відповід. ред. Л.О.Пархоменко] К.: Наукова думка, 1992. 614 с.
3. Калініченко О. В., Арістова Л. С. Мистецтво. Підручник інтегрованого курсу для 1 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2018. 128 с.
4. Мадяр-Новак В. Володимир Волонтир – яскравий диригент, композитор та педагог сучасності. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Вип.2. Ужгород: Карпати, 2010. С. 300–325.
5. Масол Л. М., Гайдамака О.В., Белкіна Е.В., Калініченко О.В., Руденко І.В. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів. Харків : Веста: Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
6. Музика Срібної землі: Твори для дітей та юнацтва. Т. 1.Упорядк., передмова –Віктор Теличко. Ужгород: Карпати, 2017. 184 с.
7. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
8. Теличко В. Ф. Дитячий альбом (для шкіл естетичного виховання). Ужгород: Карпати, 2016. 48 с.
9. Типова освітня програма. авт. колект. під кер. Савченко О. Я. [Електронний ресурс]. – режим доступу: URL <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-pochatkovoyi-shkoli>
10. Типова освітня програма. авт. колект. під кер. Шияна Р.Б. [Електронний ресурс]. – режим доступу:URL <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-pochatkovoyi-shkoli>

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв Науковий керівник: Колубасєв Олег Леонідович, кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

МУЗИЧНО-РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ ТА МУЗИЧНА ЛОГОРИТМІКА ЯК ЗАСОБИ, ЩО ЗАБЕЗПЕЧУЮТЬ ГАРМОНІЙНИЙ РОЗВИТОК ЛЮДИНИ

***Анотація.** У статті розкрито історико-педагогічний аспект становлення і розвитку логоритмічного виховання дітей. Визначено основні передумови зародження логоритміки на основі музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза, окреслено етапи розвитку логоритміки як науки, що передбачає використання системи ритмічного, словесно-ритмічного та музично-ритмічного виховання у роботі з дітьми, що мають мовні порушення.*

***Ключові слова.** Музично-ритмічне виховання, логоритміка, розвиток дитини.*

Постановка проблеми. Стратегічною метою освіти ХХІ ст., визначеною Законом України «Про освіту» та державною національною програмою «Освіта» (Україна ХХІ ст.), є виховання гармонійної особистості, яка має взаємопов'язані природну, соціальну і культурну сутності. Багатовікова історія людства засвідчує, що у цьому процесі істотна і незмінна роль відводиться музичному мистецтву, яке має здатність сприяти становленню музично-естетичних якостей особистості на різних етапах її формування [4].

Аналіз досліджень. На сучасному етапі розвитку корекційної освіти проблема логоритмічного виховання дітей з мовними порушеннями набула значної актуальності, оскільки науковцями та педагогами-практиками доведено, що заняття з логоритміки дозволяють отримати позитивні результати у роботі з дітьми з різноманітними мовними патологіями, особливо із заїканням, фонетико-фонематичними порушеннями, загальним недорозвиненням мовлення, афазією. Зокрема виховний потенціал

логоритмічного виховання розкрито у працях: Ю. Бондаренка, О. Вовченка, Л. Куравської, О. Лазаренко, О. Сагірової [6] та інших.

Мета статті: здійснити ретроспективний аналіз досліджуваної проблеми, розглянути деякі прийоми і методи музично-ритмічного виховання, а також, спираючись на науково-методичний і практичний досвід, окреслити шляхи удосконалення музично-ритмічного виховання дітей на уроках музичного мистецтва в початковій школі.

Виклад основного матеріалу. Ще на початку ХХ століття в багатьох країнах набула поширення система ритмічного виховання - цілісна система масового музичного виховання дітей, яку розробив швейцарський композитор і педагог Е. Жак-Далькроз (1865-1950). Це була одна з провідних педагогічних ідей, що стала визначною віхою розвитку музичної педагогіки ХХ століття. Система музично-ритмічного виховання стала протилежною традиційній «співацькій» концепції музичного виховання. Педагог почав використовувати в безпосередньому зв'язку з музикою, її темпом, ритмічним рисунком, фразуванням, динамікою, штрихом спеціальні вправи, до яких входили найрізноманітніші рухи - крокування, біг, стрибки, танцювальні й пластичні рухи. Методичні пошуки Жак-Далькроза увінчалися створенням музично-педагогічної системи, особливістю якої стала евритміка (зв'язок музики з рухом). На його думку, ритміка як засіб виховання складає перший (елементарний) рівень, на якому здійснюється масове музичне виховання дітей. Другий рівень ставить завдання підготовки до професійного навчання й ґрунтується на сольфеджіо та імпровізації на фортепіано. У такий спосіб у рамках однієї музично-педагогічної системи були поєднані завдання масового й професійного музичного виховання, освіти та навчання. Таким чином, позитивним у музичному вихованні школярів 20-30-х рр. ХХ ст. було впровадження слухового методу та евритміки (побудованої на музично-педагогічній системі Е. Жак-Далькроза), на основі яких на уроках музики в загальноосвітній школі закріпилися три види діяльності учнів – слухання музики, хоровий спів, рух під музику. Але поступово система Жак-Далькроза ніби розчинилася в багатьох інших системах музичного виховання. Окремі її елементи трапляються в сучасних методиках навчання

художній гімнастиці, використовуються в дошкільних закладах і загальноосвітніх школах тощо [5].

Вагомий внесок у виховання та гармонійний розвиток особистості зробив Василь Верховинець – видатний український композитор, хоровий диригент, хореограф і фольклорист. Одним з могутніх засобів досягнення цієї мети він уважав рухливі музичні ігри. У 1923 р. опубліковано вагому наукову працю В. Верховинця – збірку дитячих ігор з піснями «Весняночка». Характерною рисою «Весняночки» є надзвичайна багатогранність її педагогічного та естетичного впливу на вихованців. Дитина відчуває на собі благотворну дію музики й слова, танцю й ритмічних рухів. Репертуар «Весняночки» автор побудував на основі фольклорного матеріалу, власних творів та кращих зразків заново переосмисленої музично-ігрової дитячої літератури своїх сучасників: М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка. Разом з іграми та піснями до «Весняночки» увійшли й танцювальні рухи. Ще в «Теорії українського народного танцю» В. Верховинець писав: «Пісня й танець - це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття» [2]. Варто відзначити, що В. Верховинець перший серед фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам української народної хореографії, відповідно до їхнього характеру та внутрішнього змісту. У праці «Теорія українського народного танцю» автор розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих малюнками та схемами. Його метод здобув широке визнання серед хореографів і науковців. Велику увагу В. Верховинець у «Весняночці» приділяв аналізу хореографічного матеріалу. Автор вносив танцювальні рухи до багатьох ігор, коли цього вимагав їхній зміст або дозволяв характер пісні. Про практичну частину підручника рецензент першого видання «Весняночки» професор Б. Яновський писав: «Тут автор пояснює зміст кожної пісні і спосіб, яким вона повинна виконуватися, тобто викладає, якими повинні бути самі ігри відповідно до поданої пісні, інакше кажучи, дає малюнок драматичної дії. Це надзвичайно цінно і цікаво, тому що маємо можливість широко використовувати пісні з

метою виховання ритмічного чуття, привчати до ритміки рухів, що в свою чергу веде на шлях розвитку пластики» [4].

На початку 80-х років ХХ ст. музично-ритмічні рухи були введені до шкільної програми (уперше вони були включені до програми навчання ще у 20-і роки ХХ ст.). Ця форма музичних занять спрямована на пластичне вираження особливостей музики, яка звучить у класі. Е. Абдуллін зазначає, що музично-ритмічні рухи допомагають в особливій, наочній формі показати процес сприймання музики учнями, виявити ті засоби виразності, які сприяють засвоєнню ключових знань. Ця форма діяльності доступна кожному учню, у тому числі дітям, у яких є труднощі зі співом. На музичних заняттях у школі основними видами музично-ритмічних рухів, які визначають склад цієї групи навичок, є крокування на місці в поєднанні з художньо-образним сприйманням музики, а також різні пластичні рухи рук і корпусу. При доборі рухів ураховуються вікові особливості учнів, а також обмежені просторові умови, у яких звичайно проходить урок музики. За допомогою музично-ритмічних рухів у дітей формуються чотири групи виконавських навичок:

- 1) відображення в русі метричної пульсації музики;
- 2) дотримання фразування;
- 3) відображення ритмічного рисунка;
- 4) «вільне диригування» та «пластичне інтонування».

Ця послідовність формування музично-ритмічних рухів ґрунтується на системі Е. Жак-Далькроза.

Подальший розвиток системи Е. Жак-Далькроза відбувся завдяки праці його послідовників, зокрема Н. Александрової та В. Грінер. Н. Александрова наголошувала на важливості музично-ритмічного виховання в школі, яке повинно реалізовуватися на основі поєднання ритму і музики (метод Жак-Далькроза) і зазначала, що ритміка – це основа різних видів мистецтва – живопису, скульптури, музики, хореографії, акторської майстерності. Також вона почала наголошувати і на лікувальному значенні занять з ритміки, сприяла розробці програм занять з ритміки для музичних навчальних закладів (шкіл, училищ, консерваторій), сформулювала методичні вказівки до програм і систематизувала методичний матеріал.

В середині ХХ сторіччя музично-ритмічне виховання починає

розглядатися як лікувальний засіб, що активно впливає на психофізичний розвиток людини, допомагає у боротьбі з аритмією, зокрема такою вадою мовлення як заїкання. Так, В. Грінеру статті «Логопедична ритміка для дошкільників» (1957 р.) на основі музично-ритмічного виховання розробила практичний матеріал для занять з дітьми, що заїкалися. Вона класифікувала вправи за ступенем складності з урахуванням порушень моторики заїкуватих дітей і визначила основні принципи проведення занять. В. Грінер розробила і теоретико-методологічний аспект лікування заїкання у дорослих. Вона підкреслювала, що потрібно розуміти особливості моторики хворого та заїкання і приділяти особливу увагу стану м'язового тону, ході, рухам рук, темпу рухів і т. д. Так, з'являється поняття логопедичної ритміки (логоритміки), яка, на думку В. Грінер, відрізняється від методики музично-ритмічного виховання тим, що у вправах з логоритміки провідна роль належить слову і ритму, а не музиці.

Усередині ХХ сторіччя логоритміка стає складовою частиною комплексу вправ для хворих на афазію (порушення пов'язане з повною або частковою втратою людиною здатності до розуміння усного або писемного мовлення за умови збереження слуху і функцій мовленнєвого апарату) і застосовується, насамперед, з метою подолання розладів мовлення, пов'язаних із просодикою – ритмо-інтонаційної стороною мовлення.

Наприкінці ХХ століття науковці підтверджують значний корекційний, терапевтичний та здоров'яформуючий потенціал логоритміки у вихованні і навчанні дітей. Доводять, що ритміка як складова частина фізичного та художнього виховання, особливо в дитячому віці, сприяє гармонійному фізичному розвитку дітей, їх музичного слуху, музичної пам'яті, виразності рухів; знайомить дітей з музичним мистецтвом, хореографічною діяльністю, пісенною творчістю; вчить у рухах виражати не тільки характер і темп музичного твору, а й власні емоції. Музично-ритмічні заняття забезпечують цілеспрямоване формування особистості шляхом впливу на неї музики і ритму, сприяють вихованню пізнавальної, вольової та емоційної сфери особистості. Зі свого боку, логопедична

ритміка знайшла своє застосування в логопедичних установах, оскільки в її основі лежить реабілітаційна методика, пов'язана із розумінням терапевтичного значення ритму, його впливу на просодіку мовлення, рухово-моторну діяльність. Так, Г. Волкова у своїх працях доводить, що логоритмічні вправи діють системно на весь організм: розвивається моторика, мова, почуття ритму, вищі психічні функції, продуктивні види діяльності, що дуже важливо для всебічного розвитку дитини і корекції її мовленнєвих порушень.

Професор В. Медушевський писав, що нескінченно багата інформація, закладена в музиці, зчитується не розумом, а динамічним станом тіла - співінтонуванням, пантомімічним рухом. Рух є основним засобом розвитку відчуття ритму, природної музикальності, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику, здатності осмислено, усвідомлено сприймати й виконувати музичні твори, основним засобом розвитку діяльності та мислення, тренування нервово-психічних процесів, засобом розвитку соціально-комунікативних навичок, джерелом ні з чим незрівнянної радості для дітей. Тому рух - це найважливіший компонент у музичному вихованні дітей. Специфіку музично-ритмічних рухів, спрямованих на пластичне вираження музики досліджено в роботах О. Гумінської, яка акцентує увагу на:

- 1) загальних особливостях – характері, настрої, образі музичного твору;
- 2) специфічних властивостях – засобах музичної виразності (елементах музичної мови), жанрових особливостях (пісенності, танцювальності, маршовості), оркеструванні (імітації гри на музичних інструментах).

Завдання вчителя – навчити дітей реагувати на всі ці особливості, навчити пластично-ритмічному відтворенню музики [3].

Висновки. Отже, становлення і розвиток логоритміки та музично-ритмічного виховання відбувався поетапно, починаючи із розуміння педагогами значення руху як активної діяльності у розвитку людини, усвідомлення здоров'яформуючого потенціалу музично-ритмічного виховання до реалізації корекційного і терапевтичного потенціалу логоритміки у процесі подолання

різноманітних порушень мовлення. На даний момент логопедична ритміка визначається як складова ланка лікувальної ритміки, форма своєрідної активної терапії та засіб з реалізації реабілітаційних заходів у осіб із мовленнєвою патологією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИЙ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець В. М. Весняночка: [ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. в. - 5-ге вид.] К. : Муз. Україна, 1989. 343 с. С. 8.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К.: Муз. Україна, 1968. С. 111.
3. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі [Текст]: методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2007. 102с.С. 50-51.
4. Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ століття). К., 1994.
5. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: [навч.-метод. посіб. - 2-е вид., доп.]. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. 216 с. С. 6-8.
6. Сагірова О. Логоритміка. *Початкова освіта*. 2001. № 36. С. 9, С.10–11.

УДК 784.087.68:37

Тетяна ФЕДОРИШИН,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКОЛАХ

Анотація. У статті розкрито специфіку вокально-хорової організації в загальноосвітніх школах, важливість хорового мистецтва в розвитку соціального виховання дитини. Проаналізовано особливості та нюанси створення позакласної вокально-хорової гурткової роботи, створення навчальної програми для вокального гуртка, робочий план шкільного хору. В статті описується про головні елементи уроку такі як розспівка, вокально-хорове дихання, дикція, артикуляція, підбір репертуару спів в унісон. Також висвітлена проблематика та труднощі роботи із дитячими голосами та їх вирішення в навчальному процесі.

Ключові слова: хоровий спів, гурткова робота, дитячий хор, музичний керівник, розспівка.

Постановка проблеми Вокально-хорове мистецтво є важливим елементом естетичного виховання дитини. Завданням вчителя є розкрити потенціал дитини та спрямувати її в правильне русло через призму музики та вокально-хорового мистецтва.

Аналіз досліджень В процесі написання статті було досліджено роботи науковців (О. Раввінов) [5], викладачів музичного мистецтва (Н. Олійник) [4], викладачів вокально-хорового відділення (О. Богданова) [1], мистецтвознавців, викладачів-методистів (О. Коваленко) [3], В. Доронюк, Ж. Зваричук) [2].

Мета статті – висвітлити та обґрунтувати специфіку позашкільної вокально-хорової роботи в загальноосвітніх школах.

Виклад основного матеріалу. Вокально-хорове мистецтво є важливим проявом культури, де розвиваються юні таланти і закладається фундамент культурної компетентності – формування вокально-хорових навичок, оволодіння навичками індивідуального, ансамблевого, хорового співу, вміння проаналізувати музичний твір, ознайомитися з основами музичної грамоти, формування та розвитку музичної уяви, вміння наслідувати національні традиції через хорову спадщину [2, с. 7].

Важливим аспектом хорового мистецтва є музично-творчий розвиток дітей, який навчає вокально-хоровим прийомам виконання, формує почуття колективізму і дружби, сприяє гармонійному розвитку особистості в подальшому житті.

Про вокально-хорове мистецтво діти дізнаються на уроці музичного мистецтва, на якому вчитель знайомить із матеріалом навчальної програми. Досить часто учні проявляють інтерес до співу, але уроки музичного мистецтва обмежені в часі. Щоб детально займатися вокалом, в сучасних школах є позакласна гурткова робота, де діти поглиблено вивчають і розвиваються в тих сферах, які їм до душі.

Вокально-хоровий гурток є завжди пріоритетним, адже тут організовується велика кількість учнів і відбувається творча активність. Перед початком роботи із учнями вчитель повинен зробити відбір, прослухавши вокальні здібності дитини, а також ритмічні та слухові. Переважно це відтворення заданого звуку на фортепіано або відтворення короткої мелодії, простукування

ритмічного малюнку, пізніше визначається діапазон дитини. Після цього формується склад партій і вікова категорія, в якій дитина буде співати.

В початковій школі можливо організовувати такі хори: підготовча хорова група учнів 1-х класів, хор учнів 1 і 2 класів, хор учнів 3 і 4 класів та хор 2-4 класів [4, с. 81].

При організації позакласної гурткової роботи важливо співпрацювати із дирекцією школи, оскільки для якісної роботи та доброго результату музичний керівник повинен мати відповідну аудиторію для репетицій, добре освітлення, наявність стільців тощо. Повинен бути добре налаштований інструмент, а для виступів – і апаратура, яка розрахована на хоровий колектив, та всі інші музичні додатки, які прописані в програмі для вокально-хорового гуртка Від цього значною мірою залежить якість та рівень шкільного хору [4, с. 81].

На початку роботи з хором може бути не так багато дітей, як потрібно для великого хору, адже це позакласна робота і не всі учні проявляють великий інтерес, але якщо підібрати вдалий репертуар, підготувати шкільне свято, то завжди є діти, які теж захочуть поспробувати себе на сцені. Також співпраця із класними керівниками, заступником директора із виховної роботи, педагогом-організатором дасть ефективний результат у збільшенні кількості учасників хорового колективу [3].

Здебільшого кількість учасників хору складається із 30-40 учнів. Також в вокально-хоровому гуртку можуть працювати ансамблі, дуети, соло – все це доповнює та збагачує позакласну вокально-хорову роботу [2, с. 22].

Приступаючи до репетицій, керівник хору повинен мати навчальну програму, яка розрахована на певну вікову категорію, передбачає кількість годин на рік, складність, тобто рівень – початковий, основний та вищий. Навчальна програма повинна мати завдання та мету, а також навчально-тематичний план на весь навчальний рік.

Необхідною складовою є план роботи шкільного хору – організаційна робота, виховна робота (теми уроків, бесід, відвідування концертів, слухання музики тощо), навчальна робота

(музична грамота, музична література, формування вокально-хорових навичок, повідомлення про події музичного життя країни), репертуар, що вивчається, концертні виступи. Цей план має бути пов'язаний із шкільним планом і враховувати всі шкільні свята, конкурси, фестивалі [3].

В процесі роботи із шкільним хором слід звернути увагу на специфіку самого хору, адже це хор школи і не всі учні готові співати дво- чи триголосся. В цей момент вся відповідальність та якість роботи залежить від керівника хору. Він має проаналізувати та поставити чітку мету для доброго звучання хору. Головним та базовим елементом заняття є розспівки, в яких вчитель розвиває та навчає хоровий колектив і на якому вибудовуються такі важливі музичні елементи, як: артикуляція, дикція, ланцюгове дихання, розширення діапазону. гнучкість, маневреність голосу, розвиток гармонічного слуху, вдосконалення ритміки.

Найперше з чим слід працювати в дитячому хорі – це спів в унісон. Розспівування доцільно розпочинати з вправ на одній ноті, що вирівнює інтонацію, створює стрій на унісонне звучання. Якщо звучання глухе – потрібно співати дзвінки приголосні «де, дя, мі, ме, ма» та сонорні «лю, льо, ля».

Часто в середньому хорі дитячому хорі звук «є» є крикливим, тому доцільно використовувати розспівки на одному звуці «у-у» чи «а-а». Слід це робити на різних динамічних відтінках та у повільному темпі. Щоб унісон був наближений до ідеального – потрібно застосовувати унісонний ансамбль, в якому кожна партія або група дітей ансамблюють, стараючись згладити тембр свого звучання, який повинен відповідати іншим голосам в партії. Також слід звернути увагу на правильну артикуляцію, дикцію, однаковий темп, метро-ритм, манеру співу. Слід звернути увагу на звучання різних партій – у нижніх регістрах переважатиме тембральне звучання в альтів (хлопчиків альтів) та верхньому регістрі «соковите» звучання буде у сопрано [1].

Ще однією важливою вокальною навичкою, яку має засвоїти хорист, це – дихання, яке є умовою правильного співу. Слід звернути увагу на специфіку дитячого дихання. В дітей воно неглибоке, діти часто напружують м'язи шиї та обличчя, але за допомогою вправ

це можливо виправитися. Якісний звук забезпечується опорою дихання. Учень повинен навчитися усвідомлення користуватися діафрагмою, що дасть змогу співати тривалі фрази обіпертим звуком, особливо довгі тривалості. Коли добре освоєні перші навички вокального дихання, слід працювати над ланцюговим диханням та вдосконалювати безперервність хорового звучання.

