

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
ім. Тараса Шевченка

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ СЕМІНАР

**«Креативний підхід у сучасній
мистецькій освіті»**

12 травня 2022 року

м. Кременець

УДК 373.67
ББК 74.580.223

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету
соціально-педагогічної освіти та мистецтв Кременецької
обласної гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка
(протокол № 9 від 21 квітня 2022 року)*

Креативний підхід у сучасній мистецькій освіті : збірник матеріалів науково-методичного семінару «Креативний підхід у сучасній мистецькій освіті» / За заг. ред. І. В. Ратинська, Л. В. Соляр. Кременець : Вид-во ім. Тараса Шевченка. 2022. 108 с.

У збірнику матеріалів науково-методичного семінару представлено доробки вітчизняних дослідників з актуальних проблем педагогічних та мистецьких наук.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, педагогічних працівників загальноосвітніх навчальних закладів та шкіл мистецтв, аспірантів, магістрантів, студентів.

*Збірник підготовлено з оригіналів статей авторів без
літературного редагування*

© Ратинська І. В.,
© Соляр Л. В., 2022

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Соляр Лариса КРЕАТИВНІСТЬ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ	6
Русакова Надія, Черноока Інна ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙТЕРА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ЙОГО ФАХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	9
Вовчук Артем ОСОБЛИВОСТІ ВИСВІТЛЕННЯ МУЗИЧНО-НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ	13
Тарківська-Нагиналюк Олена МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНИЙ РИТМ»	16
Данилюк Глона ЗМІСТ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ	19
Ільчук Ліна ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З МИСТЕЦТВА	22
Петлій Юлія, Савчук Алла ТВОРЧІ ФОРМИ РОБОТИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО: ЇХ РОЛЬ У РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ЗДОБУВАЧА	27
Гапанович Іванна МУЗИКОТЕРАПІЯ - ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ	31
Найчук Надія, Яскевич Валерій МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	36
Козаченко Тетяна СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ СЕРЕДНЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	40
Кравчук Інна МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕГРОВАНИХ ІГРОВИХ ПІДХОДІВ ЯК ЗАСОБУ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ.....	45

Ратинська Інна ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД СТРОЄМ У ХОРОВИХ ТВОРАХ.....	50
Райчук Василь ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ.....	54
Намчук Ярослав ФЕСТИВАЛЬ «ТАРАС БУЛЬБА» – СВЯТО СПРАВЖНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.....	58
Вишнівська Аліна ЗНАЧЕННЯ ВИХОВНОЇ РОБОТИ У ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ.....	61

РОЗДІЛ II. СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА – СЛАВЕТНА СВІТОВА СПІВАЧКА

Афанасенко Алла, Козачок Володимир СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА – ПОСТІЙНЕ ЗРЕЧЕННЯ І НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ УСПІХ.....	66
Бондар Олександра ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ.....	72
Матвійв Лія МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРИМАДОННИ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ.....	76
Нагребецька Ольга СПІВАЦЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ – «НАЙЧАРІВНІШОЇ ЧІО-ЧІО-САН».....	84
Петручик Іван ТВОРЧИЙ ШЛЯХ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ.....	88

РОЗДІЛ III. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Балбус Тетяна ОРНАМЕНТАЛЬНІ І СЮЖЕТНІ РОЗПИСИ УКРАЇНСЬКИХ СКРИНЬ.....	92
Ющенко Кирило УКРАЇНСЬКИЙ КОМЕРЦІЙНИЙ ЖИВОПИС В УМОВАХ АРТРИНКУ.....	96

Білик Оксана	
ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНІСТЬ ОРНАМЕНТИКИ ВОЛИНСЬКОЇ ПИСАНКИ.....	99
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	104

РОЗДІЛ І.

СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Соляр Лариса

КРЕАТИВНІСТЬ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Розбудова сучасної національної системи освіти спонукає до пошуку і впровадження нових педагогічних принципів, підходів, форм і методів, які б відповідали розвитку особистості, сприяли розкриттю її моральних, духовних, розумових, етичних та культурних здібностей. Задля виконання поставлених завдань, неможливо переоцінити значення української народної музичної творчості і етнокультурного виховання у духовному становленні молодого покоління.