В процесі роботи над звучанням хору виникають вокальні труднощі, оскільки є діти, які не одразу можуть виконати різні вокальні вправи або заспівати чисто музичний твір. В цей момент керівник повинен попрацювати додатково із учнями. Це може бути індивідуальний урок, робота з вокальною групою тощо. Все це дасть кращий результат в перспективі діяльності всього хору [4, с. 82].

Друга частина репетиції складається із вивчення хорового репертуару: твори а саррелла, твори із супроводом, а також, йдучи в ногу із новими тенденціями, можлива і фонограма. Підбираючи репертуар, керівник повинен завжди брати до уваги доступність для свого хору тих творів, які він включає до програми. Репертуар має бути різноманітним за стилістикою, жанрами і цікавим для дітей. Перед вивченням твору керівник повинен ознайомити учнів з епохою написання твору, життєписом композитора, прослухати цей твір у записі або власному виконанні педагога. Після цього слід визначити всі труднощі, які виникатимуть в ході вивчення твору та посилено працювати над тими місцями, де можуть бути ритмічні, інтонаційні, гармонічні труднощі та інші [4, с. 83].

Вершиною навчального процесу є підсумкові заняття, творчі звіти, відкриті заняття з наступним обговоренням, участь у концертах, конкурсах, оглядах, фестивалях. Кожен виступ має конкретне завдання. Концерти сприяють творчому зростанню та приносять дітям новий і цікавий досвід .

Висновки. Отже, працюючи з шкільним дитячим хоровим колективом, музичний керівник повинен скласти добре продуманий навчальний план, який буде ефективним в процесі вивчення, поглибить вокально-хорові навички учнів і сприятиме їхньому естетичному розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданова О. В. Методична робота. Формування та вдосконалення вокальних навичок засобами вокальних вправ. Артемівськ, 2016. 37 с. URL: <https://naurok.com.ua/metodichna-robota-formuvannya-ta-vdoskonalennya-vokalnih-navichok-zasobami-vokalnih-vprav-113359.html>
2. Доронюк В. Д., Зваричук Ж. Й. Шкільне хорознавство: навчальний посібник для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦТТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 336 с.
3. Коваленко О. В. Персональний блог викладача музики. Методика організації роботи музичних гуртків. URL: http://ovkvm.blogspot.com/2016/03/blog-post_47.html
4. Олійник Н. А. Основи організації шкільного хору. Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць. Хмельницький, 2013. Вип. 2. С. 81–84. URL: <http://armp.kgpa.km.ua/Files/APMP02/21.pdf>
5. Раввінов О. Г. Методика хорового співу в школі. Київ: Музична Україна, 1971. 123 с.

УДК 37.013.43

Тетяна ФЕДОРИШИН,

студентка IV курсу першого бакалаврського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Зваричук Жанна Йосипівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДИТИНИ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. У статті розглядається роль духовної музики у процесі формуванні естетичних поглядів та виховання дітей молодшого шкільного віку під час слухання музики на уроках музичного мистецтва. Розкривається низка тлумачень поняття «духовна музика» та її навчально-виховна сутність. Визначено основні завдання та принципи музичної освіти у школярів.

Ключові слова: музичне виховання, духовна музика, естетичне виховання, дитина.

Постановка проблеми. У час незалежної України та час прогресивних новітніх технологій велика увага звернена до розвитку та формування дітей. Здавалося б у них є все, що може сприяти всебічному розвитку, формуванню тих чи інших цінностей або ж, елементарно, вміти розрізняти поняття «добро і зло». Та, передусім, найважливішим вважається питання естетичного виховання, зокрема у ранньому віці. Це завдання значною мірою належить навчально-виховному закладі – загальноосвітній школі. Вагоме значення усіх навчальних дисциплін спрямоване як пізнавально, так і з виховною метою. Уроки музичного мистецтва мають неабиякі можливості, що розвивають духовність, загальну та естетичну культуру учнів. Насамперед, музика у силу своїх особливостей здатна облагородити людину, допомагає із формуванням світогляду, моральних якостей та духовної культури.

Аналіз досліджень. Поняття «духовна музика» неодноразово гадується у наукових працях відомих дослідників та науковців, що свідчить про різноманітність, об'ємність та складність цього визначення. Існує не одне тлумачення терміну «духовна музика». Передусім, слід розглядати її як музику церковну, без якої неможливе дійство церковного богослужіння. М. Станкевич, І. Григорчук, Л. Радковська та інші розглядають поняття духовної та церковної музики як синоніми. Втім, М. Маріо подає духовну музику з точки зору високопрофесійного церковного хорового співу, що відзначається єдністю слів та мелодії та має освітньо-естетичний вплив на підростаюче покоління. Видатні педагоги світу – Й. Песталоцці, Ф. Дістервег, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, А. Макаренко, К. Ушинський вважали, що процес виховання повинен пронизуватися високою духовністю, людяністю, гуманістичною і творчою спрямованістю навчально-виховного процесу. Позитивний вплив творів релігійного змісту на духовне виховання особистості, а особливо шкільної молоді, вивчали І. Крип'якевич, С. Миропольський, Д. Антонович, Д. Розумовський, О. Вишневський, Л. Московчук та ін.

Мета статті – необхідність вивчення духовної музики на уроках музичного мистецтва як вагомого засобу впливу на розвиток

загальних психічних властивостей дитини – мислення, уваги, пам'яті, уваги та естетичного виховання.

Виклад основного матеріалу. У час, коли відбувається утвердження гарантій політичних, правових та філософсько-світоглядних свобод велика увага приділяється реанімації релігії у якості соціально-історичного і духовного феномену. Зрештою, саме ці чинники зумовлюють актуальність теми дослідження. У цій площині з'ясовуються призначення і роль духовної музики не тільки в системі храмового дійства, а її морально-естетичні аспекти та механізми впливу на дітей, на підростаюче покоління школярів.

Одним із найбільш актуальних запитань сучасної освіти досі залишається питання виховання особистості. Тим не менш, важливе місце у виховному процесі безпосередньо займає мистецтво, яке певною мірою сприяє розвитку естетичної свідомості, розвиває загальнокультурну і художню компетентність, а також необхідність у духовному самовдосконаленні.

Загалом музика пов'язана з багатьма сферами людської діяльності, що дозволяє через неї навчати дітей важливих речей ще з раннього віку. Але вагомим фактором стає розуміння музики, що формується з часом та тільки під час вдумливого слухання. У результаті спостережень зауважили, що дитина, яка слухає музику, швидше опановує володіння мовою та проявляє себе більш активно у спілкуванні.

В свою чергу, музика займає вагоме місце у людському житті, оскільки має безпосередньо комплексний вплив. Вона впливає на психіку, емоційний стан людини, її фізіологію, також може заспокоювати або ж, навпаки, бентежити. Музика сприяє нашому настрою та легко може його змінити у позитивному чи негативному напрямку. Зараз уся необхідність полягає у тому, щоб показати як музичне виховання впливає на формування духовної культури особистості та сприяє всебічному розвитку дитини.

Значну роль у естетичному вихованні відіграє духовна музика, що являє собою культурний пласт у скарбниці світового мистецтва. Духовна музика тісно взаємопов'язана із національною культурою України, життєдіяльністю людини, неодноразово вивчається мистецтвознавцями, педагогами та науковцями.

Духовна музика наповнена естетичною і моральною цінністю, яка значною мірою необхідна у сфері освіти. Вона має значний виховний потенціал, який проявляється у повчанні, наставлянні, вихованні морально-естетичних цінностей, таких як дружба, любов, доброта, вдячність. Основне завдання педагога – допомогти дітям відчувати природнім шляхом, зовсім не вимушено, усе багатство та красу музичного мистецтва. Специфіка впливу музики на людину пов'язана насамперед із розвитком емоційної чуйності, де ми співпереживаємо, сумуємо, радіємо або ж піднесено почуваємось. Ознака дітей бачити прекрасне в навколишньому середовищі, відрізнити прекрасне від потворного, розуміти, що є добре, а що поганим – це і є речі, притаманні естетичному вихованню.

Духовна музика є надзвичайно особливим видом мистецтва, що служить засобом морального, інтелектуального і духовного формування особистості. Сила музики допомагає досягнути свої можливості, формує ще досі не сформовані естетичні погляди дітей та має позитивне значення для всього суспільства. Ще з давніх часів у філософській, психологічній, педагогічній літературі та у церковних книгах писали про виховний вплив духовної музики, зокрема підкреслювали її благородну місію у вихованні моральної і естетичної сфер особистості. Духовна музика поєднує гармонійно душу з емоціями та заспокійливо впливає на особистість, викликаючи почуття розчулення і зворушення.

Завдання духовного виховання полягає не тільки у тому, щоб навчити дитину сприймати і переживати красу, але й у тому, щоб естетичні враження викликали в дитині дієве ставлення до дійсності, прагнення існувати за законами краси і гармонії, за допомогою духовних орієнтирів перетворювати цю дійсність. Під час використання на уроках музичного мистецтва духовні твори можна досягти найефективніших результатів. Вплив на формування дітей безпосередньо відбувається через слухання музики, через використання творів тематики у програмах та під час ознайомлення їх із духовними традиціями.

На уроках музичного мистецтва для кращого сприйняття і розуміння художнього змісту духовної музики школярами, процес

слухання слід супроводжувати переглядом картин художніх епох та стилів – що краще характеризують ту чи іншу музику. Виховні функції духовної музики полягають у розвитку в школярів прагнення до морального вдосконалення, до здійснення вчинків зі сторони толерантності, етики, доброчинності та любові до ближнього.

Висновки. Отже, використання слухання духовної музики в навчальних програмах уроків музичного мистецтва має вагомий вплив на формування естетичного виховання здобувача початкової освіти.

Серед основних завдань естетичного виховання дитини через слухання духовної музики можна виділити наступні: виховування любові й інтересу до музики; збагачення музичними враженнями; знайомство із різножанровими творами; розвиток творчої активності; сприяння вихованню та формуванню загальноестетичного та музичного смаку.

Пізнання духовної музики з раннього віку виховує у дітей любов та шану до навколишнього середовища та людей, навчає насамперед доброти, милосердя та любові, формує здатність сприймати й цінувати прекрасне в навколишній дійсності та мистецтві. Всебічний розвиток дитини супроводжується комплексним підходом, де сам процес слухання музики має помітний вплив на розвиток естетичного виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сироєжко О. В. (2019). Психолого-педагогічні особливості музично-естетичного виховання підлітків засобами народно-інструментального виконавства у позашкільних навчальних закладах. *Імідж сучасного педагога*, 5(188), 115–120. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5\(188\)-115-1202](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5(188)-115-1202).
2. Григорчук І.С. Формування морально-ціннісного відношення до духовної музики в процесі підготовки вчителів музики (на матеріалі православної християнської традиції): Автореф. дис. ..канд. пед. наук : 13.00.02; Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. К., 1998. 16 с.
3. Комісарова Л.М. Дитина у світі музики. *Дитина в дитячому садку*. 2005. № 1. С. 13–18.
4. Маріо М. Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – поч. XX ст.), Полтава, 2000. с. 238
5. Московчук Л.М. Українська духовна музика: навч.-метод. комплекс (програма,

методичний посібник, ното хрестоматія) [для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл], Кам.-Подільський.: Аксіома, 2010. 704 с.

6. Олексюк О. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посібн. К.: Знання України, 2004. 236 с.

УДК 787.61:7801

Владислав ЧЕРНОВ,

студент 1 курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У РОЗВИТКУ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Анотація. Здійснено огляд життєтворчості українських виконавців і педагогів Костянтина Чечені, Миколи Михайленка, Юрія Фоміна, Вікторії Жадько та визначена їх роль у розвитку української гітарної школи періоду Незалежності України. Звертається увага на їх наукові праці та підручники, композиторську творчість та педагогічну діяльність.

Ключові слова: гітарне мистецтво, творчість українських виконавців і педагогів, період Незалежності України, Костянтин Чеченя, Микола Михайленко, Юрій Фомін, Вікторія Жадько.

Постановка проблеми. Сьогодні гітара є одним з найпопулярніших інструментів в Україні. Історія гітарного мистецтва наповнена багатими подіями, творчими пошуками, постійним вдосконаленням як самого інструменту, так і техніки гри на ньому багатьма відомими мистецькими діячами. Композиторам завжди актуально було писати як для колективів чи окремих виконавців, так і для нового інструменту. Не виняток в цій ситуації було і класична гітара.

Аналіз досліджень. Життєписи гітаристів та композиторів знаходимо в ілюстрованому біографічному енциклопедичному словнику [1], статтях Костянтина Чечені [2; 3].

Метою нашої статті є огляд життя і творчості українських

виконавців і педагогів, які впливають на розвиток гітарної школи України неріоду Незалежності.

Період незалежності України – представлений іменами й творчістю таких митців-гітаристів, як Костянтин Чеченя, Микола Михайленко, Юрій Фомін, Вікторія Жадько.

Костянтин Чеченя – український музикант поліінструменталіст, який займається професійною грою на лютні, класичній гітарі, гусях та інших музичних інструментах. Очолує ансамбль старовинної музики, з яким виступає на численних конкурсах, фестивалях, зустрічах в Україні та за кордоном. Репертуар музиканта охоплює музику від періоду античності до пізнього бароко. Останніми роками він записав 7 аудіоальбомів з унікальними старовинними мелодіями України в європейському контексті. Окрім концертної діяльності, Костянтин пише музику до кінофільмів і спектаклів, видав чотири збірки оригінальних творів та обробок для гітари. Велику увагу він надає педагогічній діяльності та науковій роботі. За публікації на музичну тематику редакційна колегія часопису «Українська культура» в 2001 році висунула його на присвоєння звання лауреата. Творча біографія композитора надрукована в міжнародних довідкових збірниках, у деяких виданнях American Biographical Institute, Marquis Who's Who тощо. З 2000 року Костянтин Чеченя є головою Асоціації гітаристів Національного всеукраїнського музичного союзу (НВМС) [1].

Одним з активних діячів і поширювачів гітарного мистецтва на теренах України є Микола Михайленко – український гітарист і педагог, кандидат мистецтвознавства, лауреат всеукраїнського конкурсу гітарної музики. Серед учнів майстра є багато сучасних видатних музикантів, які працюють як в Україні, так і за її межами. Це: Андрій Остапенко – заслужений артист України, соліст Національної філармонії України; Володимир Козарець – соліст Одеської філармонії; заслужена артистка України, гітарист і диригент Вікторія Жадько; лауреати міжнародних конкурсів – Георгій Васильєв, Євген Мітін, Олег Бойко та інші.

Микола Михайленко є автором перекладів для класичної гітари популярних мелодій і танців, тісно співпрацює з видавництвом

«Музична Україна», видав повний цикл хрестоматій для всіх класів ДМШ, а також вокальні збірки з супроводом гітари. Він є автором таких відомих праць, як «Довідник гітариста» (1998), «Методика викладання гри на шестиструнній гітарі» (2003). Щодо виконавської діяльності, то М. Михайленко здійснив декілька сольних концертних турів країнами СНД, Польщі, Німеччини, Угорщини та США [1].

Ще одним яскравим представником гітарного виконавського мистецтва періоду незалежності України є Юрій Фомін. Уродженець Конотопа, він тривалий час жив і вчився в Москві, у викладача О. К. Фраучі. Великий педагог, виконавець, ерудит, аналітик і музикант Ю. Фомін сьогодні веде активну концертну діяльність як в Україні, так і за кордоном, організовує музичні фестивалі й дає приватні уроки для студентів. Він – Лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Викладаючи класичну гітару, Ю. Фомін упроваджує в методичний комплекс західноєвропейські виконавські традиції [3, с. 18].

Вагомий внесок у становлення української гітарної школи зробила Вікторія Жадько – українська гітаристка, диригентка і педагог, заслужена артистка України, професорка Київського національного університету культури та мистецтв по класу гітари та диригування. Під час навчання в Київській державній консерваторії в 1987-1993 рр. вона вивчала паралельно класичну гітару й оркестрове диригування. Сьогодні В. Жадько – організаторка численних конкурсів і фестивалів, диригент симфонічного оркестру Національної радіокомпанії, а в 1997-2000 рр. була головним диригентом симфонічного оркестру Харківської державної філармонії. В. Жадько – видатний педагог, яка виховала велику кількість лауреатів і дипломантів всеукраїнських і міжнародних конкурсів концертних турів країнами СНД, Польщі, Німеччини, Угорщини та США [1].

Висновки. Розвиток гітарного мистецтва в Україні поширюється дещо пізніше, ніж у Європі, проте європейські традиції швидко ввійшли у виконавську школу гри на класичній гітарі завдяки активним діячам і поширювачам гітарного мистецтва. Період незалежності України – тісно пов'язаний з творчістю таких митців

як Костянтин Чеченя, Микола Михайленко, Юрій Фомін, Вікторія Жадько. З огляду на вище сказане, можемо твердити, що гітара набула популярності та визнання як у середовищі музикантів, так і в мистецьких навчальних закладах України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гитаристы и композиторы: Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. URL: <http://www.abc-guitars.com/>
2. Чеченя К. Гітарний рух в Україні на початку ХХІ століття. *Культурологічна думка*, 2021. № 19. С. 165–173.
3. Чеченя К. Музичне виконавство сьогодні. *Гітара в Україні*. 2008. № 2. С. 18–27.

УДК 7.021.3

Петро ЧИРИК (Petro Chyryk)

Науковий керівник – Професор Марія Шимановіч

Доцент Кафедри Інструментознавства

Інститут мистецтвознавства

Гуманітарний факультет

Львівський Католицький Університет імені Івана Павла II

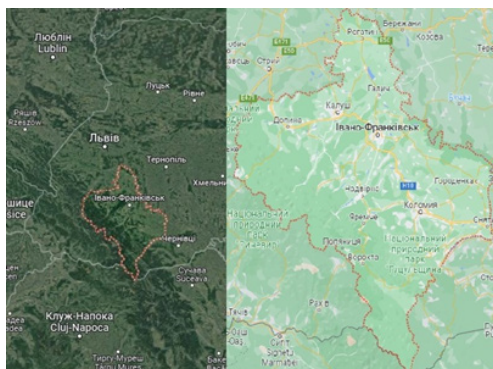
ПРОФЕСІЙНА ДОВІД ОРГАННИХ МАЙСТРІВ, ЯКІ БУДУВАЛИ ОРГАНИ НА ТЕРИТОРІЇ СУЧАСНОЇ ІВАНО- ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ ПІСЛЯ 1918 РОКУ.

DOŚWIADCZENIE ZAWODOWE ORGANMISTRZÓW DZIAŁAJĄCYCH NA TERENIE WSPÓŁCZESNEGO WOJ. IWANO-FRANKIWSKIEGO PO 1918 ROKU.

Анотація: Головним завданням цієї статті є представлення органів, які були збудовані та відремонтовані органічними майстрами на території сучасної Івано-Франківської області після 1918 року і були втрачені. Також у статті представлені два існуючі інструменти.

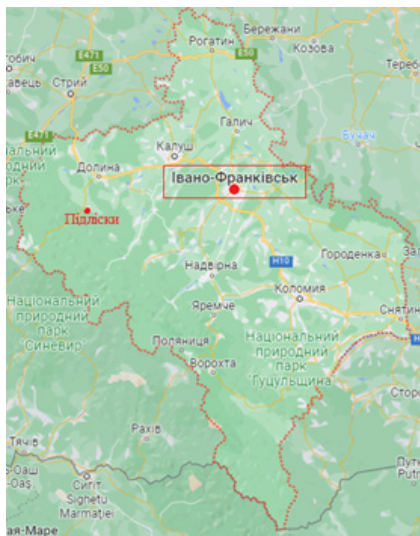
Ключові слова: орган в Україні, історія органу, органічні майстри, органна культура, 20 століття.

Орган на теренах Івано-Франківської області, в її теперішніх межах, на жаль не є надто розповсюдженим інструментом. Про це свідчить їх кількість – в даний час на цій території є тільки два діючі інструменти.



Мапа 1. Івано-Франківська область.

На протязі століть орган найчастіше використовувався до літургійного супроводу переважно в католицьких храмах. Окрім релігійної функції цей інструмент також використовували для концертної діяльності. Дивлячись назад у минуле можна сміливо ствердити, що одним з найважчих відрізків в історії органу в Україні в цілому, як теж на Івано-Франківщині, було 20 століття. Саме тоді зазнала знищення значна кількість інструментів. Однак треба зауважити, що в 2 половині 20 століття в Україні розпочалося відновлення та утворення нових органних та концертних залів, що також посприяло ремонту існуючих органів (наприклад Львівський органний зал, давній костел Марії Магдалини – в 1968 році орган було відремонтовано [14, с. 85-94]), а також будові нових інструментів (наприклад Рівненська філармонія, давній костел Різдва Пресвятої Діви Марії – в 1989 році збудовано новий орган [13, с. 165-168]).