Зміни в соціальній, політичній і культурній сферах життя вимагають підготовки підростаючого покоління, здатного адаптуватися в обстановці, що змінюється, уміє ухвалити рішення, зробити самостійний вибір, проявити ініціативу, володіє достатньо високим рівнем загальної і національної культури. Лише помірковані, освічені, креативні та творчі особистості, здатні здійснити розвиток країни, її рух по шляху прогресу. У зв'язку з цим виникає необхідність пошуку нових методів, принципів та підходів до визначення змісту виховання і освіти, до креативної моделі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Мета статті полягає у розкритті креативності професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вивчення української народної музичної творчості.

Окремі питання функціонування українського фольклору в музичному мистецтві, зокрема у професійній підготовці фахівців висвітлювались у працях вітчизняних науковців і педагогів-фольклористів – В. Атаманчука, М. Вовк, Г. Головінського, М. Гордійчука, О. Гуренко, А. Гурченко, М. Загайкевич, І. Зінків, І. Коновалової, Г. Конькової, Б. Луканюка, Т. Сідельник, Л. Соляр і ін. У педагогіці та психології термін «креативність» розглядається у працях вітчизняних та зарубіжних вчених В. Дружиніна, Л. Єрмолаєва-Томіна, М. Козленко, О. Лук, А. Маслоу, О. Матюшкіна,

В. Петухова, Е. Торенса, К. Тошина, М. Лещенка, В. Франкла, Е. Фрома та ін. Проте фрагментарний характер аналізу проблем змісту, форм і методів вивчення української творчості та традицій у контексті підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва засвідчив необхідність системного аналізу креативної практики вивчення фольклору.

У психологічному словнику зазначено, що під «креативністю» потрібно розуміти творчі можливості (здібності) людини, які можуть виявлятися у способі мислення, почуттях, а також у багатьох видах діяльності. Вони дають характеристику особистості в цілому або її окремим сторонам, продуктам діяльності, процесам їх створення. «Креативність (лат. creatio – створення) – здатність породжувати незвичайні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації» [3].

За визначенням Е. Фромма, креативність – це здатність дивуватися, відшукувати рішення в нестандартній ситуації, спрямованість на нове, вміння глибоко усвідомлювати власний досвід. «В центрі» феномену креативності вчений виокремлює його потенційні й актуальні «іпостасі». Це пов'язано з процесами освоєння носієм потенційної креативності того чи іншого (нового для нього) виду діяльності, котрий має соціальне значення [2].

Л. Виготський визначає, що креативність – це активність, що втілюється в продуктах творчості [1]. Завдяки їй людина виражає себе, свій внутрішній світ, змінюючи його. Вона творить не тільки зовнішній світ, але й свій власний (внутрішній).

Креативність – особистісна якість, що базується на розвитку вищих психічних функцій, коли творчість як автоматизована навичка включається у всі види діяльності, поведінки, спілкування, контакту із середовищем

Одним з дієвих засобів професійної підготовки учителів музичного мистецтва є креативне вивчення української народна музичної творчості. Можливість вивчення представленого освітнього компоненту, і використання його особливостей у майбутньому, здобувачами-музикантами для розвитку творчої їх активності обумовлена специфікою змісту і форм творчості українського народу, характером знайомства з нею. Простота і ясність думки, краса і влучність народних творів фольклору збагачують знання про природу, навколишнє середовище, історії, життя українського народу, формують високі моральні і духовні якості, розвивають естетичний смак, залучають молоде покоління до витоків українського народу та

культури. При їх осмисленому, цілеспрямованому вивченні розширюється кругозір особистості, заглиблюються пізнавальні інтереси, активізуються практичні уміння здобувачів.

У процесі вивчення української народна музичної творчість, задля більшого зацікавлення та мотивації до етнокультурних знань, своїх звичаїв, традицій, обрядів, здобувачам пропонується креативне проведення практичних занять.

Під час вивчення тема «Календарна обрядовість», здобувачам було запропоновано зробити невеличке дослідження, у якому вони повинні були обрати певне народне свято календарної обрядовості та розповісти про значення, особливості та спосіб його святкування у їхніх сім'ях, родин, селах і містах. Такий метод проведення практичних занять стимулює до глибокого та інтенсивного вивчення своїх традицій та звичаїв, які, в деяких здобувачів до цього моменту, не викликали зацікавлення та навіть вони не всі знали, що такі звичаї є, і в давнину їх дотримувалися прабабусі, бабусі та мами.