Мапа 2. Існуючі органи на території Івано-Франківської області

Наступним етапом відродження короля інструментів в 90-тих роках 20 століття

відбувалося переважно в храмах. Цей процес розпочався від спроби відновлення окремих збережених оргánів, а також встановлення інструментів, які найчастіше були привезені з західної Європи.

Ідеальними прикладами цього процесу є два інструменти на Івано-Франківщині:

1. Оргán в церкві Введення Пресвятої Діви Марії в селі Підліски [6, с. 56-61].

Цей інструмент був збудований Яном Грохольським (Jan Grocholski) під кінець XIX століття. Після Другої світової війни, коли атеїстична влада вела боротьбу з релігією і всім що з нею пов'язане, оргán був розібраний та переданий на зберігання мешканцям села Підліски. В 1990 році інструмент відремонтували та встановили на хорах в місцевій церкві.

2. Орган в костелі Христа Царя в Івано Франківську [6, с. 39-55].



Фото 1. Орган в костелі Христа Царя в Івано-Франківську.

В 1989 році вдала повернула цей храм у власність парафіяльної спільноти і одразу розпочалися ремонтні роботи, які були досить тривалими. Не зважаючи на це в 1994 році появилася можливість привезти до костелу оргán з Голландського міста Утрехт (Utrecht) та розмістили на зберігання на хорах храму. В 2000 році, після шести років очікування, інструмент відремонтувала та перебудувала польська оргánна фірма Organmistrzostwo Bałchan. Цей інструмент сьогодні є єдиним в місті Івано-Франківськ та використовується до літургійного супроводу, а також до концертної діяльності.

До сьогоднішнього дня на тему органів в Україні було опубліковано всього декілька публікацій:

- Сергій Калиберда, *Органи Львова і Галичини, історія і сучасність*, Львів 2014 [14].

- Сергей Калиберда, *Органы: от Киевской Руси до Украины*, Москва–Санкт-Петербург–Львов 2016 [13].

- Petro Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Lublin 2017 [6].

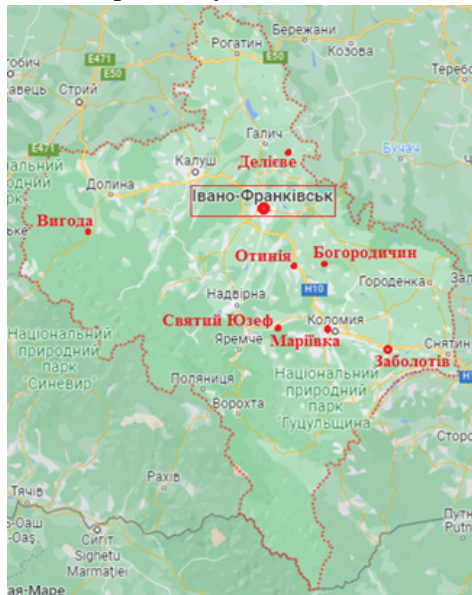
- Petro Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Wołyńskie*, Lublin 2019 [7].

- Шандор Шрайнер, *Органи Закарпаття*, Ужгород 2022 [15].

Окрім вище згаданої літератури також треба згадати про ще одну роботу, яка в даний час опрацьовується і в майбутньому буде видана як продовження серії *Organy na Ukrainie*. Вона буде присвячена органам на території Львівської області.

Головним завданням цієї статті є звернення уваги на важливість дослідження історії органу в Україні в цілому, як також проведення інвентаризаційних досліджень окремих існуючих інструментів.

Згідно з наявною на цей момент інформацією першим інструментом після 1918 року збудований на території сучасної Івано-Франківщини був орган, який в 1924 році виконав Ян Слівінський (Jan Śliwiński) з Коломиї (племінник відомого львівського органного майстра Jana Śliwińskiego) до костелу Успіння Пресвятої Діви Марії в Отинії. В 1945 році, коли влада закрила храм, інструмент був



Мапа 3. Місцевості в яких будували нові та ремонтували існуючі органи органні майстри після 1918 року.

Інструменти незбережені

розібраний на перевезений до Мендзилесея (Międzylesie) у Польщі [2, с. 258, 260, 264].

В 1927 році чеська органный фірма Rieger збудувала новий орган опус 2262 до костелу Пресвятої Діви Марії Помічниці Вірних, що знаходився в німецькому поселенні Маріївка (сьогодні це частина Коломиї). Це був одно-мануальний орган з 12 регістрами, який замінив попередній інструмент тієї ж фірми знищений підчас Першої світової війни. Після закриття костелу в 1945 році будинок використовували як складське приміщення. Цілком вірогідно, що саме тоді було знищено і сам орган [3, с.157, 159; 12, с. 400].

Наступним інструментом на тодішній Станіславщині був орган-позитив (маленький орган) збудований Франциском Радзіцким (Franciszek Radzicki) в 1929 році до костелу святого Войцеха в селі Делієве. Храм правдоподібно разом з інструментом було знищено в 1954-1958 роках [1, с. 125-126].

В 1935 році фірма польського органного майстра Станіслава Круковського (Stanisław Krukowski) збудувала до костелу святого Юзефа в Станіславові (Івано-Франківську) новий 17-ти голосний орган. Після Другої світової війни частина цього інструменту була перевезена до костелу в Дембовцю (Dębowiec koło Jasła) що у Польщі і була інтегрована в новий орган [9, с. 383, 386; 8; 12].

Незадовго перед початком Другої світової війни в 1937 році до костелу святого Юзефа, який знаходився в селі Святий Юзеф (сьогодні не існує) , органный фірма Станіслава Ягодзінського (Stanisław Jagodziński) з Гарбатки (Garbatka) виконала новий орган. Доля цього інструменту невідома [4, с. 409].

Докладну дату будови наступного інструменту в даний момент важко окреслити. Згідно з джерелом орган до костелу Святої Трійці в Заболотові був збудований перед 1936 роком органныю



Фото 2. Орган в костелі святого Юзефа в Станіславові у 1935 році.

фірмою Бернацького (Biernacki) з Влоцлавка (Włocławek). Це був двох-мануальний інструмент з педаллю і 11 регістрами. В 1945 році оргán та інше храмове майно було вивезене до Польщі і зберігалися в складських приміщеннях Державної служби репатріації (Państwowego Urząd Repatriacyjny). В 1950 році інструмент, як і інше майно, були в поганому стані [11, с. 481-482, 485].

Окрім побудови нових інструментів після 1918 року оргánні майстри проводили різного виду ремонтні роботи. Серед усього переліку варто зазначити:

- 1922 рік – львівський оргánний майстер Рудольф Хаасе (Rudolf Haase) відремонтував та доповнив новими частинами оргán в костелі Різдва Пресвятої Діви Марії в селі Богородичин [5, с. 30, 33];

- 1930 рік - львівський оргánний майстер Антоні Клемент (Antoni Klement) відремонтував та розбудував оргán в костелі Пресвятого Серця Господа Ісуса в селі Вигода [10, с. 383-384].

Після 1918 року було збудовано кілька нових інструментів, а також відремонтовано декілька існуючих. Однак на даний момент не вдалося ідентифікувати оргánних майстрів які виконували ці роботи.

Висновки. В дослідження історії органів в Івано-Франківській області є багато деталей, які нам ще невідомі. Тільки після більш детального дослідження всіх відомих на цей момент джерел інформації, як також відкриття нових, в майбутньому дозволить нам в повному обсязі і більш точно відтворити історію органної культури в цьому регіоні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Betlej A., Kościół parafialny pw. św. Wojciecha w Delejewie, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 10: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2002, s. 123-127.
2. Betlej A., Kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Otyni, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej

- Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 14: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2006, s. 249-274.
3. Brykowski R., Kościół parafialny pw. Najświętszej Panny Marii wspomnienia wiernych w Kołomyi-Mariówce (Mariahilf), w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 14: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2006, s. 155-161.
4. Brykowski R., Kościół parafialny pw. św. Józefa w Świątym Józef, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 14: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2006, s. 403-411.
5. Brzezina K., Kościół parafialny pw. Narodzenia Najśw. Panny Marii w Bohorodyczyni, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 18: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2010, s. 27-36.
6. Chyryk P., Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie, Lublin 2017.
7. Chyryk P., Organy na Ukrainie. Województwo Wołyńskie, Lublin 2019.
8. Gładysz A., Katalog fabryki organów St. Krukowski i syn w Piotrkowie Trybunalskim z archiwum parafii pw. Wniebowzięcia NMP w Krynicy-Zdroju jako źródło informacji o działalności zakładu organmistrzowskiego, w: Roczniki Humanistyczne, Tom LXIX, zeszyt 12, Lublin 2021, s. 121-139.
9. Kurzej M., Kościół parafialny pw. św. Józefa w Stanisławowie, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 14: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2006, s. 381-387.
10. Quirini-Popławski R., Kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Jezusa w Wygodzie, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 10 Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2002, s. 381-386.
11. Ruszczyk G., Kaplica parafialny pw. Św. Trójcy w Zabłotowie, w: Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J. K. Ostrowski, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, T. 14: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, oprac. Andrzej Betlej [i in.], Kraków 2006, s. 476-489.

12. Гладіш А., Польський органний майстер Стефан Круковський та його діяльність на території сучасної України в міжвоєнний період, в: Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку, 2021, с. 109-113.
13. Калиберда С., Органы: от Киевской Руси до Украины, Москва–Санкт-Петербург–Львов 2016.
14. Калиберда С., Органи Львова і Галичини, історія і сучасність, Львів 2014.
15. Шрайнер Ш., Органи Закарпаття, Ужгород 2022.

УДК 784.3

Magdalena CHMIEL

*studentka II roku studiów II stopnia (magisterskich) muzykologii
Katolickiego Uniwersytetu Jana Pawła II w Lublinie
Instytut Nauk o Sztuce
Opiekun naukowy - A. Gładysz
Adiunkt - Katedra Instrumentologii, Instytut Nauk o Sztuce,
Wydział Nauk Humanistycznych*

LIRYKA WOKALNA KARLA ADOLFA LORENZA – ZARYS PROBLEMATYKI

***Streszczenie.** Niniejszy artykuł zawiera omówienie wybranych dzieł liryki wokalne Karla Adolfa Lorenza, analizowanych pod kątem związków słowno-muzycznych. Autorka artykułu skupiła się dorobku twórczym kompozytora, który współcześnie jest nieco zapomniany i nie należy do powszechnie wykonywanego repertuaru. Artykuł składa się z biografii kompozytora, charakterystyki poszczególnych utworów oraz podsumowania. W pieśniach z akompaniamentem Lorenza widoczne są typowe dla epoki romantyzmu inspiracje i istotna rola partii fortepianowej.*

***Słowa kluczowe:** Karl Adolf Lorenz, liryka wokalna, pieśni, romantyzm, Szczecin,*

Karl Adolf Lorenz (13.08.1837, Koszalin – 3.03.1923, Szczecin). Niemiecki kompozytor, organista, dyrygent. Wcześniej rozpoczął swoją edukację muzyczną, pobierając lekcje gry na fortepianie, skrzypcach oraz śpiewu. Jednym z pierwszych nauczycieli młodego Lorenza był uczeń samego F. Liszta – Eugen Nebe, zaś pierwszym kompozytorskim wzorem wybitny przedstawiciel romantycznej symfoniki – Carl Maria von Weber [3]. W wieku 16 lat Lorenz wraz z rodziną przeprowadził się do Szczecina, gdzie uczył się w Gimnazjum Mariackim i jednocześnie rozwijał swój muzyczny talent pod okiem Carla Loewego. Po roku 1857 rozpoczął w Berlinie studia muzyczne, kształcąc się z zakresu kontrapunktu, harmonii, instrumentacji, fortepianu oraz kompozycji

u Friedricha Kiela, znanego i cenionego pedagoga, nauczyciela m.in. Ignacego Jana Paderewskiego [4, s. 207–218]. Pełnił funkcję dyrektora Towarzystwa Muzycznego w Stralsundzie, a w 1866 roku powrócił do Szczecina, zastępując wspomnianego wcześniej Carla Loewego na stanowisku miejskiego dyrektora muzycznego oraz kantora i organisty w kościele farnym św. Jakuba [2, s. 349–358]. W Szczecinie działał aż przez 44 lata, w czasie których udało mu się założyć szczecińskie Towarzystwo Muzyczne, zainicjować budowę Domu Koncertowego i rozwinąć na szeroką skalę działalność koncertową w mieście [3]. Uważany był również za doskonałego pedagoga, a do jego obowiązków należało między innymi nadzorowanie procesu kształcenia nauczycieli muzyki oraz wizytowanie placówek oświaty. Lorenz zmarł w 1923 roku w Szczecinie, a jego ogromne zasługi na gruncie muzycznym i kulturalnym zostały wielokrotnie docenione przez władze, w tym poprzez nadanie mu tytułu honorowego obywatela miasta Koszalin [1].

Dorobek kompozytorski Karla Adolfa Lorenza jest bardzo zróżnicowany, a drukiem ukazało się ok. stu opusów jego partytur. Oprócz utworów edukacyjnych i okolicznościowych, komponował również dzieła sceniczne i koncertowe, muzykę fortepianową i organową oraz pieśni. Wiele dzieł wokalnych i wokально-instrumentalnych powstało z myślą o poszerzeniu repertuaru szczecińskiego Towarzystwa Muzycznego [3].

Aria na alt z towarzyszeniem fortepianu *O weint um sie Op. 5* utrzymana jest poważnym tonie. Rozpoczyna się krótkim motywem słowno-muzycznym, który powtórzony trzykrotnie [5, takty 15-20] stanowi wprowadzenie do muzyczno-filozoficznego rozważania kompozytora, opartego na tekście *Melodii Hebrajskich* Byrona. Lorenz buduje nastrój utworu za pomocą silnego różnicowania dynamiki na przestrzeni fraz, pauz nadających podniosły charakter oraz zamian tempa i metrum. Doskonałym przykładem związków słowno-muzycznych jest wpływ konstrukcji zdania na kształt linii melodycznej, która obrazuje stawiane w tekście pytania, stopniowo wznosząc się i opadając pochodami sekundowymi.

Pieśń *Gretchen am Spinnrad op. 6* (*Małgorzata przy kołowrotku*) jest muzycznym opracowaniem monologu Małgorzaty, zaczerpniętym

z Fausta Goethego. Muzykę do klasycznego tekstu skomponował wcześniej m.in. F. Schubert. Utwór Lorenza stanowi doskonale zespolenie słowa i dźwięku. Warstwa rytmiczna i harmoniczna w mistrzowski sposób oddają emocje zafascynowanej Małgorzaty. Pieśń poprzez stałą, hipnotyzującą partię fortepianu przypomina masywny, poruszający się miarowo kołowrotek, który wraz z kształtowaniem się formy coraz bardziej przyspiesza dążąc do namiętnego finału.

Dwie pieśni na głos solowy i fortepian *Max und Moritz Op. 7 No. 1 i No. 2* to swoisty żart muzyczny Lorenza. Inspiracją kompozytora były ulubione melodie największych twórców operowych, które z wielką starannością i subtelnością połączył w zupełnie nowe motywy muzyczne. *Erster streich* to przekrój przez najróżniejsze muzyczne emocje – od wesołych żartów malowanych drobnymi wartościami rytmicznymi, poprzez legatowe frazy pełne słodyczy i delikatności, aż po tajemnicze i zagadkowe fragmenty o nietypowej chromatyce. *Dritter streich* to stopniowe nabudowywanie przez Lorenza muzycznego napięcia, które szuka swojego ujęcia w finale utworu. Kompozytor wywołuje to uczucie poprzez kontrastowe fragmenty – zmienne tempa i metrum oraz zestawieniem ze sobą figuracyjnej i kantylenowej melodyki, uzupełnionej wirtuozowską partią fortepianu.

Cykl *Drei Lieder Op. 9* stanowi zbiór trzech pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu. Pierwsza z nich to delikatny *Die Nachtigall (Słowik)*, symbol natchnienia, marzeń i kochanków. Charakterystyczna akcentacja wpływa na wrażenie płynności przekazywanej treści i jej spójności z warstwą muzyczną. Druga pieśń to *Elisabeth*, historia nieszczęśliwej miłości dziewczyny, która zostaje zmuszona przez matkę do porzucenia ukochanego i poślubienia innego mężczyzny. Lorenz w mistrzowski sposób operuje językiem muzycznym i oddaje narastające w Elżbiecie emocje. Doskonałym przykładem jest zróżnicowanie przez kompozytora fragmentu do słów *Was fang ich an! (Co mam teraz zrobić)*. Powtórzony trzykrotnie motyw o szerokim ambitusie, w rozpiętości dynamicznej od fortissimo do pianissimo i opadającym kształcie linii melodycznej, przywodzi na myśl płaczliwe wołanie o pomoc, które w końcu przechodzi w zrezygnowany szept [6, takty 31-36]. Ostatnia pieśń to *In der Fremde (Na obczyźnie)*. Kantylenowy utwór pełen nostalgii

i smutku o utraconym bezpowrotnie czasie. Jego wpływ symbolizuje szemranie strumyka, który Lorenz zilustrował jednostajną partią fortepianową, wprowadzającą w nastrój zadumy.

2 Duets Op. 13 dla dwóch sopranów lub sopranu i altu z towarzyszeniem fortepianu Lorenz skomponował do słów pruskiego poety i pedagoga Giesebrechta. Pierwszy z nich *Ave Maria* splata ze sobą treść religijną oraz poetyckie uchwycenie otaczającej natury, które Lorenz różnicuje muzycznie na przestrzeni kształtowania się formy. Samo wezwanie *Ave Maria* prezentuje poprzez wydłużone wartości rytmiczne i pochody sekundowe w kierunku opadającym [7, takty 19-31]. Uroczyście i podniosły charakter duetowi nadają rozłożone akordy w partii fortepianu. Drugi duet *Klein Minnetraum (Mała Minnetraum)* to muzyczne opracowanie limeryku o idyllicznej tematyce, przenoszące słuchacza w przestrzeń lasu i dziecięcych wspomnień. Lorenzowi udaje się to osiągnąć poprzez durową tonację i żywy charakter utworu oraz liczne przednutki, które imitują trele ptaków.

Ingeborg's Klage Op. 17 (Lament Ingeborg) to pieśń do słów zaczerpniętych z *Frithiofowej sagi* – poematu epickiego szwedzkiego biskupa i poety Tegnéra. Skandynawskie sagi kojarzą się słusznie z wikińskimi tradycjami, warto więc zwrócić uwagę na sposób w jaki Lorenz w swojej kompozycji uchwycił morze. Fragment, w którym następuje bezpośredni zwrot do *Błękitnego Morza* pojawia się w pieśni dwukrotnie po zmianie metrycznej. Zmienia się również sposób prowadzenia partii fortepianu – gęsta faktura zastąpiona została legatowymi pasażami, które imitują morskie fale [8, takty 22-28, 59-65]. Melodia solowa o wydłużonych wartościach rytmicznych, jakoby idąc za słowami stopniowo przyspiesza, co wraz z fortepianową podstawą sprawia wrażenie nieustannego ruchu i ogromnej przestrzeni.

Na cykl **Zwei Gesänge Op. 23** składają się dwa tercety na głosy kobiece z towarzyszeniem fortepianu. **Die Spröde (Kruchy)** to frywolna pieśń do słów Goethego opowiadająca o pasterce, która igra z uczuciami swoich zalotników. Lorenzowi udaje się przenieść słuchacza w rustykalną rzeczywistość poprzez drobne wartości i skoczne grupy rytmiczne oraz częste zmiany tempa i dynamiki. **Vergissmeinnicht** do słów niemieckiego poety Wolffa, Lorenz oddaje słuchaczowi w inny sposób. Kantylenowa

melodia przepelniona nostalgią ożywia historię rozłąki dwojga kochanków, której symbolem jest tytułowy kwiat niezapominajki. Sam motyw muzyczny błękitnego kwiatu pojawia się we wszystkich głosach naprzemiennie, co tworzy swoiste złudzenie nawoływania, które jak echo powraca z prośbą *Nie zapomnij mnie* [9, takty 9-12].

Cykl **Zwei Lieder Op. 28** składa się z dwóch pieśni. **Das Märchen von den Fischerkindern** (*Bajka o dzieciach rybaków*) to muzyczne opracowanie wiersza von Königswintera, specjalizującego się w pieśniach ludowych i legendach. Prosta melodia stanowi próbę imitacji głosu gawędziarza snującego opowieść. **Wiegenlied** (*Kołysanka*) do słów Zitelmana jest zaś pieśnią zwrotkową ze stałą partią fortepianową wprowadzającą spokojny, senny nastrój.

Vier Lieder Op. 29, Frühling No. 2 (*Wiosna*), pieśń na głos średni z towarzyszeniem fortepianu to romantyczna, muzyczna ilustracja Lorenza, budzącej się do życia przyrody. Utwór powstał do słów Kerna, niemieckiego profesora i filologa działającego w Szczecinie.

Antwort Op. 45 (*Odpowiedź*) jest efektem współpracy z kolejnym poetą związanym ze Szczecinem. Zitelmann w swych dziełach poruszał problemy społeczne, narodowe, religijne. Utwór z niniejszego wydawnictwa jest jednak wyznaniem mężczyzny, o skrywanym afekcie i namiętności. Poruszony ton podmiotu lirycznego, pasję i rosnące cierpienie Lorenz uchwycił poprzez wnoszący się stale kształt linii melodycznej, dążący do niemalże wykrzyczonej kulminacji zapisanej w motywie *Ich liebe dich!* [10, takty 39-45].

Do cyklu **Vier ernste Gesänge Op. 58** należą cztery pieśni do słów Osera, szwajcarskiego duchownego i poety. Swoje wiersze tworzył najczęściej z myślą o muzyce, a do jego tekstów komponowało wielu romantycznych twórców. Lorenz opracował cztery poważne pieśni o tematyce religijnej w sposób dla siebie typowy, oddając podniosły i kontemplacyjny charakter, ściśle łącząc elementy dzieła muzycznego z wypowiedzianymi słowami, podkreślając tym samym ich znaczenie.

Weihnachtlied Op. 70 to krótka kolęda do słów Brettnera. Utwór ukazuje okres świąteczny i choinkę jako symbol szczęśliwego marzenia z dzieciństwa. Kolęda skomponowana została w durowej tonacji i posiada prostą melodię opartą na charakterystycznych motywach muzycznych.

W ten sposób Lorenz osiągał ważny dla tego typu pieśni cel użytkowy.

Ich armes Maidlein No. 3 (*Ja biedna panienska*) należy do cyklu *Fünf Lieder Op. 77*. Pieśń oparta na tradycyjnym tekście, to wyśpiewana skarga samotnej dziewczyny. Oddała ona serce chłopakowi, którego od dawna nie widziała, mimo to obiecuje pozostać mu wierną. Trójdzielne metrum i wolne tempo w połączeniu z molową tonacją sprawia wrażenie opowiadanej z zalem historii.

Cykl *Drei Strandlieder Op. 97* (*Trzy pieśni plażowe*) stanowi zbiór trzech pieśni na głos średni z towarzyszeniem fortepianu, o tematyce morskiej, do słów Lülmana. Na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie partia fortepianu, która poprzez rozłożone akordy w postaci pasaży i arpeggia jest doskonałą ilustracją pieniających się fal.

Pieśń bez opusu *Frühlingslied* (*Piosenka wiosenna*) do słów Sommera to typowa dla epoki Lorenza inspiracja naturą. Scena osadzona w przestrzeni lasu buduje ważną cechę romantyzmu jaką jest tajemniczość. Wyznania gorącego uczucia wraz z mocnym zwolnieniem tempa w ostatniej frazie utworu, zostają wypowiedziane, aby za chwilę ponownie rozpląnąć się w dźwiękach otaczającej przyrody.

Muzyka epoki romantyzmu wyróżnia się wielkimi kontrastami, zarówno w obrębie formy, gatunku, jak i dorobku kompozytorskiego. Kompozytorzy zaczęli stawiać słuchaczom nowe zadania w zakresie odbioru utworu, poprzez eksperymentowanie z językiem muzycznym. Karl Adolf Lorenz w swojej bogatej twórczości wokalnie-instrumentalnej realizuje wszelkie założenia epoki. Tematyka pieśni opiera się na tradycyjnych i ludowych przesłaniach, klasycznych tekstach czołowych poetów romantyzmu (Byrona i Goethego), poezji w duchu narodowym lokalnych twórców, opisach przyrody oraz mitologicznych nawiązaniach. Istotną rolę pełni partia fortepianowa, która nie sprowadza się wyłącznie do akompaniamentu, a jest rodzajem muzycznej ilustracji i komentarza do opisywanych w pieśni wydarzeń. Lorenz w mistrzowski sposób operuje językiem muzycznym, tworząc za pomocą partii instrumentu żywe obrazy, np. morskie fale, czy kołowrotek. Jednak tym co należy docenić najbardziej w pieśniach Lorenza są związki słowno-muzyczne. Kompozytor doskonale wiąże formę muzyczną z budową wiersza, tekst jest przejrzysty semantycznie, a akcentacja muzyki i słowa zgodna. Słowa

опracowuje w taki sposób, aby muzyka niosła i podkreślała ich przekaz, związane z nim emocje oraz wartość, a przy tym pozostawia przestrzeń dla wirtuozerii instrumentu. Ogromny kunszt kompozytorki oraz wkład w działalność muzyczną, kulturalną i pedagogiczną Pomorza sprawia, że Karl Adolf Lorenz jest postacią wyróżniającą się na tle twórców epoki.

BIBLIOGRAFIA

1. Karl Adolf Lorenz, zob. https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Adolf_Lorenz (dostęp: 15.11.2022).
2. Kittler G., Carl Adolf Lorenz, Pommersche Lebensbilder, t. 3, Szczecin 1939, s. 349–358.
3. Kral W., Wojciechowski T., Karl Adolf Lorenz, zob. http://encyklopedia.szczecin.pl/wiki/Karl_Adolf_Lorenz (dostęp: 15.11.2022).
4. Wozaczyńska M., Carl Adolf Lorenz, Kompozytorzy szczecińscy, t. 1, Szczecin 2003, s. 207–218.
5. [Karl] Adolph Lorenz, O weint um sie (Aus Byron's hebraischen Melodien), Berlin [1864], s. 3–4.
6. [Karl] Adolph Lorenz, Drei Lieder (Elisabeth), Berlin [1869], s. 9.
7. [Karl] Adolph Lorenz, Zwei Duette (Ave Maria), Berlin [1873], s. 4–5.
8. [Karl] Adolph Lorenz, Ingeborg's Klage, Berlin [1874], s. 4,7.
9. [Karl] Adolph Lorenz, Zwei Gesänge (Vergissmeinnicht), Lipsk [1879], s. 3–4.
10. [Karl] Adolph Lorenz, Antwort, Lipsk [1895], s. 6–7.

УДК 786/789

Наталія ШВЕЦЬ,

студентка I курсу другого магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Таран Ірина Михайлівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ

СОНАТНА ФОРМА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:

ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЖАНРУ

Анотація. У статті розкрито питання важливості актуалізації фортепіанного репертуару українських композиторів у жанрі сонати.

Узагальнено педагогічний потенціал сонатної форми у процесі фахової підготовки майбутніх викладачів фортепіано. Прослідковано етапи розвитку жанру сонати в українському музичному мистецтві від XVIII до XXI століття. Також у статті наводиться низка прізвищ українських митців, які працювали у сонатному жанрі, що підтверджує актуальність даного дослідження, та відкриває поле для подальших досліджень.

Ключові слова: соната, сонатна форма, українські композитори, компетенції, навички.

Постановка проблеми. Мистецтво – невід’ємна частина людського буття. Як категорія людської культури воно покликане відображати та закарбовувати досвід людей, країн, епох тощо. Це може відбуватися через творення нового мистецького продукту, а також зміну загальних векторів розвитку культури, зміщення культурних акцентів та пріоритетів. Сучасні події історії України вже сьогодні роблять фундаментальні зміни у світовому світосприйнятті. На рівні академічного музичного мистецтва постало питання актуалізації концертного та педагогічного репертуару на користь творчості українських композиторів. Українські твори у концертах зарубіжних виконавців стають вже певною традицією та є своєрідним лакмусовим папірцем позиції. В українських музикантів ж відбувається давно потрібне усвідомлення цінності національної мистецької спадщини, у вивченні якої ще дуже багато білих плям.

Фортепіанна соната є однією з найпоширеніших музичних форм. Поєднання стрункої архітектоніки та можливостей образного розмаїття зробило цей жанр затребуваним у концертній та педагогічній практиці. Десятки опусів західноєвропейських композиторів детально вивчаються на уроках спеціального та загального фортепіано, курсах з гармонії, музичної форми, поліфонії тощо. Тим часом вітчизняні зразки жанру часто залишаються поза увагою концертної чи педагогічної практики та не так часто стають предметом музикознавчих чи музично-педагогічних досліджень.

Аналіз досліджень. Аналіз останніх досліджень жанру сонати свідчить про позитивну динаміку цієї теми. Втім найчастіше соната розглядається у музикознавчому аспекті, рідше у виконавському аспекті для студентів музичних коледжів та академій. Значно рідше жанр сонати розглядають під дзеркалом педагогічного

потенціалу у вихованні майбутніх вчителів музичного мистецтва у закладах середньої загальної освіти. У нашому дослідженні ми послуговувались масштабними працями Ю. Клина [1], Л. Ланцуги [2], Т. Чабан [10], низкою статей авторства Р. Хрипун та О. Німилович [9], В. Сивохіпа [8], Г. Ніколаї [5], Н. Ревенко [7], О. Лось, Л. Сергєєвої [3], а також чинними програмами та методичними рекомендаціями до них [4, 6].

Мета статті. Метою нашого дослідження є виявлення педагогічного потенціалу фортепіанної сонати через призму розвитку жанру у творчості українських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Соната має давню історію розвитку. Власне слово «соната» почали використовувати для позначення багаточастинного циклічного твору ще з XVI століття, а в XVII столітті у творчості італійських майстрів А. Вівальді та А. Кореллі виникають так звані церковні сонати (*sonata da chiesa*) та камерні сонати (*sonata da camera*).

Ранньокласична чи передкласична форма сонати пов'язана з творчістю Д. Скарлатті та К.Ф.Е. Баха, а свій класичний вигляд і кульмінацію розвитку соната отримала у XVIII столітті, у творчості віденських класиків – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена.

Надзвичайно цікавий і розмаїтий виток розвитку соната пройшла у XIX столітті у творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга тощо. Композитори романтики надали їй більшої чуттєвості, динамічності, експресії, а відтак ущільнення форми та впровадження одночастинних зразків жанру (вперше у Ференца Ліста).

До видатних зразків жанру у XX столітті належать сонати С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, П. Хіндемита, Б. Бартока, К. Пендерецького. Варто зазначити, що з плином часу розтираються поняття жанру та форми. Йменуючи твір сонатою композитор може не використовувати структурних чи драматургічних елементів цього жанру, чи навпаки.

Отже, за понад чотири століття побутування соната не втрачала першості серед жанрів камерної музики. Через сонату можна

простежити основні тенденції зміни мистецьких парадигм епох, індивідуальних композиторських стилів та технік.

В історії української музики, що тісно пов'язана з церковною музичною традицією, а відтак – хоровою музикою – соната довгий час залишалася рідкісним жанром. Наведемо етапи розвитку української сонати до 1970-х років за матеріалами дослідження Л. Ланцути [2]. Автор структурує розвиток жанру у чотири періоди:

I період – це період включення у процес формування структурно-семантичного інваріанту (3-клавирні сонати Д. Бортнянського *C dur*, *B dur*, *F dur*, 1783-1784 рр.), що демонструють два основні жанрові різновиди: циклічний (соната *C dur*) та одночастинний (сонати *F dur*, *B dur*), віддзеркалюють суперечності становлення сонатної форми. До цього ж періоду авторка відносить і фортепіанну сонату *a-moll* М. Лисенка (1875 р.), яку називає «запізнілою реакцією на розквіт класичної сонати».

II період (1890-1910 рр.) – період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, трансформації структурно-семантичного інваріанту, формування національного типу сонатної драматургії (фортепіанні сонати Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського);

III період (1920-ті рр.) – період масового зацікавлення жанром, помітного розширення діапазону стильових пошуків, остаточної кристалізації національно-типологічних ознак (фортепіанні сонати В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Скорульського, І. Белзи);

IV період (1930-1960-ті рр.) – період істотного звуження панорами пошуків українських композиторів у сонатному жанрі, зниження художнього рівня творів (фортепіанні сонати Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Філіпенка, А. Коломійця, В. Сечкіна та ін.).

Окреслені чотири періоди відображають за автором три стадії вітчизняного розвитку жанру:

I період, що відповідає першій стадії дослідниця називає етапом запозичення, трансплантації, учнівства, першої спроби асиміляції;

II і III період втілюють другу стадію – накопичення з активізацією асиміляційних процесів і певними кульмінаційними фазами (твори В. Барвінського, Д. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського).

Також варто доповнити список творами композиторів західного регіону, які не висвітлені у даному переліку. Зокрема це сонати М. Колесси, А. Рудницького, Р. Сімовича, Д. Задора та інших [8-10].

IV період, що є третьою стадією позначився стабілізацією та певною академізацією. Відбувається кількісне накопичення творів.

Остання третина XX століття та початок XXI століття не відзначена великою кількістю сонатних творів для фортепіано, проте рясніє іменами таких метрів як В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, В. Бібік.

Отже, можна підсумувати, що фортепіанна соната національного зразка мала місце у творчості багатьох українських композиторів. Сонатні твори презентують різностильову палітру – від класицизму (XVIII ст.) до модерну (XX-XXI ст.), а також – різноманітні композиторські стилі, підходи до розвитку музичного матеріалу, трактування форми тощо.

Робота над сонатною формою у класі спеціального чи загального фортепіано у різних типах закладів мистецької освіти є обов'язковою частиною програмових вимог. Через сонатну форму можна вдосконалювати низку навичок та компетентностей. Здебільшого вивчення сонати відбувається через творчість композиторів західної Європи, і часто, негативно відображаючись на промоції національного зразка жанру. Вище ми стисло окреслили етапи розвитку фортепіанної та навели низку імен митців. Та на жаль, така багата спадщина, володіючи великим концертним та педагогічним потенціалом, здебільшого залишається на маргінесі зацікавлень виконавців та педагогів.

Далі ми розглянемо жанр сонати через призму педагогічної цінності у розвитку фахової підготовки студентів класу спеціального чи загального фортепіано.

Соната поруч з варіаціями, рондо та концертом належить до так званої «великої форми» і є однією з найскладніших форм гомофонно-гармонічної музики. Тут варто зупинитися на поняттях «сонатна форма» та жанр «соната». Нагадаємо, що соната це багаточастинний твір, здебільшого – тричастинний, побудований на образному, темповому та ладовому контрасті. Кожна з частин циклу має свою внутрішню форму. Найчастіше це сонатна форма у

першій частині; тричастинна форма – у другій частині; форма рондо – у третій частині. У педагогічній практиці найчастіше виконуються частини, написані у сонатній формі (перша, рідше – третя чи друга).

Отже, при вивченні сонати студент повинен не тільки запам'ятати велику кількість нотного тексту, а й показати диференціацію музичних образів на рівні частин, а також на рівні розділів всередині кожної з частин. Відтак вже на етапі розбору твору майбутній вчитель музики вдосконалює [3]:

- аналітичне мислення (пошук та окреслення меж побудов, тем тощо);

- швидкість слухової реакції при динамічній зміні ритму, фактури, а відтак – характеру побудови;

- техніку виконання та фортепіанне туше (як правило образний контраст потребує швидкого переключення з *legato* на *staccato*, в окремих композиторів – навіть в межах одного такту) тощо.

Наступним важливим та нелегким завданням є перехід від мікро-форми до макро-форми. Тобто студент повинен досконало вивчити та зрозуміти малі частини форми і вибудувати на цій основі струнку, завершену форму цілої частини. О. Лось та Л. Сергєєва у своїй статті наводять такі рекомендації з цілісного оформлення твору [3]:

- гра твору з початку й до кінця, незважаючи на помилки та зупинки;

- гра твору два-три рази поспіль для досягнення витривалості виконання;

- гра з педаллю та без неї;

- гра напам'ять і по нотах;

- «інструментування» (уявлення фортепіанної фактури як симфонічної партитури);

- диригування.

Отже, фортепіанний жанр та сонатна форма зокрема – універсальна форма для удосконалення піаністичних навичок, професійних компетенцій як піаніста та майбутнього викладача музичного мистецтва у системі загальної середньої освіти.

Висновки. Сонатна форма як і будь яка форма з багатостолітньою історією – змінна. Говорячи про сонату та сонатну форму ми маємо

на увазі зазвичай – класичну форму зразка XVIII-XIX століття. Проте, на зламі XX століття композитори все частіше змінювали стандарт (здебільшого через динамізацію та стиснення форми). У педагогічній практиці вивчення сонатної форми відбувається саме через класичні зразки (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен). Завдяки цьому студенти добре засвоюють архітектоніку та «правила» форми. Але, на нашу думку, дуже важливо, вчасно перейти (старші курси коледжів, університетів, академій) до модернових зразків форми XX-XXI століття. Тоді студент матиме змогу відчуті і оцінити гнучкість та можливості форми.

Повертаючись до сонати національного зразка можна підсумувати, що творчість українських композиторів в повному форматі презентує сонатну форму – від класичних зразків у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського до модернових у творчості композиторів кінця XX – початку XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). К. 1980, с. 313.
2. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції 17.00.03 – музичне мистецтво: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. К., 1998. URL: <https://ukrreferat.com/chapters/avtoref/ukrainska-fortepianna-sonata-teoriya-istoriya-suchasni-tendencii-avtoref-dis-kand-mistectvoznnav-l-v-lancuta-nac-muz-akad-ukraini-im-p.html> (дата звернення 15.11.2022).
3. Лось О. М., Сергеева Л. О. Удосконалення форм і методів самостійної роботи майбутніх учителів музики над творами великої форми. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 58–61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/armp_2013_2_15 (дата звернення 15.11.2022).
4. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Мистецтво 5-9 класи: Наказ Міністерства освіти і науки України від 07.06.2017 № 804. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-5-9-klas/onovlennya-12-2017/9-mistectvo-5-9.docx> (дата звернення 02.11.2022)
5. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. URL: <https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/6301/1/Nikolai.pdf> (дата звернення 15.11.2022).
6. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 10-11 класи. Профільний

- рівень. Мистецтво URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2018-2019/mistecztvo-profil.docx> (дата звернення 15.11.2022).
7. Ревенко Н. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ століття. URL: <https://intermusic.kh.ua/vyprusk37/vyprusk37-469-479.pdf> (дата звернення 15.11.2022).
8. Сивохіп В. До історії фортепіанної спадщини львівських композиторів 20-30 років ХХ століття. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19623/1/SYVOKHIP.pdf> (дата звернення 15.11.2022).
9. Хрипун Р., Німилович О. Твори великої форми композиторів української діаспори та їх рецепція в сучасні педагогічні праці. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/372947.pdf> (дата звернення 15.11.2022).

УДК 376.4

Наталія ШЕРЕМЕТ,

студентка IV курсу першого бакалаврського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Таран Ірина Михайлівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

ВПЛИВ КОРЕКЦІЙНО-РОЗВИВАЛЬНОЇ МУЗИКОТЕРАПІЇ НА РОЗВИТОК ДІТЕЙ З РОЗЛАДАМИ АУТИСТИЧНОГО СПЕКТРУ

Анотація. У статті показано органічне поєднання педагога, музичного керівника і водночас лікаря, адже саме таке завдання стоїть перед висококваліфікованим спеціалістом. Особливо це стосується чинника коли потрібно застосовувати музичну терапію, яка на сьогодні широко популяризується в усьому світі при роботі з дітьми з розладом аутистичного спектру. Адже у них завищена емпатія і саме завдяки музиці вони здатні почути те, до чого більшість з нас глухі. У статті показується важливість комбінованих занять, кожне з яких має певну мету та спрямування, адже низка досліджень показали наскільки це допомагає дітям відкритися до спілкування, їм потрібен пристосований до їх потреб простір і особливі умови, індивідуальне спрямування згідно ступеня захворювання.

Ключові слова: музика, музична терапія, аутизм, дошкільний заклад.

Постановка проблеми: вплив корекційно-розвивальних занять на дітей з розладом аутистичного спектру, музикотерапія та

її значення для проведення індивідуальних та групових занять із дітьми з розладами аутистичного спектру з метою їх повноцінної адаптації у соціумі.

Аналіз дослідження. Незважаючи на значну кількість досліджень розвитку дітей з розладом аутистичного спектру, на жаль, є все ж таки недостатньо продумана методика впливу, яка буде активованою саме на поведінку і проходитиме в умовах закладів дошкільної освіти. При підготовці даного дослідження використано праці Т. В. Галах [1], Р. А. Призванської [2], М. І. Радченко [3], а також чинні програми та рекомендації щодо розвитку дітей з розладами аутистичного спектру.

Мета статті: показати, що основою музикотерапії є не викладання музики та здобуття дитиною музичних навиків, а саме розвиток дитини та формування її ідентичності. Важлива складова музичних занять полягає у стимулюванні розумової діяльності та зростанні активності дитини з розладом аутистичного спектру.

Виклад основного матеріалу. Вчитель, вихователь, музичний керівник-це покликання, професія що вимагає постійного самовдосконалення, практикування, педагог повинен постійно знаходитися на стадії навчання та вміти не тільки донести матеріал, зацікавити у ньому, але й застосовувати індивідуальний підхід та психологічний контакт з кожним вихованцем зокрема. Особливо це стосується дітей з розладом аутистичного спектру, особливий акцент на це роблять у своїх працях: Т. В. Галах, Р. А. Призванська і Д. І. Шульженко, М. І. Радченко. Сам термін аутизм приблизно зустрічається у 1% населення світу і означає наявність порушень у розвитку нервової системи, що характеризується порушеннями вербальної і невербальної комунікації, соціальної взаємодії та поведінки, дрібною моторикою та мовою, однак інтелект у них не завжди понижений, а інколи досягає навіть геніального рівня. Симптоми як правило виявляються в ранньому віці-до 3 років, в такому випадку можлива мовна затримка, відсутність інтересу до стосунків з однолітками, надмірна чутливість до звуку, світла, запаху, смаку, потреба у повторенні, занепокоєння. Відрізняють три ступені тяжкості прояву симптомів, а саме: високий (який

може супроводжуватися агресією, розладами психічного здоров'я), середнім та низьким. Варто зазначити, що цей стан не погіршується з часом і при інтенсивному лікуванні аутизм можна навчитися контролювати і значно полегшити симптоми. Тому як тільки діагноз поставлено, варто починати тривале лікування, яке складається з чітко продуманої терапії, яка у свою чергу охоплює широкий спектр прийомів, тривалості та процесів, що спрямовуються на розвиток певного аспекту.