У процесі вивчення тема «Ліричні жанри фольклору», зверталася велика увага на характеристику самих жанрів, проводилися музичні вікторини, на яких здобувачам пропонувалося прослухати вокальні твори різних жанрів ліричного фольклору, де вони мали б упізнати до якого саме відноситься та чи інша пісня і розповісти про цей жанр. Також було поставлено завдання, здійснити «родинний» дискурс щодо «популярної» пісні ліричного фольклору, розпитати своїх інформантів про, можливо, історію виникнення пісні або «чому саме ця пісня є найулюбленішою нашої родини/сім'ї?» і т.п. Тут креативність відіграє велику роль, адже здобувач більше пізнає уподобання своєї сім'ї/родини щодо виконання українських народних пісень ліричного фольклору та їх місце на родинних святкуваннях.

Вивчення теми «Дитячий фольклор та його жанри» спонукає до характеристики представленого виду фольклору, а саме, до власних спогадів та поринань у дитинство. Перед здобувачами було поставлено завдання, щоб вони провели бесіду із своїми батьками та згадали, які в дитинстві вони виконували коліскові пісні, забавлянки, казки для своїх чад. Також майбутні фахівці мали поспілкуватися із своїми товаришами, з якими гралися у дворі, на вулиці та згадати які грали ігри, використовували лічилки, мирилки, скоромовки і ін. Виконання таких креативних завдань підштовхує майбутніх учителів музичного мистецтва до позитивного, лояльного ставлення учнівської аудиторії та ближчих дружніх відносин із нею.

Креативність розуміється як творчі можливості особистості, які можуть виявлятися в мисленні, почуттях, спілкуванні, окремих видах діяльності, характеризувати здобувача у цілому або його окремі сторони. Звичайно є трактування про те, що креативність – це здатність виконувати роботу, яка одночасно є новаторською (тобто оригінальною, несподіваною), так і корисною, що відповідає вимогам завдання. У цьому принципова відмінність креативності від суто творчої діяльності. Креативність є характерною ознакою творчої особистості, яка здатна за власною ініціативою реалізувати свій потенціал, з вибором відповідних способів.

Список використаних джерел

1. Выготский Л. С. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 3. Проблемы развития психики. Москва: Педагогика, 2003. 368 с.
2. Петиненко И. А. Креативна педагогика. Что ведет страну к успеху? Вестн. Томского гос. ун-та. Педагогика. 2012. № 2. С. 174–178.
3. Словарь практического психолога / Сост. С. Ю. Головин. Минск: Харвест, 2001. 800 с.

Русакова Надія, Черноока Інна

ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙТЕРА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ЙОГО ФАХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

На сьогоднішній день в процесі підготовки високопрофесійних учителів музичного мистецтва важливу роль відіграє професійна діяльність концертмейстера. У художньо-естетичному плані соліст і концертмейстер складають один музичний організм. Нерідко саме в процесі становлення цього організму на ґрунті розуміння концепції твору, його емоційного наповнення і, нарешті, його сенсу, між творчими особами виникає низка проблем. Концертмейстерське мистецтво – важлива і невід'ємна частина музичної освіти, яке потребує професійного рівня знань і умінь, достатніх для досягнення поставленої мети у фаховій діяльності.

Згідно актуальності поставленої проблеми, ми вважаємо за необхідне для початку звернутися до розкриття дефініції «компетентність». На даний момент вивчення зазначеного поняття є надзвичайно актуальним для багатьох науковців.

До прикладу, Я. Карлінська трактує поняття «компетентність» як здатність особистості до продуктивного виконання діяльності, що

передбачає опанування новою інформацією та знаннями, уможлиблює їхнє використання стосовно «успішного розв'язання завдань відповідно до певної професійної спрямованості навчання» [3, с. 39].

В. Луговий подає «компетентність» як інтегральну характеристику особи, яка включає такі диференціальні компоненти: інструментальні, міжособистісні; системні, що характеризують «реалізаційну здатність людини», яка є ключовою для розуміння сутності компетентності [5, с. 8–14].

Дослідниця Л. Соляр розуміє поняття «компетентність» як складний системний феномен, що включає здатність особистості до ефективного використання знань, умінь і навичок у реальній практичній діяльності та володіння відповідними компетенціями, яким притаманне особистісне відношення до предмету діяльності та формування в ході засвоєння особистістю відповідної для неї діяльності [6, с. 76].

В розумінні П. Яловського «компетентність» – це складна інтегрована характеристика особистості, яка передбачає ефективне використання відповідних компетенцій для успішної самореалізації в соціумі та, зокрема у професійній діяльності [8, с. 36].

За матеріалами словника іншомовних слів – «компетентність» (від лат. *competens* (*competentis*) – належний, відповідний) означає поінформованість, обізнаність, авторитетність [9, с. 282].

У Державному стандарті початкової загальної освіти компетентність розуміється як набута у процесі навчання інтегрована здатність особистості, яка складається зі знань, досвіду, цінностей і ставлення, що можуть цілісно реалізовуватися на практиці [1].

Закон України «Про освіту» ст. 1 «Основні терміни та їх визначення» зазначає, що «компетентність передбачає засвоєння особистістю системи знань, вмінь, а також формування практичних навичок застосування цих знань у практичній діяльності при виконанні певних завдань. Окрім того, компетентність включає в себе наявність професійних, світоглядних, громадянських та морально-етичних якостей, які є необхідною умовою успішно здійснювати навчальну чи професійну діяльність» [2].

Отже, в результаті проведеного аналізу, на нашу думку «компетентність» – це рівень професіоналізму особистості в певній сфері діяльності, який включає в себе якісні показники здобутих знань, умінь і навичок, а також успішно впроваджених їх у реалізацію.

Професійну компетентність у своїх дослідженнях розглядали такі вчені як А. Маркова, В. Свистун, В. Ягупов, П. Яловський та ін.

А. Маркова розуміє професійну компетентність як здатність (особистісні якості) та готовність (знання, вміння) до професійної діяльності.

Такі вчені як В. Ягупов і В. Свистун професійну компетентність подають як сформоване в процесі фахової підготовки складне, інтегральне, професійне, особистісне утворення, яке розвивається та удосконалюється у практичній діяльності [7].

На думку П. Яловського професійна компетентність – це інтегративне особистісне утворення, яке поєднує сформовані у процесі фахової підготовки знання, уміння, навички, досвід, особистісні якості та дозволяє на високому професійному рівні здійснювати навчально-виховну діяльність [8, с. 45].

Отже, на нашу думку професійна компетентність – це особистісні можливості вчителя, які включають в себе здобуті професійні знання, уміння і навички і їх поєднання та застосування у практичній діяльності.

Поняття «концертмейстер» (від нім. *Konzertmeister*) вживається у трьох значеннях:

1. Керівник групи інструментів у симфонічному (або іншому) оркестрі (найчастіше найдосвідченіший виконавець у колективі);
2. Перший скрипаль оркестру;
3. Піаніст, який акомпанує виконавцям (вокалістам або інструменталістам) на виступах, або піаніст, що розучує партії зі співаками або інструменталістами, контролює якість їх виконання [4, с. 538–539].

У закладах вищої освіти під час практичних занять робота із концертмейстером є невід’ємною складовою навчального процесу. Заняття хорового диригування, постановки голосу, хоровий клас, хореографії та заліково-екзаменаційні показові виступи унеможливають своє існування без музичного супроводу піаніста. В свою чергу, піаніст-концертмейстер повинен постійно вдосконалюватись, опрацьовувати та засвоювати велику кількість музичного матеріалу. Завдяки своїй діяльності фахівець пропагує розвиток і популізм музичного мистецтва.

Аналізуючи проведені дослідження в галузі концертмейстерської діяльності ми можемо засвідчити актуальність вивчення цієї проблематики. Цією тематикою цікавились такі науковці як К. Виноградов, В. Живов, М. Крючков, А. Люблінський, І. Одинокова, М. Савельєва, Е. Шендерович та ін.

До професійних компетентностей концертмейстера, як вважає А. Бондаренко, належать бездоганне володіння інструментом, вміння читати ноти з аркуша, в тому числі і партитури з великою кількістю нотних рядків, навички транспортування, відчуття соліста та вміння ансамблевого музикування.