Музична терапія (від греко-латинського слова «лікування музикою») знаходиться на одному рівні найбільш важливого застосування, це широкий термін що використовується для висвітлення методів, які стосуються музики. Вона включає: прослуховування різних типів музики для полегшення сенсорних питань, гра самому на музичному інструменті, танець, що допомагає зростати за допомогою власних рухів до послідовного ритмічного пульсу або ж створення власної музики, тощо. Музикотерапія може підлаштовуватися під індивідуальні потреби та інтереси, тут можливе органічне дарування та приймання, яке сприяє визначенню сфер які найбільше цікавлять дитину. Музика відіграє в нашому житті неабияку роль, вона здатна покращувати пам'ять, навчати спілкуванню, завдяки їй жертви інсульту були навчені говорити, а маленькі діти часто запам'ятовують основні принципи. Варто згадати що музика корисна для профілактики хвороби Альцгеймера, а люди з аутизмом мають більший ризик до розвитку цієї хвороби.

Музична терапія може застосовуватися незалежно від віку та здібностей. Випадки показали, що діти під час співу набагато краще вимовляють слова, аніж під час мовлення, вони насолоджуються музикою, вміють відчувати її, різні інструменти, вносячи великий вклад в сенсорне сприйняття. Музика має здатність стимулювати обидві півкулі мозку, тому вона не лише розвине і зміцнить зв'язки, але й допоможе розвинути аспект їхнього мозку. Проводити такі заняття як в дошкільному закладі, так і при індивідуальній терапії варто лише сертифікованим музикотерапевтам. Результат неможливо передбачити на початковому етапі, одні можуть добре реагувати на музикотерапію, а інші не відчують ніякого корисного

ефекту, це залежить виключно від самої дитини та її потреб, однак більшість випадків дають позитивний вплив.

Цікавим є приклад людини, що десять років навчає гри на фортепіано дітей з розладом аутистичного спектру. Хав'єр Донлукас Пелайо останнім часом працює у Львові в альтернативній музичній школі і виробив власну унікальну методику, «що допомагає при освоєнні гри, розвинути дрібну моторику та мовлення» [4, с. 40]. Звернемо нашу увагу на цікаві моменти, а саме намальовану музику. Клавіші фортепіано мають свої кольори за допомогою окремих наліпок. Нота до-червона, ре-помаранчева, мі – жовта, фа – зелена, соль – блакитна, ля – синя, а сі – фіолетова. Таким чином використовуються сім кольорів веселки, які додають своїх барв. Спілкування відбувається завдяки музиці і такому процесу не шкодить навіть незнання Хав'єра української мови, при такій методиці можливий диктант, де дітки малюють ноти які почули і навіть змальовують емоційні картини, кожна по-особливому унікальна і індивідуальна. Такій роботі допомагають також і відеоролики з популярними піснями, де проходять кольорові геометричні фігури, що допомагають розбирати та вивчати мелодії.

Цікаву методику створив К. Швабе, де активізується використання музичної імпровізації, вокалотерапію, танцювальну і рецептивну терапію, суть якої саме сприймання почутого [1, с. 28]. Загалом такі заняття можуть бути як груповими, так і індивідуальними, а от сама програма, її планування надто складний процес, оскільки реакцію дитини передбачити повноцінно можливо тільки після довготривалого лікування.

Саме заняття музикою здатні створити для дитини свій власний простір, тут варто розуміти важливість як групових, так і індивідуальних занять і помірне переключення. Часто рекомендують вибирати мелодії народних танців, які звучать у записі, або виконуються на фортепіано музичним керівником. Танці варто вибирати саме такі, які стимулюють, але не збуджують занадто сильно і мають помірний темп та ритм, здебільшого у дві восьмих і одну четввертну ноти, однак це також стосується індивідуально кожної дитини. Тобто з цього випливає наскільки важлива

корекційно-розвивальна робота з дітьми. «Вона багатоаспектна і включає різні методи і методики і сприяє активізації пізнавальної, розумової діяльності» [3, с. 34]. Важливо пам'ятати і про чітко дібрані твори класичної музичної літератури, вони повинні формуватися за такими напрямками: підвищувати настрій, зменшувати почуття страху, агресію. Як приклад це може бути: В. А. Моцарт «Соната для фортепіано» 2 частина, фа-мажор (Adagio) та Дивертисмент, ре-мажор (Andante); Ж.Масне, «Роздум»; Й. Штраус «Повільний вальс» та інші. Також важливу роль відіграє наочність, яка стимулює зорове сприйняття, тому як додаток можливі картинки-асоціації.

Відома скрипалька Асія Ахат запевняє, що цілющою для людини є класична музика, адже вона поліпшує самопочуття. Дані, які засновані на офіційних фактах стверджують, що ті хто слухає класику перед сном, сплять набагато краще і якісніше, адже саме класична музика є своєрідним заспокійливим [2, с. 322]. Музичні вібрації особливо впливають на кровоносну систему організму, а вплив музики Моцарта на майбутніх мам взагалі давно незаперечний факт. Вона допомагає гармонійніше розвиватися плоду, а для хворих сприяє скорішому одужанню.

Висновки: Діти з розладом аутистичного спектру при вчасному корегувальному процесі здатні вести активне соціумне життя. Музична терапія розвивається з кожним роком все більше і її результат неоціненний, вона дає значний поштовх у регулюванні поведінки та розвитку мовлення. Саме завдяки музиці дитина здатна розкрити себе та розвинути самоконтроль. Продумана систематична робота створює психологічний контроль для соціалізації дітей з розладами аутистичного спектру, підвищує їх інтелектуальний та емоційний розвиток.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галах Т. В. Діагностика і корекція дітей з раннім дитячим аутизмом. Нетішин, 2016. 49 с. URL: <https://s.autism.org>. (дата звернення 17.11.2022)
2. Призванська Р.А., Шульженко Д.І. Музична терапія для дітей з аутизмом: Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 380 с. URL:<https://pedagogy.lnu.edu.ua> (дата звернення 17.11 2022)

3. Радченко М.І. Особистісні риси батьків, які виховують розумово відсталу дитину. *Проблеми загальної та педагогічної психології: зб. наук. праць Ін-ту психології ім. Г.С. Костюка АПН України за редакцією Максименка. К., 2002. Т. 4. Ч. 3. 150 с.*
4. Shopler E., Reichler R. Parents as cotherapists in the treatment of psychotic children. *Journal of Autism and Childhood Schizophrenia*. 1971. Vol. 1. P. 280

УДК 782/785

Ю. Ке,

*аспірант I курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Прикарпатського національного університету*

імені Василя Стефаника

Навчально-наукового інституту мистецтв

Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри методики музичного виховання та диригування ННІМ

МЕДИТАТИВНІ ТВОРИ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

***Анотація.** Пропонована стаття присвячена висвітленню наукового і творчого контексту, який істотно вплинув на появу медитативних творів в українській музичній творчості, а також виявленню їх жанрових попередників у XIX–XX століттях.*

***Ключові слова:** медитація, концепти, образність, східне музичне мистецтво.*

Постановка проблеми. Формуючи напрочуд цікавий і оновлений національний образ географічно далекого світу, захоплюючи в творчий діалог різноманітні аспекти стародавньої і сучасної поезії, релігії та філософії, образотворчого та інших видів мистецтва різних епох, українські композитори не тільки прагнули реалізувати естетичні та стилістичні можливості оновлення власного художнього досвіду, а й відкривали незвичні ракурси в осягненні давніх і новітніх традицій і тенденцій. Серед них істотну нішу займає втілення східного типу медитативності, незвичного для західної академічної музики минулих епох і водночас корелюючого з споглядальними аспектами християнства.

Аналіз досліджень. Закономірно, що й українські наукові дослідження, і музичні композиції базувалися на напрацьованих

у світовому просторі даних, передусім – західних працях і доступних кириличних виданнях. Витоки ж творчих експериментів, хоча вони коріняться також і в багатьох пластах української та праукраїнської духовності, у більшості випадків пов'язують зі східними і, частково, із західними джерелами. І в цьому немає несподіванки. Підтвердження цього знаходимо, наприклад, у праці «Багатоманітність медитативного досвіду» (Нью-Йорк: Даттон, 1977) відомого американського дослідника проблем буддійської медитації Деніела Гоулмена (Daniel Goleman).

Мета статті – прагнення досягнути численні виклики культурно-мистецької взаємодії між різними культурами, що одне з основних завдань сучасності, позначеної ідеями глобального порозуміння і толерантності.

Виклад основного матеріалу. Реалії цих процесів у мистецтві чи не найяскравіше ілюструє взаємопроникнення світоглядних концептів або ж світовідчуттєвих моделей у культурні простори географічно віддалених країн. Тому і в творчості багатьох митців іншокультурні концепти з'являються не випадково, а є наслідком їхніх особистих вражень і збагачення мистецького досвіду. В таких опусах відтворено або відгук на знахідку іншого майстра, або особистісне осягнення того чи іншого аспекту буття з позицій «іншого» світогляду, або бажання посилити і збагатити тенденцію, що розгортається у діалозі з відкриттями, актуальними для певного часу. Це явище не тільки не нове, а й типове для мистецького світу. Виявляючи в різні історичні періоди бажаний потенціал у найрізноманітніших сферах світової науки і творчості, зі значними ознаками періодичності воно виникає і в українському музичному мистецтві й демонструє яскраві результати. Водночас численні аспекти міжкультурної взаємодії отримують висвітлення у наукових працях різних мистецтвознавчих і культурологічних напрямів. Існує значний обсяг присвяченої такій проблематиці літератури, створений, зокрема, і українськими авторами. Конкретні прояви такої взаємодії аналізуються у статтях, дисертаціях, фундаментальних працях чи колективних монографіях; з цієї проблеми проводилися різні конференції та круглі столи. Полюсами зацікавлень є узагальнення фактологічних даних,

формування констатаційної (статистичної) бази, аналіз специфіки діалогу між жанрами і стилями в парадигмальному полі різних культур, осмислення глибинних семантичних рівнів «проявленої» стилістичної палітри, потенціал оновлення мистецької творчості тощо. Але, оскільки сфера крос-культурної належала до державних інтересів і в минулому у більшості випадків визначалася як один з пріоритетів вивчення в імперських наукових центрах, певні важливі аспекти залишаються поза зоною системного і систематичного аналізу українськими науковцями. Тому ж україномовна література і публікації з мистецьких проблем істотно обмежені. Так, тільки в останнє десятиліття до продуктивної сфери крос-культурної аналітики і комунікації привнесена така специфічна проблема, як втілення в сучасній українській музиці медитативності як принципу, явища і способу світовідчуття, а поряд з історіографічними, загально-культурологічними та окремими мистецтвознавчими працями з'явилися музикознавчі і музично-культурологічні роботи, присвячені різним проявам медитативності в музиці. Але якою б численною не була література, присвячена медитації, все ж у тотальному поширенні цього досвіду відіграло не менш тотальне захоплення представниками західної цивілізації Сходом. Тому не дивно, що в межах року була оприлюднена 1978 року монографія американського культуролога Едварда Ваді Сайда (Edward W. Said) («Орієнталізм. Західні концепції Сходу» («Orientalism. Western concepts of the East»). Серед багатьох інших досліджень до сьогодні в опануванні світу східного медитативного досвіду її важлива роль зумовлена тим, що Е. В. Сайд на основі аналізу західних літературних текстів визначив етапи формування і напрями уявлення про Схід як феномен виняткової культурно-мистецької ваги. «Орієнталізм» як явище і як термін був проаналізований вченим у багатьох сенсах, наприклад – як стиль мислення і особливість світосприйняття, поширене в західних інтелектуальних колах; як дискурс уявного домінування Заходу над Сходом; врешті, як існуючий впритул до кількох останніх десятиліть колоніальний дискурс орієнталізму в культурі західного світу, до якого належать античні уявлення про культуру доступного Сходу, сформований у Середньовіччі образ

арабського світу, Великобританські міфи про Індію, надзвичайні «відкриття» Єгипту після Наполеонівських воєн тощо. Важливим висновком Е. В. Сайда є розуміння, що сприйняття східного світу як світу міфів і догм породжувало нові міфи і догми в гуманітаристиці, естетиці, філософії, соціології, культурології та інших наукових сферах.

Закономірно, що ці особливі образні, міфологічні, «фантастично-казкові» чи релігійні образи мали винятковий вплив на тих діячів мистецтва, яким ці сфери були близькими чи привабливими. На сучасному етапі і «східні» впливи, і взаємодія з культурами цього ареалу істотно активізувалися, стимулюючи до поглибленого вивчення медитативності серед актуальних питань мистецтвознавства. Результати методологічно і предметно різних наукових сфер є важливим підґрунтям для музикознавства, яке, зі свого боку, виявляє у відповідних музичних тенденціях важливі аспекти світоглядного плану і створює передумови для оновлення і збагачення загальної гуманітаристики і компаративістики, культурологічних, естетичних досліджень тощо.

Але осягнення медитативності як однієї з якостей музичного мистецтва і її проявів у кожному конкретному опусі, причому – у випадку української музики – начебто істотно віддаленої від її східних витоків, відкриває потребу особистісного осягнення різних граней цього досвіду і досягнення певного рівня у його розумінні. Властиво, у доробку українських композиторів назва «Медитація» з'являється в 1970-х роках. Відкривають майбутній жанровий напрям одразу два твори знакових для національного авангардного музичного мистецтва композиторів – Леоніда **Грабовського**, у диптиху «Дві п'єси» для струнного оркестру (1972) якого «Медитація» є першою частиною, а також Валентина Сильвестрова, який презентував однойменну симфонію для віолончелі і камерного оркестру (1972).

Висновки. Отже, в сучасній українській музиці сам підхід до втілення медитативності був визначений активністю зовнішнього контексту і прагнення музикантів реалізувати високі духовні сфери у незвичних, навіть специфічних для національної традиції

стилістичних сферах. Саме тематика насамперед вказує на цей зауважений аспект, тоді як виконавські складки виявлених творів свідчать про їхню достатньо широку експериментальну і новаторську сутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гужва О.П. Українська симфонія у часі – простори культури. 2007. № 4. С. 19–1135.
2. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2020. 212 с.
3. Кушнірук О. Орієнталізм. Українська музична енциклопедія. Т. 4 : О-П. Київ : видавництво ІМФЕ, 2016. С. 489–490.
4. Редя В. Я. О символистских тенденциях в творчестве Артура Лурье. *Музичне мистецтво* : збірник наукових статей. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 40–49.

УДК 37.013.43

Ірина ЯРОШЕНКО,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
методики музичного виховання та диригування ННІМ*

Ольга КОЗУРАК,

*студентка II курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

ФОРМУВАННЯ АРТИСТИЗМУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, ЯК СКЛАДОВОЇ ЙОГО ПЕДАГОГІЧНО-ХОРОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Анотація. У статті висвітлені загальні засади формування артистизму вчителя музичного мистецтва. Зазначається, що для розвитку артистизму майбутніх вчителів музики потрібні наступні педагогічні умови: застосування методів театральної педагогіки для розвитку свободи та виразності реакції

на художній зміст твору, що виконується; розвиток усвідомленого бажання подолати проблеми, що пов'язані із публічними виступами; розвиток намагання до творчої самореалізації; активна участь у концертній діяльності.

Ключові слова: педагогічний артистизм, вчитель музичного мистецтва, творча діяльність, диригування, емоційність.

Постановка проблеми. В процесі педагогічної творчості та активізації ролі вчителя музичного мистецтва, суттєвого значення набуває проблема формування артистизму – вагомій професійної якості особистості, яка сприяє її успішній самореалізації та вирішенню фахово-професійних завдань. Це потребує від педагога не тільки досконалого володіння предметом, який він викладає, педагогічного хисту, сучасною дидактикою, педагогічною психологією, але і певної міри артистизму, мистецтва акторської майстерності.

Цілеспрямоване формування артистизму майбутнього вчителя музичного мистецтва під час його фахового навчання є важливим педагогічним завданням. Проте, оскільки артистизм належить до суб'єктивного, внутрішнього становлення особистості, то його формування є також і психологічною проблемою. Саме ця якість є однією із найбільш вагомих із численних психологічних та практичних складових, із яких складається образ педагога-музиканта та є показником рівня його загально педагогічної та духовної культури, значення якої на наш час важко переоцінити. Не викликає сумнівів той факт, що артистизм є необхідною рисою для вчителя будь якої спеціальності, проте особливо виразно він відображається у діяльності викладача музичного мистецтва.

Аналіз досліджень. Низка публікацій дозволяють стверджувати про значний потенціал, що закладений у театральній педагогіці. Проводились та проводяться дослідження в цій сфері багатьма педагогами та науковцями. Зокрема висвітлюється: театральна педагогіка у розвитку творчо-професійних здібностей студентів (А. Подгорна); роль системи К. Станіславського в процесі формування педагогічної техніки майбутнього вчителя (О. Головенко); основи акторсько-сценічних вмінь, як складова частина педагогічної техніки (Д. Белухін); формування

«театрального» мислення студентів музичних вишів (І. Гальперін), художньо-комунікативні аспекти діяльності майбутнього вчителя музики (Л. Майковська) та ін.

Мета статті: висвітлити основні чинники артистизму педагога-музиканта в процесі формування його педагогічно-хорової майстерності.

Виклад основного матеріалу. Майстерність вчителя є складним поєднанням психологічних, педагогічних та акторських якостей особистості й вона не може бути визначена якоюсь єдиною здатністю, якою вагомою вона б не була. Мистецтво педагогічної праці, так само як і акторське мистецтво, відпрацьовується системою різноманітних вправ та тренінгів, проте не використовується шаблонно, а передбачає безперервний творчий пошук, новаторські підходи до вирішення найрізноманітніших творчих завдань.

Професії актора та вчителя належать до спеціальностей, де однією із основних якостей є вміння тривалий час утримувати увагу групи людей та постійно оновлювати настрої аудиторії. Подібність діяльності актора та вчителя відображається в наступних чинниках: реалізації однієї й тієї ж соціальної функції виховання; діяльність, як основний матеріал педагогічної та акторської майстерності; особливості особистого впливу на аудиторію; єдність фізичного та психологічного; присутність в фаховій діяльності інтуїції; імпровізаційність; необхідність особистої самостійної та вільної творчості, як основи мистецтва.

Вагомим чинником у діяльності вчителя музичного мистецтва та виявленні ним артистизму виконує уява. Її слід розглядати в якості важливого атрибуту художньо-педагогічної творчості педагога музиканта. Їй належать особливі функції. Уява допомагає змодельовати майбутню художню взаємодію з музичними творами; стимулює творче самопочуття вчителя та приводить його в найбільш оптимальну емоційну форму; допомагає в реальних обставинах педагогічної діяльності здійснювати інтуїтивний пошук необхідних засобів впливу на аудиторію.

Особливими складовими елементами психофізичного компоненту артистизму майбутнього вчителя музики виступають міміка, пантоміміка та мова. Міміка визначається як мистецтво

виражати свої думки, почуття, настрої, стани за рахунок м'язів обличчя. Так само як і в професії актора, міміка у фаховій діяльності будь якого вчителя є індикатором емоційних проявів, тонким регулятивним «інструментом» спілкування. Для педагога-музиканта цей інструмент є особливо необхідним, оскільки багато завдань передбачають невербальні способи вирішення. Часто на уроці погляд вчителя, вираз його обличчя мають більш сильну дію аніж слово. Ефективність дії міміки значно зростає, якщо вона органічно поєднується із пантомімікою, тобто рухами тіла педагога, його жестами та пластикою.

Вагомого значення ці чинники отримують в діяльності хору та народжуються на основі спілкування колективу та диригента. Регулятором поведінки учасника хору є сама музична композиція. Щоб яскравіше уявити характер своєї міміки та пантоміміки, співак повинен як можна глибше осягнути художню образність музичного твору та відобразити її.

Практика засвідчує, що слабке виявлення емоційного начала негативно відображається на загальному якісному рівні вирішення комунікативних завдань. Активний емоційний стан вчителя впливає на свідомість та практичну діяльність учнів, а тому йому необхідно володіти своїми емоціями та знати чи здатен він до відповідного впливу на вокальний колектив в процесі постійно мінливої атмосфери репетиції.

Особливе місце в процесі підготовки педагога-музиканта є розвиток вміння розуміти та регулювати емоційний стан виконавців у перед концертний період, а також під час виступу. Вчитель музичного мистецтва повністю несе відповідальність за цей процес.