На жаль, сучасні умови пандемії COVID-19 та воєнні дії, які ведуться на території нашої держави вносять свої корективи. Тому виникають нові професійні вимоги до концертмейстерів, що працюють у закладах вищої освіти. А саме: вміння працювати з документами, здійснювати методичну роботу, наукові дослідження, також володіти інформаційними та мультимедійними технологіями, в тому числі здійснювати mp3 записи для платформи moodle та ін.

Отже, професійна компетентність концертмейстера реалізує виконавчу, психологічну, науково-дослідницьку та педагогічну роль. У поєднанні цих компонентів ми можемо зрозуміти, наскільки вагомою і невід'ємною є роль концертмейстера у якісному фаховому навчальному процесі.

Список використаних джерел

1. Державний стандарт початкової загальної освіти URL: <http://mon.gov.ua/content/%D0%9E%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0/derj-standart-pochatk-new.pdf>. (дата звернення 30.04.2022).

2. Законодавство України. Закон «Про вищу освіту» URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення 25.04.2022).

3. Карлінська Я. В. Формування інформаційної компетентності студентів комерційних коледжів у процесі навчання природничо-математичних дисциплін: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Житомир, 2010. С. 39.

4. Концертмейстер; Концертмейстерство Українська музична енциклопедія. Т. 2. / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 538–539.

5. Луговий В. І. Компетентності та компетенції: поняттєво-термінологічний дискурс. Вища освіта України. Київ: Гизис, 2009. № 3. Дод. 1: Тематичний випуск «Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології». С. 8–14

6. Соляр Л. В. Формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва: дис...канд. пед. наук: 13.00.04 / Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім.

Тараса Шевченка, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Кременець, 2018. 299 с.

7. Ягупов В. В., Свистун В. І. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців у системі вищої освіти. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6871/Yagupov_Svy%60stun_KOMPETENTNISNY%60J_PIDXID.pdf?sequence=3&isAllowed=1 2007 (дата звернення: 23.04.2022).

8. Яловський П. М. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вивчення фахових дисциплін: дис...доктора філософії: 011 Освітні, педагогічні науки 01 Освіта / Педагогіка / Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка МОН України; Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія МОН України, Кременець-Хмельницький, 2021. 329 с.

9. Slovník inšomovnykh slov / Uklad.: S. M. Morozov, L. M. Shkaraputa. K.: Naukova dumka, 2000. 680 s.

Вовчук Артем

ОСОБЛИВОСТІ ВИСВІТЛЕННЯ МУЗИЧНО-НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Становлення музично-національних традицій Західної України відбувалось під впливом різних чинників: географічного (регіон межує з Румунією, Угорщиною, Словаччиною, Польщею), політичного (край був у складі Австро-Угорщини, Чехословаччини, Угорщини, Радянського Союзу), етнічного (на Західній Україні проживають українці, поляки, угорці, словаки, румуни, німці, росіяни, цигани та інші етноси). Означені чинники обумовили самобутність музичного мистецтва регіону, домінування у ньому музичних традицій різних етносів краю, які ґрунтувались на професійних засадах різних національних шкіл (української, чеської, угорської, російської та ін.).

Проблемі становлення музичного мистецтва Західної України присвячена значна кількість наукових публікацій, у яких висвітлено особливості функціонування концертного життя краю (В. Гошовський, Є. Задор, П. Милославський, Л. Мокану, В. Теличко, Т. Росул), окремі аспекти розвитку професійної музичної культури (В. Габорець, О. Кобулей, Ю. Соколовський, К. Оленич), специфіку формування музичної освіти (М. Митровка, І. Попова), творчість західноукраїнських

композиторів (Л. Уральський, Н. Піщур, Я. Рак). Про музичне життя Тернопільщини знаходимо в наукових публікаціях Я. Лемішки, І. Шуль-Бевської, М. Ізденської-Новіцької.

Виховання естетичних почуттів засобами музично-національних традицій свого краю має починатися із сім'ї, дитячого садка, школи. Тільки в такому випадку можна виховати справжніх патріотів своєї Батьківщини.