Для досягнення естрадної стійкості та свободи художнього самовиявлення під час виступу серед методів театральної педагогіки слід обрати метод переключення уваги – коли виконавець тренується у зосередженості своєї уваги на музиці, яка виконується, а не на тому як він виглядає на сцені, що про нього подумують глядачі тощо, тобто переключити увагу із чинника стресу на об'єкт виконання. Артистизм хормейстера в цьому випадку стає тією основою, яка стимулює колективну творчість виконавців.

Процес навчання хорового співу, має свої особливості. На початковому етапі його основним завданням є навчання та виховання. Від педагога це потребує чималих фізичних, психологічних та творчих зусиль. Складним моментом є перехід від сприйняття та засвоєння знань учнями до активної, безпосередньої творчої діяльності.

Учні часто бувають неуважними, незібраними, їх увага швидко стомлюється та розсіюється. Вчителю доводиться застосовувати всі свої знання, вміння та артистизм для того щоб активізувати дітей, налаштувати та задіяти їх у творчому процесі.

Під час роботи з дітьми, бажано надавати перевагу ігровим формам, щоб дітям було легше опановувати вокально-хорові навички. Гра сприяє розвитку та засвоєнню співочих навичок, а також є своєрідною вправою. Особливу увагу необхідно звернути на тісний зв'язок музики та руху. Діти краще засвоюють різноманітні навички через рух: притуптування, плескання, простукування ритму, мелодії тощо. Все це сприяє кращому засвоєнню, усвідомленню та вольовій стійкості дітей.

Для дітей молодшого шкільного віку є характерною безпосередня емоційність. Досить часто емоційні переживання, які відчуває доросла людина, не сприймаються та не викликають виразного співпереживання. Проте, поруч з цим, дітям притаманна яскрава уява. Враховуючи те, що діти молодшого шкільного віку не можуть утримувати увагу тривалий час, для них є необхідною частиною зміна діяльності, певна калейдоскопічність уроку із включенням у нього різних видів діяльності: співу, ритміки, гри на музичних інструментах, інсценізації пісень, різноманітних рольових ігор. Моторна активність є притаманною дітям цього віку, а тому застосування різновидів музичної діяльності є виправданим та доречним.

В процесі роботи із дитячим хором важливо, щоб інформація, в процесі її передачі та засвоєння, була доступною для дітей та була презентована викладачем артистично та творчо. Заняття не повинні мати відтінку формалізму. Педагог, залучаючи та використовуючи на уроці різні види діяльності – спів, рух, гру на інструменті, музичні

вікторини, хорову театралізацію тощо повинен бачити в них не тільки цікаві форми роботи, а передусім засоби активізації відчуттів та думок.

Діти мають велику потребу в руховій активності, однак сама по собі робота з хоровим колективом потребує організованості, уваги, а також фіксованого положення хористів. В цьому контексті найбільш доречними є рухи, які не потребують значного місця та можуть виконуватись дітьми сидячи, а також стоячи на своєму місці на сходинках хорового станка. Серед методів театральної педагогіки тут найбільш актуальними стають ті, які спрямовані на вдосконалення біомеханіки: формування координації моторної поведінки, вміння відчувати своє тіло та володіти ним. Також може бути застосований спів водночас із рухом. Запровадження на уроці рухів під музику передбачає застосування знань та вмінь, що набуті на заняттях із хореографії та фізкультури.

Педагогу необхідно навчити своїх учнів чути себе та інших учасників хору в загальному звучанні. Дітей навчають співочому звуковеденню, дикції та мові через гру, результатом якої стане оволодіння вокально-хоровими навичками. Це є своєрідною акторською майстерністю вчителя, яку він передає своїм учням за допомогою різноманітних вправ.

Специфіка застосування театральної педагогіки у формуванні артистизму педагога-музиканта в роботі з хором заснована на внутрішній подібності між хоровим та театральним мистецтвом. Відмінність хорового виступу від театального полягає в тому, що хор не потребує театральних костюмів та декорацій (окрім оперного хору), він не здійснює видимої дії та йому не потрібна зовнішня схожість з головними діючими персонажами театральної дії. Хор, передусім, виступає в якості оповідача певних подій, передає думки, почуття, настрої героя, виражає своє відношення до них. Хорове виконання вже само по собі є певною дією, яка впливає на слухача, заставляє його переживати, емоційно переживати та будить уяву.

Артистизм педагога, який можна трактувати як «здатність комунікативної дії на виконавський колектив та слухачів за допомогою зовнішнього вираження внутрішнього змісту музичного

образу на основі сценічного перевтілення» [2, с. 58] впливає на творчу волю співаків та викликає в них художню самовіддачу. Диригентське виконавство передбачає наявність певних вмінь, організаційно-педагогічних навичок, артистичної майстерності, мануальної техніки, внутрішнього вольового імпульсу, впливу на хор за допомогою рухів рук, положення корпусу, міміки, комплексу психологічних та музично-художніх якостей.

Висновки. Артистизм педагога-музиканта сприяє високій мірі задіяності учнів у творчий процес та їх гармонічний розвиток в процесі хорових занять. Основними компонентами артистизму є: сприйняття, уява, емпатія, педагогічна уява, афективна пам'ять, вольові вияви, самоспостереження, саморегуляція, театральне мислення, міміка, пантоміміка, мова, а також публічність творчості, а також публічність творчості. Вони сприяють успішному протіканню професійної творчості та сприяють виконанню специфічних вимог сучасного уроку музичного мистецтва.

Серед найважливіших здатностей педагогічного артистизму є здатність до миттєвого оволодіння увагою всіх учасників хору; особиста харизматичність, емоційна яскравість, впевненість та точність під час виконання, здатність відтворити образність та захопити колектив своєю творчою особистістю, повести за собою; здатність до переконання у своїх виконавських задумах та прийомах їх реалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Артистизм як один з чинників виконавської самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки*. Вип. 3. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 90–94
2. Грибова О. В. Творческоеобщение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера. Москва : АС-Траст, 2008, 187 с.
3. Костюков В. В. Методика формування педагогічно-артистичних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ. 2017 р. 24 с.

РОЗВИТОК НЕВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

***Анотація.** У статті висвітлюється робота вчителя музичного мистецтва в процесі хорової діяльності. Його особистість певною мірою є подібною до діяльності артиста. Вчителю-хормейстеру необхідно володіти виразними рухами та застосовувати їх як своєрідну емоційну мову, що розкриває образно-змістовний зміст хорового твору, що виконується. Переконливість виражального руху, його пластика та енергетика відповідають глибині опанування хормейстером змісту твору.*

***Ключові слова:** диригентська майстерність, невербальне спілкування, вчитель музичного мистецтва, мануальні засоби диригування, хоровий колектив.*

Постановка проблеми. Диригування включає організаційну, психологічну, виконавську (керівну і художньо-творчу), а також педагогічну складові. Основою цієї багатofункціональної діяльності є комунікація – взаємодія між диригентом та музичним колективом. Визначення диригентської техніки суто як мануальної не відображає всієї повноти диригентської діяльності. Адже відомі успішні митці, які не володіють, на думку сучасників, досконалою диригентською технікою, проте, мають величезний художній вплив на музикантів та публіку.

Прагнення знайти відповіді на ці питання визначає актуальність дослідження – виявити сукупність засобів, за допомогою яких у процесі виконання музичного твору здійснюється взаємодія диригента та музичного колективу; відбувається обмін смисловою інформацією; виявляється психологічний та художній вплив диригента на музичний колектив; відображаються особливості інтерпретації та психофізіологічні якості даного диригента.

Взаємодію між диригентом та виконавцями можна трактувати як невербальне спілкування, як процес, заснований на загальнолюдських механізмах міжособистісного спілкування в їхньому невербально-музичному варіанті. Таким чином розкриття сутності та особливостей диригентсько-виконавського мистецтва в сукупності його унікальних, специфічних художньо-комунікативних сторін та зв'язків, властивостей та ознак є доцільним та актуальним.

Аналіз досліджень. У сучасній педагогіці питанням вивчення взаємодії під час навчально-виховного процесу приділяли увагу Ю. Азаров, Ю. Бабанський, І. Котова, О. Мудрик, В. Сластенін, Е. Шиянов та ін.

До висвітлення специфічних особливостей взаємодії керівника з виконавським колективом звертались О. Гаук, Н. Голованов, Г. Єржемський, І. Мусін, В. Ражніковта, В. Савчук та ін.

Різноманітні питання опанування мануальною технікою, комунікативний потенціал вокально-хорової роботи висвітлені в роботах Л. Андрєвої, В. Доронюка, К. Ольхова, К. Пігрова, К. Чеснокова, Л. Лезгіної, Т. Петрової, І. Прокоф'євої та ін.

Мета статті: висвітлити специфічні особливості невербального спілкування вчителя музики з вокальним колективом в процесі хорової діяльності.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що обмін інформацією між хормейстером і хоровим колективом здійснюється завдяки цілого комплексу фахових дій, які базуються на основі вербально-невербальної системи. Особливе значення в діяльності вчителя музики набувають засоби мови, які є ефективним засобом впливу на хоровий колектив. Іншим засобом спілкування із колективом є диригентська техніка. Вона є тим підґрунтям на який спирається диригент під час вирішення художніх завдань, оскільки вона дає йому можливість використовувати все багатство виражальних засобів невербального спілкування. Вважається, що в керівника колективу, який добре володіє диригентською технікою, мова жестів повністю заміняє вербальну мову і виконавці можуть вільно розуміти всі його творчі вимоги по жестах. Мануальна техніка є специфічним засобом передачі звукових образів на відстані – від

однієї людини до іншої та є своєрідним способом передачі хористам певного настрою тощо. Те саме стосується й міміки та виразу очей.

Вчитель музики є не тільки диригентом-виконавцем, але й педагогом. На наш час на виховання у диригента спеціальних навичок для роботи із навчальним колективом приділяється недостатньо уваги. Зокрема, ані в класі, ані під час домашніх занять не передбачається розвиток навичок невербального спілкування. Таким чином значна кількість студентів мають поверхневу уяву про специфіку невербального спілкування вчителя музики під час хорової діяльності, мають труднощі під час вибору невербальних засобів та важко налагоджують контакт із хоровим колективом. Зазвичай, причину цього вбачають у відсутності достатньої практики диригування.

Методика занять у класі диригування є такою, що передбачаючи оволодіння прийомами мануальної техніки не розвиває у студентів навичок роботи із хоровим колективом, не торкається питань виразного мовлення, не виховує увагу, чутливість, оскільки на заняттях звучить модель вже готового твору в виконанні професійного музиканта-концертмейстера. Таким чином, вся робота полягає у відображенні п'єси за допомогою пластики диригентського жесту. Відсутність тривалого репетиційного процесу не дозволяє практично опанувати все різноманіття вербальних та невербальних засобів роботи.

Невербальне спілкування не передбачає використання живої мови в якості засобу спілкування. Це – спілкування за допомогою міміки, жестів і пантоміміки, через прямий сенсорний або тілесний контакт. На думку Р. Немова: «Більшість невербальних форм та засобів спілкування у людини є вродженими та дозволяють йому взаємодіяти досягаючи взаєморозуміння на емоційному рівні не тільки з собі подібними, але й з іншими живими істотами. Завдяки невербальному спілкуванню, людина має можливість психологічно розвиватися ще до того часу як вона опанувала розмовну мову та навчилася користуватись нею» [3, с. 40].

Однією із вагомих сфер діяльності вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи є диригування, що є важливою складовою його професії. Воно вирізняється багатofункціональністю,

різноманітністю та є сукупністю різних видів діяльності, таких як інтерпретаторська, управлінська, виконавська, організаторська. Ця різноманітність діяльності передбачає наявність широкого спектру фахових якостей, які складаються як із загально педагогічних так і спеціальних якостей хормейстера.

Мануальні засоби прийнято називати мовою жестів диригента. Справді, ці засоби демонструють таку силу впливу та настільки переконливо передають диригентські наміри, що значною мірою можуть замінити словесні пояснення. Серед особливих переваг цієї мови, як засобу спілкування диригента з виконавцями, є її «інтернаціональність», оскільки вона не потребує перекладу.

Умовно поділяючи техніку диригування на її складові, можна виділити три рівні:

Перший рівень – тактування – виконує основну функцію, яка полягає у керуванні виконавським ансамблем;

Другий розділ – виражальна сторона диригування. Саме до цього розділу найбільше пасує поняття «диригентська мова», тому що за її допомогою митець може спілкуватись із музикантами та коригувати їх виконання.

Третій розділ – емоційно-вольовий вплив диригента. Під ним розуміємо здатність надихати та захоплювати виконавців. Різна міра натхнення сприяє протіканню будь якої творчої діяльності, загострює почуття артиста та допомагає емоційно пережити твір, втілити задум у виконанні.

В. Живов умовно вирізняє в диригуванні дві системи жестів. Перша – це керування за допомогою рук, зовнішня рухова активність, що надає інформацію про темп гучність тощо. Друга – це різноманітні форми експресивних проявів (міміка, пересування по сцені, постановка корпусу, зберігання дистанції тощо) тобто творча інформація, яка базується на особливому комплексі виразних рухів та дій [1, с. 56]. Їх актуальна роль виявляється головним чином у процесі спілкування та комунікації, відображаючи найтонші музичні нюанси, безмежну гаму людських емоцій та настроїв.

Диригент користується великою кількістю різноманітних жестів, прототипом яких є звичайні рухи, що знайомі нам із повсякденного життя. Постійно використовуючись у найрізноманітніших ситуаціях

та з найрізноманітнішою метою, вони набувають певного значення та відповідно сприймаються нами. Найчастіше вони супроводжують розмовну мову, доповнюючи та збагачуючи її. Наприклад, виразним жестом ми часто пояснюємо те, що недостатньо повно виражається словами, відображаємо форму або розмір якогось предмета, показуємо напрямок, пояснюємо зміст завершеної дії, зрештою, образна жестикуляція подекуди використовується замість мови.

Потрібно розуміти, що опанування технікою хорového диригування не відбувається одразу, а досягаються тривалими тренуваннями та набуванням відповідних практичних навичок. Не завжди диригент достатньо ясно усвідомлює свій жест, а часто покладає надію на випадок або натхнення. Як майстерність вимагає від хорového диригента спеціальних, фахових технічних знань, так і натхнення буде безплідним без внутрішньо врівноваженого стану митця.

Навчання диригуванню повинно скеровуватись не на вивчення певних жестів, а на розвиток здібностей, що є в основі невербальних засобів спілкування. Головне завдання повинно полягати не в перейманні зовнішньої форми технічних рухів, а у формуванні в самого себе тих якостей та здібностей, завдяки яким можна знайти та виконати технічний або виражальний прийом диригування.

Під час концертного виступу диригування залишається єдиним засобом взаємодії хормейстера та співаків. На генеральних репетиціях та на концерті диригент вже фактично не застосовує ані словесних вказівок, ані показ голосом. Головним важелем впливу стає диригентський жест, який посилений виразним поглядом та загальною мобілізованістю особистості керівника колективу.

Визначаючи основну змістовну одиницю диригування, як кінетичної мови, слід за основу брати рух. І не просто рух, а виражальний рух, такий, що несе експресивну інформацію. Виразні рухи спричинені внутрішнім станом людини та можуть бути відтворені головою, мімікою, поглядом, всією рукою або кистю, корпусом. Також необхідно відзначити, що рух стає виражальним тільки у тому випадку, якщо він сповнений внутрішнього імпульсу, енергетикою людини, відображає її емоційно-психологічний стан та поширюючи його.

Завдяки професійним рухам, які складаються як із вербального так і з невербального компонентів, психологічний вплив хормейстера скеровується на емоційне налаштування хорového колективу, створення зацікавленої та творчої атмосфери, спричиняє бажання досягнути зміст хорového твору та донести його до публіки.

Висновки. Таким чином вербальний та невербальні компоненти фахової діяльності хормейстера складають цілісну систему. Їх своєрідне виявлення зумовлене специфікою вокально-хорového діяльності, що є не тільки різновидом педагогічної але й виконавської діяльності вчителя музики. Невербальне спілкування може виступати в якості: засобу, що уточнює вербальну поведінку (мовне висказування); самостійної системи, що передає семантичну інформацію; мови мистецтва, що виконує пізнавальну та сугестивну функції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Москва, 2003. 210 с.
2. Мархлевський А. С. Практичні основи роботи в хорovém класі. Київ : Дніпро, 1986. 136 с.
3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі. Тернопіль: Богдан, 2001. 270 с.

УДК 37.013.43

Ірина ЯРОШЕНКО,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
методики музичного виховання та диригування ННІМ*

Богдана ФЕДОРКІВ,

*студентка I курсу другого магістерського рівня
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

Навчально-наукового інституту мистецтв

ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Анотація. У статті висвітлені загальні питання формування індивідуальних

особливостей хормейстерської діяльності студентів мистецьких закладів. Зазначається, що свідоме врахування індивідуально-психологічних особливостей здобувачів, з метою досягнення позитивних результатів у цій сфері діяльності, принесе безсумнівну користь. Педагогічне значення проблеми індивідуальних відмінностей в учбовій хормейстерській діяльності полягає в тому, щоб на основі врахування типологічних особливостей студента сформулювати його індивідуальні хормейстерські особливості з метою підбору відповідних способів діяльності та їх максимального наближення до вимог і реалій учбових та професійних умов.

***Ключові слова:** хормейстерська діяльність, індивідуальні особливості, диригування, репетиційна робота, хоровий колектив.*

Постановка проблеми. Тривалий час у педагогіці спостерігалось суттєве переважання досліджень з проблеми загальних закономірностей навчальної діяльності, у порівнянні з дослідженнями виявів їх індивідуальних відмінностей. Однак, тенденція врахування індивідуальних особливостей навчальної діяльності поступово розширювалася та отримала практичну реалізацію в здійсненні диференційованого підходу до учнів у процесі навчання та виховання. Особливо вагомою та актуальною така позиція стає у зв'язку з яскраво окресленою сьогодні тенденцією до формування готовності студента-музиканта до творчого здійснення педагогічного процесу, оскільки вивчення індивідуальних особливостей дозволяє відбирати ті прийоми та способи роботи, які будуть максимально сприяти формуванню його індивідуального педагогічного та виконавського почерку. У світлі вимог до індивідуалізації процесу навчання у вищій школі, ми розглядаємо один із головних аспектів професійної підготовки майбутнього вчителя музики – його хормейстерську діяльність. Незважаючи на те, що в численних науково-педагогічних, методичних, програмних матеріалах постійно наголошується на необхідності вивчення індивідуальних особливостей, схильностей і можливостей студента, принцип індивідуального підходу досі належить до найактуальніших проблем сучасного вузівського навчання.

Аналіз досліджень. Загальні питання формування й розвитку диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, а також індивідуального розвитку студента в процесі

навчання хормейстерській діяльності розроблені в науково-педагогічних працях таких вчених, як Букрєєв І., Коваленко І., Козир А., Осеннева М., Сагайдак Г., Сет Е., Ткаченко Т., Чжан Лу та ін.

Мета статті. Виявлення шляхів реалізації індивідуальних особливостей, як умови оптимізації учбової та професійної хормейстерської діяльності студентів мистецьких закладів.

Виклад основного матеріалу. Використовуючи певні різновиди та форми роботи на уроці музичного мистецтва кожен педагог у своїй діяльності виявляє індивідуальні способи виконання конкретних дій, індивідуальну манеру спілкування із учнями. Різноманітність способів здійснення професійної діяльності визначається передусім різницею темпераменту, емоцій, рівні сформованості спеціальних можливостей особистості. На цьому підґрунті формуються індивідуальні методи роботи, манера поведінки та спілкування, своєрідні особливості діяльності особистості, які стають ключовими в реалізації професійних якостей вчителя музичного мистецтва.

В цьому контексті індивідуальні особливості діяльності слід трактувати як стале поєднання способів та прийомів виконання фахових завдань, що виявляються в характері здійснення роботи, її якості та методах оцінки результативності. Індивідуальність педагога складається не тільки із специфічних, характерних для того чи іншого вчителя особливостей виконання фахових дій, але й із притаманних особистості манери поведінки та спілкування. Індивідуальна манера діяльності формується зазвичай там, де її результат може бути досягнутий різноманітними способами та прийомами роботи. В цьому контексті хормейстерська діяльність дає хорошу можливість для її формування, оскільки не передбачає строгої, беззаперечної регламентації послідовності та способів дії. Вона може виявитись у всіх різновидах та формах хормейстерської роботи: в організації колективу, манері спілкування з його учасниками, способах та методиці вивчення музичного твору тощо. Індивідуальні особливості учбової та фахової хормейстерської діяльності слід розглядати як стійку систему способів та прийомів

виконання фахових завдань, що залежить від індивідуально-типологічних особливостей студентів та скерована на досягнення конкретних результатів у цій діяльності.

В процесі розгляду учбової хормейстерської діяльності студентів можна зауважити, що всі їх фахові дії вирізняються на перший погляд надзвичайною різноманітністю. Кожен із них шукає свої, особисто зручні методи та по своєму спілкується із хоромим колективом. Наприклад, кожен здобувач по різному виявляє здатність до планування репетиційного процесу, здійснює контроль за своїми діями, виявляє вміння робити необхідні практичні висновки.

Можна спостерігати і різноманітну динаміку проведення репетиції: активну, розмірену, занадто метушливу або статичну. Неоднаковими є і способи орієнтації студентів в процесі хорової роботи: комусь вдається легко модифікувати обумовлений репетиційний план; якщо цього потребує ситуація, легко міняти різновиди роботи; для інших, будь яке переналаштування, зміна запланованих способів дії викликає почуття незручності та незадоволеності своєю діяльністю.

По різному виявляються і лідерські якості, що є необхідними для діяльності хормейстера. Одним студентам є притаманне намагання емоційно заряджати виконавців, наполегливо та вимогливо домагаючись вирішення поставлених завдань. Інші, в реальних ситуаціях хорової практики, втрачають свої вольові якості та працюють інертно, безініціативно і нецікаво.

Також студентів відрізняє різноманітність методів вирішення технічних та художніх завдань, що постають перед ними в процесі вивчення творів у хоровому класі. Комусь вдається самостійна трансформація та використання відомих технічних та методичних прийомів роботи, доречне та вміле їх застосування у потрібний момент. Іншим – значно простіше практикувати у своїй роботі певні стереотипи дій не загострюючи увагу на доречності їх використання в певній ситуації. Декого, потрібно скерувати на вирішення певних навчальних завдань і тільки в цьому випадку можна очікувати від них виявлення ініціативи у пошуку необхідних прийомів та способів хорової роботи.

Виразно індивідуалізована манера спілкування із колективом одразу звертає на себе увагу. Деякі хормейстери фактично одразу знаходять відповідні слова для відображення своїх думок, намагаються використовувати образні та зрозумілі порівняння, застосовуючи мінімум слів передають максимум інформації. Проте, здебільшого, спостерігається певна мовна недбалість, невизначність вираження думки, а подекуди занадто багатослівна манера спілкування. Для деякого взагалі складає трудність словесного вираження своєї думки, що зрештою завжди відображається на характері взаємодії з колективом.

У однієї частини студентів яскраво виявляється схильність до активної роботи з хором, що відображається у енергійних діях, здатності швидко реагувати на мінливі ситуації репетиційного процесу. Робота ж інших вирізняється тяжінням до спокійного темпу проведення репетицій, розмірності та послідовності їх дій. Типові ознаки притаманні й змістовній складовій діяльності майбутніх хормейстерів: схильності (або її відсутності) до планування процесу репетиції, у вмінні оперувати засобами хорової роботи та здійснювати якісний контроль за своєю діяльністю. Характерні ознаки виявляються і в особливостях комунікації з учасниками колективу: тяжіння до певного тону спілкування, способам словесного вираження своїх думок тощо. Таким чином типовість хормейстерської діяльності виявляється в її динамічній стороні (яким чином процес діяльності протікає в часі), змістовних характеристиках (що відбувається в процесі діяльності) та в особливостях спілкування студента із хоровим колективом.

Динамічна складова діяльності студентів під час роботи з хором виявляється: в схильності до певного темпу проведення репетиції; у можливості частой зміни методів роботи; в стабільному (або нестійкому) емоційному стані під час роботи з хором; у вираженості дій та схильності до імпровізаційності в репетиційному процесі.

Змістовні характеристики діяльності студентів під час роботи з колективом виявляється в таких показниках як: потреба (або її відсутність) у плануванні репетиції; оперативність – консервативність у використанні засобів керування хором; якості контролю за своїми діями.

Ці показники дозволяють визначити орієнтацію студента під час роботи з хором: 1) на процес репетиції; 2) на результат процесу репетиції; 3) на процес і результат репетиційної діяльності. Зміст орієнтації безпосередньо впливає на весь процес побудови роботи та по різному виявляє всі фази діяльності.

Висновки. Умовний поділ студентів по динамічним, змістовним, комунікативним ознакам їх діяльності засвідчує, що кожна типова група демонструє своєрідний «почерк» здійснення хормейстерської діяльності, який полягає в сукупності методів, способів та прийомів роботи з хоровим колективом. Таке певне поєднання складається поступово, з часом набуваючи стійких та постійних рис. Коли ця сукупність сформується у певну, відносно стійку систему, можна говорити про певні індивідуальні особливості діяльності, оскільки цей показник зазвичай виявляється в частому повторенні тих чи інших прийомів роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваленко І. Г. Методичні засади формування професійно-особистісних якостей майбутніх учителів музики як керівників хорових колективів : навчально-методичний посібник. Київ, 2006. 54 с.
2. Козир А. В. Урахування типологічних особливостей диригентів у процесі формування професійної майстерності. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*: збірник наукових праць. Київ, 2004. Вип. 1. С. 160–164.
3. Ткаченко Т. В. Основи формування професійно-педагогічної майстерності вчителя музики і співу: навч.-метод. посібник. Харків : 2005. 184 с.
4. Чжан Лу. Особливості індивідуально-групових форм диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики до роботи у загальноосвітніх навчальних закладах. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*: Збірник наукових праць. Вип. 16 (21). Київ, 2014. С. 137–141.

УДК 377.1

Ярослав ЯЦІВ,
*студент II курсу другого магістерського рівня
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Прикарпатського національного університету*

імені Василя Стефаника
Навчально-наукового інституту мистецтв
Науковий керівник: **Зваричук Жанна Йосипівна**,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та дирижування ННІМ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ (м. КАЛУШ): ЗДОБУТКИ ТА ВИКЛИКИ

***Анотація.** В сучасних історичних реаліях поняття культурно-мистецького та мистецько-освітнього середовищ набувають нового сенсу. Можливо недостатня увага з боку суспільства до особливого статусу цих понять на тлі реформації інших сфер та галузей життя, демократизації суспільних відносин в цілому, спонукає нас до глибинного переосмислення векторів розвитку та посилення уваги до невід'ємних складових людського соціуму: культура, мистецтво, освіта та їх поєднаних конфігурацій з метою ще більшого утвердження та переміщення на перший план у становленні нації. Таким чином, сучасні причинно-наслідкові тенденції у визначенні маркерів національної ідентичності підводять нас до думки, що мистецько-культурне, мистецько-освітнє, мистецько-національне середовище вимагає до себе особливої уваги та слугує підґрунтям для фундаментальних змін у ставленні суспільства до національного мистецтва, національної культури, національної мистецької освіти у повному її регіональному розмаїтті.*

У статті розглянуто аспекти трансформаційних процесів у Фаховому коледжі культури і мистецтв (м. Калуш) впродовж його майже сімдесятирічної історії, проаналізовано історичні аспекти кожного періоду становлення закладу, роль особистостей у формуванні та утвердженні його іміджу, здобутки у освітній та мистецькій діяльності.

***Ключові слова:** трансформаційні процеси, заклад освіти, здобувач освіти, культурно-мистецька освіта, фахова підготовка, особистість.*

Постановка проблеми. Проблема утвердження системи музичної та культурно-мистецької освіти на основі національних надбань у галузі мистецтва, фольклору, матеріальної та нематеріальної культурної спадщини в широкому розумінні, враховуючи проєвропейські прагнення нашої держави набуває пріоритетного значення у процесі сучасного державотворення. Обґрунтування концепції трансформації напрямків освітньої діяльності Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуша) в умовах зміни парадигми підготовки фахових молодших бакалаврів для галузі 02 Культура

і мистецтво є важливим аспектом у реалізації стратегії розвитку закладу. Особливу увагу варто звернути на дослідження історично сформованого науково-педагогічного потенціалу закладу освіти, демонстрації широкому загалу надбань колективу у науково-дослідницькій, мистецькій та освітньо-педагогічній площині, проєктній та пошуковій діяльності, зреалізованій у регіональному та всеукраїнському масштабах.

Аналіз досліджень. Процеси еволюції культурно-мистецької освіти в Україні, формування її парадигми досліджували: М. П. Лещенко [5], О. Шевнюк [13], Н. М. Цимбалюк [11], О. В. Михайличенко [7], І. Д. Безгін [1], О. М. Семашко [1], К. В. Юдова-Романова [1]; про діяльність коледжу писали: викладач Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш) Н. М. Лицур [6], викладач-методист, голова циклової комісії викладачів менеджменту соціокультурної діяльності та івент-технологій І. Є. Свирид [8].

Метою дослідження є розкрити регіональні особливості мистецько-освітньої діяльності Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуша), визначити різновекторність роботи закладу, його роль в культурно-мистецькому житті міста та регіону, надати прикладного характеру методико-теоретичним здобуткам Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш), що ґрунтуються на потужних історично-діяльнісних напрацюваннях педагогів, керівників творчих колективів, професіоналізмі випускників та зваженій стратегії розвитку закладу.

Виклад основного матеріалу. Кожна історична епоха мала свої культурні, мистецькі та освітні маркери, які відрізняли рівень та філософію сприйняття творів культури і мистецтва, прогресу в освіті й дали людству свої стилі, техніки, а головне геніїв, які втілювали свої задуми в матеріальних та нематеріальних творах. Кожна епоха забезпечила умови для еволюції певних видів мистецтв: від літератури, архітектури, живопису, театру до кіно, телебачення, інтернету, і на кожному із щаблів еволюції актуальною була мистецька освіта в тій конфігурації, яка притаманна певному історичному часу. Мистецька освіта України – це геніальні постаті, які вийшли за межі національної орбіти й зробили неоціненний

внесок у світову мистецько-освітню спадщину: Григорій Сковорода, Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Соломія Крушельницька, Давид Ойстрах, Володимир Горовиць, Микола Різоль, Олександр Злотник та ін.

Без сумніву, рушієм прогресу та розвитку цивілізації завжди була культура та освічені люди, фахівці, що давали поштовх становленню галузі, утвердженню загальнолюдських моральних принципів, що базуються на культурних надбаннях нації. Підготовка професійних кадрів для галузі передусім базувалася на діяльності училищ, а зараз коледжів культури, що успадкували методологію та практичний досвід формування світогляду та знань майбутніх працівників культури як на рівні управлінських, так і мистецько-виконавських компетентностей. Система закладів культурно-мистецької освіти забезпечила формування еліти нації, носіїв української ідентичності, які впродовж поколінь берегли та примножували культурні й мистецькі національні надбання.

На думку Ольги Чернявської, у другій пол. XX – на поч. XXI ст. в Україні простежуються три етапи розвитку училищ культури:

- організації та побудова змісту професійної підготовки фахівців в культосвітніх училищах (поч. 50-х – кін. 80-х рр. XX ст.);
- інтенсивного відродження національних засад професійної підготовки молодших спеціалістів у середніх спеціальних навчальних закладах (1991–2005 рр.);
- упровадження компетентнісних основ розвитку професійної підготовки молодших спеціалістів в училищах культури та створення умов для послідовного перетворення їх у коледжі (2006–2015 рр.) [12, с. 62].

6 червня 2019 р. набрав чинності Закон України «Про фахову передвищу освіту», який визначив умови, порядок, особливості та форми здобуття фахової передвищої освіти та фаховий коледж як заклад фахової передвищої освіти чи структурний підрозділ закладу вищої освіти, іншої юридичної особи, що провадить освітню діяльність, пов'язану із здобуттям фахової передвищої освіти, може проводити дослідницьку та/або творчу мистецьку, та/або спортивну діяльність, гарантувати поєднання теоретичного

навчання з навчанням на місцях роботи. Таким чином, 2019 р. можна вважати початком четвертого етапу розвитку спеціалізованих закладів мистецької та культурно-мистецької освіти – фахових мистецьких коледжів та початок підготовки фахівців за освітньо-професійним ступенем «фаховий молодший бакалавр». Предметом реалізації в освітньому процесі стають освітньо-професійні програми, які змістовно відображають таку модель фахівця, який зможе розвивати та вдосконалювати галузь, інноваційно підходити до організації праці, послуговуватися найсучаснішими формами соціокультурного-менеджменту.

Уведення стандартів фахової передвищої освіти за спеціальностями галузі знань 02 «Культура і мистецтво» суттєво доповнило нормативно-правову базу з підготовки фахівців у фахових музичних коледжах та коледжах культури і мистецтв, чітко окреслило вимоги до освітньо-професійних програм фахової передвищої освіти. Поруч із цим виникли певні труднощі із приведенням у відповідність стандартам ОПП за спеціальністю 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», у контексті якої до запровадження стандартів готували фахівців за спеціалізаціями «Народне пісенне мистецтво», «Народне інструментальне мистецтво» та «Видовищно-театралізовані заходи». Ці спеціалізації та їхні освітньо-професійні програми містили освітні компоненти мистецько-виконавського спрямування за жанрами одночасно з компонентами та програмними результатами навчання, що формують управлінця, менеджера в галузі «Культура і мистецтво», що не передбачено у «нових», запроваджених у 2021 р. стандартах. Таким чином, фахові коледжі культури і мистецтв стали перед вибором стратегії розвитку закладу, створення умов для реалізації педагогічно-творчого та збереження кадрового потенціалу, що був задіяний у підготовці студентів за виконавсько-мистецькими ОПП. Започаткування та реалізація ОПП виконавсько-мистецького спрямування за цих обставин стала можливою лише за умови ліцензування спеціальностей 025 «Музичне мистецтво» та 026 «Сценічне мистецтво». Тому більшість фахових коледжів культури і мистецтв України у 2021–2022 рр. працювали над здобуттям таких

ліцензій та створення умов для надання освітніх послуг творчим особистостям, які бажають продовжити власне мистецьку освіту на рівні фахового молодшого бакалавра.

Зараз реалії часу змушують коледжі знову доводити свою унікальність у системі навчання та виховання здобувачів освіти, яка ґрунтується на домінанті практик та практичних занять у навчальних планах усіх освітньо-професійних програм, які акредитують заклади. У спілкуванні із стейкхолдерами ми постійно чуємо меседж про те, що кожен роботодавець хоче отримати на своєму виробництві чи у сфері послуг фахівця, який одразу готовий діяти і не потребує після прийняття на роботу на своє перше робоче місце ще довготривалих навчань чи стажувань. Отже, їм потрібен фахівець-практик, наскільки це корелюється із поняттям випускник закладу освіти.

Прагнення постійного реформування ланки ФПО не має носити докорінного, кардинального характеру. Звичайно, що систему потрібно змінювати та вдосконалювати, але максимально використавши роками напрацьовані надбання методики та організації освітнього процесу в коледжах. Здобуття вищої освіти чи наукового ступеня суттєво зміцнює позиції випускника закладу освіти на ринку праці, але не повинно звужувати можливості випускника коледжу. У цьому контексті перед законотворцями стоїть завдання суттєвого розширення можливостей фахового молодшого бакалавра у виробничих умовах, гарантій, відображених у посадових інструкціях та вимогах щодо можливостей кар'єрного росту та просування з дипломом, здобутим у коледжі.

6 липня 2019 р. президент України підписав закон про «Про фахову передвищу освіту», який набув чинності 9 серпня 2019 р., пройшовши обговорення Верховною Радою України, у профільному комітеті та, як результат, схвалений парламентом. Так завершився довгий шлях, етапами якого були події, які вивели освітянські спільноти закладів вищої освіти I–II рівнів акредитації із стану невизначеності.

Події сьогодні, що сколихнули весь цивілізований світ, поглибила поляризацію світової цивілізації, чітко розмежували «два світи»: демократичний та тоталітарний. Якщо кілька десятиліть

тому в українському суспільстві ще велися дискусії щодо вибору вектора руху держави «на захід» чи «на схід», то зараз реальне зближення з європейськими реаліями, цінностями та системою демократичних інституцій набирає нових якісних показників та вже стає єдиною системою у всіх сферах життя. Такі ж процеси відбуваються у взаємодоповненні та взаємозбагаченні культурного, мистецького, освітянського простору, обміну досягненнями у медицині, охороні здоров'я, сфері-ІТ, диджиталізації та ін. Мимоволі ми стаємо невід'ємною частиною великої Європи, де Україна займає провідне місце не за територіальною домінантою, а за своїм інтелектуальним потенціалом та працездатністю людей.

Мистецтво ж було в авангарді процесу зближення, воно позиціонувало Україну європейцям упродовж століть і значно випередило, а може підготувало й забезпечило ті інтеграційні процеси, які завершуються сьогодні остаточним входженням до європейської сім'ї шляхом набуття статусу країни-члена Європейського союзу. Розуміючи вагомість цього руху та можливості, нам потрібно глибинно осмислити найважливіші точки дотику як у полі мистецькому, так і в мистецько-освітньому просторі, максимально мобілізувавши комунікативний ресурс у його найрізноманітніших формах: концертні програми, мистецькі дискусії, майстер-класи, мистецькі проекти, грандові програми і т. п. Потенціал співпраці та культурно-мистецького обміну практично невичерпний, і тільки розуміння його сили забезпечить взаємний успіх.

Визначення, що мистецька освіта – це процес опанування людиною художньої культури свого та інших народів, один із найважливіших способів розвитку й формування цілісної особистості, її творчої індивідуальності, духовності, емоційного та інтелектуального багатства корелюється як із позицією міжнародних соціокультурних інституцій, так і з внутрішньодержавним баченням сутності освіти в галузі мистецтва.

Аналізуючи алгоритм інтеграції України в європейську освітню спільноту, важливо зробити акцент на взаємовигідності процесу, адже ми готові не тільки приймати позитивний досвід Європи в освітній галузі, але й ділитися своїми надбаннями, які базуються на багатолітній практиці підготовки мистецьких кадрів та високому

виконавському рівні, який демонструють українські митці на світовій арені. Ми з успіхом апробували на різних освітніх рівнях так звану «Болонську систему», залишивши її сильні сторони та дієвий інструментарій в освітній практиці й сьогодні. Та окрім модульного підходу до реалізації освітніх програм, запровадження різного виду тестувань для перевірки навчальних досягнень здобувачів освіти, апробації, а пізніше й практичної реалізації, тенденцій болонської системи, розуміння її стратегічної суті суттєво підвищило рівень системи національної освіти її конкурентоспроможність на міжнародному освітянському просторі, а головне відкрило шлях до єдиного загальноєвропейського простору освіти. Саме для мистецької освіти це надзвичайно важливо, адже споглядати, розуміти та аналізувати мистецький продукт для успіху та досягнення педагогічних цілей – недостатньо, потрібно розуміти методику та засоби його створення та методологію функціонування системи в цілому. Це суттєво підвищить рейтинг національної освіти, забезпечить сходження до рівня європейського стандарту. Використовуючи таку модель інтеграції, ми забезпечуємо реалізацію більш масштабних цілей, які будуть сфокусовані на інших сферах розвитку суспільства, зокрема економічної, фінансової, а для цього потрібні «сучасні» знання.

Одним із закладів, який уже багато десятиліть залучений до популяризації національної культури, є Фаховий коледж культури і мистецтв (м. Калуш).

Його історія починається з 1953 р., коли Рада Міністрів СРСР розпорядженням надала Міністерству культури СРСР право відкрити у 1953-1954 навчальному році в м. Снятині технікум по підготовці культурно-освітніх працівників з правом прийому 120 осіб). Питання про створення технікуму на теренах Прикарпаття, з урахуванням гострої потреби в культосвітніх кадрах, неодноразово порушувалося протягом трьох років на рівні клопотань виконкому Станіславської обласної ради депутатів трудящих та обкому КП(б) У перед Радою Міністрів УРСР.

Відповідно до розпорядження та згідно з наказом Міністерства культури УРСР від 8 лютого 1954 р. № 140 був заснований Снятинський технікум підготовки культурно-освітніх працівників.

Це був час, коли всюди створювались колективи художньої самодіяльності. Постало питання про створення державних клубів і бібліотек, а це потребувало кваліфікованих спеціалістів. Навчальний заклад готував фахівців для закладів культури, насамперед Станіславської (зараз Івано-Франківської) області.

Технікум готував фахівців за спеціальностями: організатор-методист клубної роботи середньої кваліфікації, бібліотекар середньої кваліфікації. Відкриття технікуму в м. Снятині значно збагатило культурно-просвітницьке життя міста. Концерти, тематичні заходи, які відбувались у закладі освіти, цікавили і приваблювали снятинців, збагачували їх культуру і духовність.

Перший випуск припав на 1956 рік. Поступово примножувалась матеріальна база закладу, вдосконалювався освітній процес, збагачувався кадровий потенціал, зростав контингент студентів. Велика заслуга у цьому тодішніх директорів М. Кизима та П. Донченка

За наказом Міністерства культури УРСР від 18 квітня 1962 р. № 18-853 технікум реорганізовано в Снятинське культурно-освітнє училище. Цього ж року тут відкрили народний, духовий, хоровий та режисерський відділи. В училищі було створено хор, народний та духовий оркестри, розгорнуто широку творчу діяльність цих колективів.

У серпні 1976 року, з метою покращення умов роботи і подальшого зміцнення матеріальної бази, училище переведено з м. Снятина в м. Калуш і перейменовано в Калуське культурно-освітнє училище [9] (з 1990 р. – Калуське училище культури, а з 2005 р. – Калуський коледж культури і мистецтв) [3]. Для функціонування закладу було виділено приміщення колишньої школи № 1. Тут же на території запрацювала їдальня, концертний зал та гуртожиток. Це рішення було обумовлене потребою підняття рівня культурно-масової роботи в новому індустріальному центрі Прикарпаття.

Було суттєво оновлено педагогічний колектив закладу освіти, куди влилася велика група молодих викладачів, здібних музикантів.

Поява училища в м. Калуш значно пожвавила культурно-мистецьке життя міста. Мистецькі колективи закладу освіти постійно приймали участь у різноманітних концертних програмах

в місті та області. Згодом були створені творчі колективи, такі як ансамбль «Троїсті музики» (пізніше оркестр народної музики «Трембіта») під керівництвом Танасія Малиша; жіночий вокальний ансамбль (згодом фольклорно-етнографічний ансамбль «Намисто») – керівник Галина Мартиненко; поетичний театр «Істина» (перший керівник Надія Грицан); хореографічний ансамбль (згодом хореографічний ансамбль «Мереживо») – керівник Марія Ляшкевич; естрадний оркестр (перший керівник Михайло Бевзюк) та інші творчі колективи. Викладачі училища постійно надавали методичну та практичну допомогу самодіяльним творчим колективам міста та району.

Крім того в навчальному процесі створювалися ансамблі бандуристів, скрипалів, баяністів та інші. Завдяки цьому, наші викладачі, студенти та вихованці були затребуваними на всіх культурно-мистецьких заходах, які відбувалися на теренах нашої області.

Викладачі закладу освіти активно включились у перебудовчі процеси. Так під керівництвом викладачів комісії культурно-освітньої роботи проведено масові заходи «Кремінь крику» (присвячений пам'яті В. Стуса), «Ось така історія рідного народу», «Мужай, прекрасна наша мова», «А зорі не гаснуть».

Вагомий внесок у вдосконалення освітнього процесу, зміцнення і покращення навчально-матеріальної бази закладу освіти зробили його директори, які в різні періоди очолювали училище, зокрема В. О. Дранчук, Я. І. Барна, А. В. Грицан, С. О. Довгалюк, П. С. Пірус.

У 2001 році на базі Калуського училища культури Міністерством культури і мистецтв України відкрито заочний факультет Київського національного університету культури і мистецтв зі спеціальностей: «Музичне мистецтво», «Театральне мистецтво», «Книгознавство. Бібліотекознавство. Бібліографія», «Хореографія», який функціонував до 2009 р.

Студенти та викладачі коледжу брали активну участь у подіях Помаранчевої революції 2004 р., Революції гідності 2013-2014 рр. З початком широкомасштабної війни російської федерації проти України активізовано волонтерську діяльність та допомогу армії.

У зв'язку з проведенням в Україні освітньої реформи та

запровадженням фахової передвищої освіти сьогодні заклад діє як Фаховий коледж культури і мистецтв (м. Калущ).

Заклад визначено базовим серед коледжів культури західного регіону України [3]. Освітній процес у коледжі скерований на здобуття майбутніми фахівцями знань, умінь і навичок у гуманітарній, соціальній і культурній сферах; їх інтелектуальний, моральний, духовний, естетичний і фізичний розвиток.

Основним критерієм роботи закладу освіти є рівень підготовленості випускників, раціональне поєднання їх теоретичних знань з умінням застосовувати їх на практиці, забезпечення індивідуальної траєкторії навчання для кожного здобувача освіти.

Адже проблема підготовки фахових молодших бакалаврів у коледжах набуває нині особливої актуальності. Майбутній фахівець, насамперед, повинен бути пристосований до ринкових умов та життя в інформаційному суспільстві.

Саме тому педагогічний колектив закладу освіти працює над впровадженням нового змісту освіти, методів виховання, нових технологій та структурних моделей навчання. У цьому контексті значна увага приділяється оновленню, навчально-методичного забезпечення, а саме: навчальних планів, навчальних та робочих програм, професійно-орієнтованої, фахової літератури, методичних розробок, методик освітньої діяльності, дидактичних матеріалів, технічних засобів навчання, наочних посібників тощо.

На початку 2022 році коледж отримав ліцензію на підготовку фахівців у сфері фахової передвищої освіти за спеціальностями 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

Освітня діяльність у коледжі здійснюється відповідно до чинного законодавства. Заклад освіти здійснює навчання за державним та регіональним замовленням, а також за кошти фізичних та юридичних осіб. Навчання відбувається заочною та заочною формами на основі як базової так і повної загальної середньої освіти. За 69 років роботи в закладі освіти підготовлено приблизно 10000 спеціалістів для сфери культури.

Практичні навички студенти коледжу набувають у мистецьких колективах, які є лауреатами всеукраїнських, міжнародних фестивалів і конкурсів, що презентували свою майстерність в

Україні, Росії, Польщі, Бельгії, Франції, Німеччині: ансамблі танцю «Мереживо» (керівник О. Я. Квецко), вокальному ансамблі «Намисто» (керівник Т. А. Боєчко), оркестрі народної музики «Трембіта» (керівники Я. Б. Грещук та М. І. Гаврильчак), естрадно-духовому оркестрі (керівник Я. М. Скаб'як), поетичному театрі «Калинове гроно» (керівник заслужений діяч мистецтв України М. Д. Пірус).

2022 рік став новою відправною точкою в історії України через повномасштабну агресію російської федерації. Війна зумовила кристалізацію та зміцнення ціннісних орієнтацій в суспільстві. Прагнення рашистів «денацифікувати» українців навпаки зумовило зростання самоідентичності нашого народу. Це відобразилося в тому, що значна частина суспільства, яка раніше інертно ставилася до проблеми самовизначення, швидко переосмислила історичне минуле та все активніше цікавиться національною культурою, її збереженням та відтворенням. А таке соціальне оновлення суспільства передбачає активізацію духовного потенціалу народу.

Саме тому центрами національної культури та духовності повинні стати мистецькі заклади освіти, основним завданням яких було і залишиться збереження та розвиток української національної культури й мистецтва. Одним із таких закладів і є Фаховий коледж культури і мистецтв (м. Калуш).

Завдання педагогічного колективу закладу освіти полягає у тому, щоб формувати всебічну гармонійно розвинену особистість, виховувати в ній зацікавленість до культурної спадщини свого регіону, розвивати творчі здібності здобувачів освіти через залучення їх до історії розвитку українського мистецтва, знайомити з традиціями та джерельними витокami національної культури різних регіонів нашої держави [10].

Нові моделі суспільства створюють особистості, саме вони є головними рушіями прогресу. Від дій та вчинків таких людей, які наділені критичним мисленням та здатністю приймати доленосні рішення, залежить хід історії. Однак такими особистостями були та є не тільки політики, історики, полководці, але й учені, діячі літератури і мистецтва.

Серед випускників коледжу – народна артистка України, лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка, солістка національної опери України Марія Стеф'юк, народні артисти України Володимир Голуб, Петро Колесник, Василь Ватаманюк, заслужені артисти України Роман Лапко, Орест Мартинів, Ярослав Бабій, Галина та Ярослав Борути, Віктор Грибик, Ярослав Крайник, Наталія Корпан, Ірина Мельник, Надія Довжинська, Іван Курилюк, заслужені діячі мистецтв Мирослав Лукавецький, Марина Пірус, Анатолій Грицан, Богдан Струтинський, заслужені працівники культури Ярослав Тринчук, Марія Подорожнюк, Михайло Сондей, Ганна Макось, Михайло Паньків, Василь Олексюк, Ярослав Шершень, Надія Грицан, Ярема Галига та багато інших.

Висновки. Система закладів культурно-мистецької освіти, що формувалася впродовж останніх десятиліть та набула кардинально нового якісного змісту в умовах суверенної держава, забезпечила формування еліти нації, носіїв української ідентичності. Незалежність України відкрила безмежні можливості для полівекторного розвитку культури і мистецтва та мистецької освіти, орієнтації її на світові та загальноєвропейські цінності, осмислення нової парадигми у підготовці професійних кадрів для галузі культури і мистецтва, які органічно поєднувалися з ідеєю гуманізму, культурно-мистецького взаємозбагачення. Нові бачення змісту форм та методів організації та забезпечення освітнього процесу у системі мистецької освіти на всіх рівнях від початкової ланки і до вищої освіти, забезпечили умови для формування якісно нового фахівця.

Зараз Фаховий коледж культури і мистецтв (м. Калуш) сучасний заклад освіти із майже сімдесятилітньою історією, який готує працівників культури та мистецтв, фахівців, покликаних виховувати у людей естетичні смаки, пошану до національної культури, спадщини, народних звичаїв і обрядів, створювати умови для дозвілля та відпочинку. Його випускники поповнювали та поповнюють когорту відомих людей держави, а досягнення у освітній, інноваційній, науковій та проєктній роботі, забезпечують перманентний розвиток та вдосконалення.

Напрями та пріоритети освітньої та мистецької діяльності

Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш) зосереджено на розширенні спектру освітніх послуг, підвищення якості освіти, вдосконалення освітнього середовища тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін І. Д., Семашко О. М., Юдова-Романова К. В. Глядачі і театр: соціодинаміка взаємовідносин: Соціологічні дослідження. Київ : ВПП «Компас», 2006. 368 с.
2. Беззуб І. Закон «Про фахову передвищу освіту»: зміст та очікування. URL: http://nbuvip.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=4483:zakon-pro-fakhovu-peredvishchu-osvitu-zmist-ta-ochikuvannya&catid=71&Itemid=382.
3. Калуський коледж культури і мистецтв // Українська бібліотечна енциклопедія URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%83%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B6%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%20%D1%96%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2> (дата звернення: 06.11.2022).
4. Лещенко М. П. Зарубіжні технології підготовки учителів до естетичного виховання. 2-е вид., доп. Гротеск, 1996. 192 с.
5. Лицур Н. М. Фаховий коледж культури і мистецтв (м. Калуш): історія та сучасність. *Сторінки історії та сьогодення коледжу: спадщина, історія, освіта, культура, мистецтво, остистість: матеріали першої Регіональної науково-практичної конференції* / ред.-упор. Я. Яців, І. Свирид. Калуш, 2022. С. 48–52.
6. Михайличенко О. В. Музична-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX– початок XX ст.). Монографія. Київ : Видавничий центр КДПУ, 2000. 340 с.
7. Свирид І. Є. Спеціальні події та EVENT-технології як чинники інноваційного розвитку. *Сторінки історії та сьогодення коледжу: спадщина, історія, освіта, культура, мистецтво, остистість: матеріали першої Регіональної науково-практичної конференції* / ред.-упор. Я. Яців, І. Свирид. Калуш, 2022. С. 39–48.
8. Снятинське культурно-освітнє училище // Українська бібліотечна енциклопедія URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%A1%D0%BD%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5%20%D0%BA%D1%83%D0%B%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BD%D1%94%20%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%89%D0%B5> (дата звернення: 06.11.2022).
9. Стасюк В. І. Історію коледжу творять особистості. *Сторінки історії та сьогодення коледжу: спадщина, історія, освіта, культура, мистецтво, остистість: матеріали першої Регіональної науково-практичної конференції* / ред.-упор. Я. Яців, І. Свирид. Калуш, 2022. С. 53–58.
10. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецької освіти у європейський

культурний простір: основні показники та напрями розвитку. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013 №4 (21) С. 25–31. URL:<http://apspp.soc.univ.kiev.ua/index.php/home/article/view/150>

11. Чернявська О. В. Підготовка фахівців з культурно-просвітницької роботи в середніх спеціальних навчальних закладах України (50-ті – кінець 80-тих років ХХ ст.). *Професійна освіта. № 1 (190) 2020*. С. 61–64. URL: http://isp.poippo.pl.ua/article/view/193471/pdf_9.

12. Шевнюк О. Мистецькі дисципліни в реформаційних процесах євроінтеграції. *Імідж сучасного педагога*, 2006. № 5-6 (64-65). С.17–19.

ЗМІСТ

ВІД УПОРЯДНИКІВ.....	3
<i>Андрусів Ірина</i> . Навчальний процес музичного виховання в умовах дистанційної форми навчання.....	8
<i>Бардашевська Ярослава</i> . Педагогічні передумови формування у студентів навичок вокально-слухового самоконтролю.....	12
<i>Bednarzewski Piotr</i> . Kierunki badań oraz kształcenia w pierwszych latach muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II (1956-1961).....	19
<i>Богуцька Софія</i> . Освітньо-інноваційні форми організації навчання: актуальні підходи та оцінки.....	23
<i>Бойко Ірина</i> . Урок музичного мистецтва як цілісна творчо-комунікативна концепція навчально-виховного процесу.....	31
<i>Бурчак Юлія</i> . Формування морально-духовних цінностей у підлітків засобами музичного мистецтва.....	36
<i>Вексей Назар</i> . Різновекторна діяльність українського композитора К. Стеценка (педагогічна, просвітницька, громадська).....	42
<i>Гладиш Анджей</i> . Звуки війни... Військові інструменталісти Речі Посполитої у другій половині XVI століття та їх роль.....	47
<i>Городінке Стас</i> . Особливості педагогічної співтворчості викладача та студента в процесі набуття виконавської майстерності.....	52
<i>Гринів Мар'яна</i> . Професійно-педагогічна творчість вчителя мистецтва сучасної школи.....	57
<i>Дмитриєвський Олексій</i> . Внесок Г. Хоткевича, Ю. Сінгалевича та В. Герасименка у формування та розвиток львівської бандурної школи.....	64
<i>Думнич Інна</i> . Інноваційні методи розвитку музичної пам'яті учнів молодших класів.....	68
<i>Здуховський Михайло</i> . Сопілкові традиції Прикарпаття.....	74
<i>Камінська Тетяна</i> . Постать Ярослава Крушельницького на тлі культурних і музично-освітніх процесів Прикарпаття останньої третини XX – початку XXI ст.....	82

<i>Климович Ірина.</i> Використання танцювального фольклору північного полісся у художньо-естетичному вихованні учнів початкової школи.....	86
<i>Клочанюк Юлія.</i> Роль театралізованої діяльності у музично-пізнавальному розвитку дошкільників.....	90
<i>Ковальова Анна.</i> Використання потенціалу українського фольклору, культури та побуту як сучасна педагогічна проблема у процесі підготовки здобувачів мистецьких спеціальностей.....	97
<i>Корожі Марія.</i> Розвиток творчих умінь учнів старших шкіл естетичного виховання засобами джазового мистецтва.....	102
<i>Кошман Євгенія.</i> Особливості методики викладання музичного мистецтва та розвиток естетичних смаків у молодших школярів.....	107
<i>Кувік Михайло.</i> Артистизм у баянно-акордеонному мистецтві.....	111
<i>Кузьмук Тетяна.</i> Музично-дидактичні ігри на уроках мистецтва в умовах нової української школи.....	117
<i>Кукора Іванна.</i> Педагогічні засади музично-ритмічної діяльності у формуванні креативного мислення школярів.....	122
<i>Кунька Анна.</i> Логоритміка як обов'язковий елемент сучасного дошкільного музичного виховання.....	129
<i>Курман Ірина.</i> Розвиток у молодших школярів інтересу до хорового співу на уроках мистецтв.....	135
<i>Кучма Вероніка..</i> Священник і композитор Михайло Вербицький (людський вимір).....	140
<i>Лукін Сергій.</i> Інструментальне забезпечення та виконавська майстерність вчителя музичного мистецтва.....	145
<i>Максимюк Ірина.</i> Загальні умови успішного формування вокально-хорових навичок учнів в процесі музичного виховання в ззсо.....	150
<i>Максимюк Єлизавета.</i> Використання музикотерапії у роботі з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку.....	156
<i>Malek Anna.</i> Nawiązania do tradycji kompozytorów postmodernistycznych na przykładzie Sonetów Shakespeare'a Pawła Mykietyna.....	159
<i>Медвідь Володимир.</i> Специфіка і функції музичної критики та її	

значення в системі музичної освіти.....	163
<i>Мельник Тетяна.</i> Виховний вплив музичного фольклору на дітей дошкільного віку.....	167
<i>Мельничук Ярослав.</i> Ігрофікація навчального процесу в сучасній педагогічній практиці.....	172
<i>Мосьондз Діана.</i> Фольклор як невід’ємна частина у вихованні патріотизму на музичних заняттях.....	177
<i>Мочернюк Оксана.</i> Патерни в творчості академічного рівня: хори суспільної тематики.....	182
<i>Музика Леся.</i> Використання міждисциплінарних зв’язків на уроках музичного мистецтва: до методики вивчення профільного інструменту.....	188
<i>Новосядла Ірина, Витвицька Евеліна.</i> Використання ритмічних ігор у сучасному музичному вихованні.....	191
<i>Петрів Ольга.</i> Роль художнього образу в музичному мистецтві та його вплив на розвиток образного мислення учня.....	197
<i>Петрик Мирослав.</i> Про специфіку роботи зі співацьким голосом та розвиток вокально-виконавської майстерності.....	202
<i>Підмалівський Мирослав.</i> Музичний фольклор на уроках мистецтва у системі базової середньої освіти (актуалізація музичної традиції Закарпаття.....	209
<i>Прекаска Іван.</i> Художній образ як естетична категорія у контексті освітньої діяльності.....	215
<i>Полек Андрій.</i> Художньо-невербальна комунікація у фаховій діяльності диригента.....	222
<i>Пулик Наталія.</i> Розвиток емоційного інтелекту майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	228
<i>Романюк Андріана.</i> Формування та розвиток естрадно-джазового мистецтва в Галичині до 1939 р.....	233
<i>Сагайдак Мар’яна.</i> Ключові компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи.....	239
<i>Семків Юлія.</i> Тенденції розвитку сучасних методів підготовки	

та проведення уроку мистецтва в умовах кризових ситуацій сьогодення.....	246
<i>Składowska Wiktoria</i> . Edukacyjny wymiar działalności Zespołu Pieśni i Tańca „Drzewiczanie” i Zespołu Folklorystycznego „Mali Drzewiczanie” z Drzewicy.....	250
<i>Струк Александра</i> . Інноваційні методи вокального виховання дітей в сучасній українській школі.....	256
<i>Таран Ірина, Прокопів Христина</i> . Музикотерапія як засіб адаптації дітей, що постраждали від військової агресії.....	261
<i>Тесленко Олеся</i> . Формування компетентностей майбутнього вчителя мистецтва в зсо на прикладі дидактичної спрямованості фортепіанного репертуару.....	267
<i>Тичинська Олеся</i> . Музично-ритмічне виховання та музична логоритміка як засоби, що забезпечують гармонійний розвиток людини.....	272
<i>Федоришин Тетяна</i> . Специфіка вокально-хорової роботи в загальноосвітніх школах.....	278
<i>Федоришин Тетяна</i> . Психологічні аспекти впливу духовної музики на формування естетичного виховання дитини молодшого шкільного віку.....	283
<i>Чернов Владислав</i> . Роль українських митців у розвитку гітарної школи періоду незалежності України.....	288
<i>Чирик Петро (Petro Churyk)</i> . Професійна діяльність органных майстрів, які будували органи на території сучасної Івано-Франківської області після 1918 року. Doświadczenie zawodowe organmistrzów działających na terenie współczesnego woj. Iwano-Frankińskiego po 1918 roku.....	291
<i>Chmiel Magdalena</i> . Liryka wokalna Karla Adolfa Lorenza – zarys problematyki.....	298
<i>Щець Наталія</i> . Сонатна форма у творчості українських композиторів: естетичний та педагогічний потенціал жанру.....	304
<i>Шеремет Наталія</i> . Вплив корекційно-розвивальної музикотерапії	

на розвиток дітей з розладами аутистичного спектру.....	311
<i>Ю. Ке.</i> Медитативні твори в сучасній музиці.....	316
<i>Ярошенко Ірина, Козурак Ольга.</i> Формування артистизму майбутнього вчителя музичного мистецтва як складової його педагогічно-хорової майстерності.....	320
<i>Ярошенко Ірина, Мисинчук Крістіна.</i> Розвиток невербального спілкування вчителя музики в процесі хорової діяльності.....	327
<i>Ярошенко Ірина, Федорків Богдана.</i> Індивідуальні особливості хормейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів.....	332
<i>Яців Ярослав.</i> Трансформація освітньої діяльності фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш): здобутки та виклики.....	337

Наукове видання

**I ВСЕУКРАЇНЬСЬКА СТУДЕНТСЬКА НАУКОВО-
ПРАКТИЧНА ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЯ З
МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

**«МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: СТАН,
ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ»**

Збірник наукових праць

Рецензенти

Людмила АРИСТОВА

Юрій ВОЛОЩУК

Анджей ГЛАДИШ

Редактори упорядники:

Любов СЕРГАНЮК

Жанна ЗВАРИЧУК

Христина КАЗИМИРІВ

Ярослава БАРДАШЕВСЬКА

Формат видання 148*210 мм.

Формат паперу і частка аркуша 210*297/4.

Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.

Ум. друк. арк. 18,8/ Зам. Д000562/23

Віддруковано з оригіналів автора. Підписано до друку 28.02.2023

Друкарня «Фоліант»

76000, м. Івано-Франківськ

вул. Старозамкова, 2

www.foliant.if.ua

e-mail: foliant.drukarnja@gmail.com

тел.-факс: +38(0342) 50-21-65

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

Серія ІФ № 24 від 20.07.2004