Теоретично обґрутовуючи концепцію загальної мистецької освіти, Л. Масол наголошує, що її мета полягає в тому, щоб «у процесі перцептивно-аналітичної та художньо-практичної діяльності формувати в учнів цілісний художній образ світу як інтегральну основу світогляду, виховувати естетичне ставлення до явищ дійсності й особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, стимулювати творчий потенціал особистості, розвивати загальні й спеціальні здібності, якості й компетентності, художньо-образне мислення, потребу й здатність до художньо-творчої самореалізації та духовного самовдосконалення» [4].

Мистецтво у системі сучасної освіти розглядається як суттєвий компонент загальної освіти школяра. Його могутній пізнавальний і виховний потенціал пов'язаний з естетичною природою, завдяки якій осягаються потаємні, найскладніші процеси духовного життя людини, її внутрішнього світу. Сучасне навчання, і мистецьке зокрема, ґрунтується на засадах особистісно-зорієнтованої компетентнісного підходів, визначених в основних нормативних документах освіти – державних стандартах, навчальних планах, програмах.

Освітня галузь «Мистецтво» як чинник творчого розвитку учнів становить невідемний компонент загальної початкової освіти. У початковій школі цій освітній галузі виділено змістові лінії, що охоплюють основні види мистецтв – музичне, образотворче та мистецько-синтетичне (відповідно хореографічного, театрального та екранних видів мистецтва), які реалізуються шляхом вивчення окремих предметів або інтегрованих курсів [6].

Предмет музичне мистецтво займає особливе місце серед навчальних дисциплін закладу загальної середньої освіти. Адже воно не лише сприяє формуванню естетичних почуттів і смаків, але й готує вихованців до

Ми розглядаємо музичне мистецтво як могутній чинник формування особистісного потенціалу школяра, розвитку його естетичної культури та емоційно-почуттєвої сфери. Бо саме музика –

вид мистецтва, що має величезну силу впливу у сфері дитячих емоцій, відчуттів, переживань.

Залучення до музики – одне з найцікавіших занять для молодших школярів. Однак, уміння чути і бачити музику не є вродженою рисою. Розуміння дитиною музики приходить не відразу, а в результаті безпосереднього спілкування з нею, вдумливого слухання її, розмірковування над музичними творами, які розкривають багатогранний світ людських емоцій і почуттів, відтворюють красу життя, природи і людських поступків.

Саме сприймання музики, як провідний вид художньо-практичної діяльності, з яким пов'язані форми залучення особистості до музики (слухання, виконавство, творення, вербальне судження), дозволяє регулювати характер та інтенсивність впливу мистецького твору, розвивати мотивацію спілкування з музикою, художні потреби, смаки та інші компоненти естетичної свідомості.

Проаналізувавши підручники «Мистецтво 1-4 класи» (автори О. Лобова, Л. Аристова, Л. Масол, Л. Кондратова), ми виявили, що музично-національні традиції Західної України в програмі підручників різних авторів зустрічаються украй рідко [5].

Так, у 1 класі (за програмами Л. Масол, Л. Кондратової), школярі знайомляться з такими народними інструментами як свищик та окарина.

О. Лобова пропонує в 1 класі слухання народних танців «Аркан», «Гопак», «Метелиця», «Козачок».

У 2 класі (програма Л. Масол) діти знайомляться з закарпатськими народними мелодіями у виконанні ансамблю «Троїсті музики», а також слухають українські народні танці «Аркан» і «Метелиця».

В 3 класі (програма О. Лобової) школярі слухають народні танці «Аркан» та «Коломийки».

В 4 класі (програма О. Лобової) школярі вивчають українську народну пісню «Верховино, світку та наш», слухають «Гуцульську рапсодію Г. Майбороди та знайомляться з музикою рідного краю.

На нашу думку, саме вивчення на уроках музичного мистецтва музично-національних традицій Західної України сприятиме у молодших школярів формування національних світоглядних позицій, збагачуватиме їх емоційно-естетичний досвід та розширюватиме досвід учнів у галузі музичного мистецтва, розвиватиме вміння свідомо оцінювати музичні явища та формуватиме усвідомлене ставлення до власних музичних вражень та до музичного мистецтва в цілому.

Проблемним залишається те, що в наш час у шкільних бібліотеках ще мало літератури з питань української народно-традиційної культури, обмаль збірників українських народних пісень, не вистачає краєзнавчої літератури з історії Західної України. Недостатньо методичних розробок для проведення фольклорних заходів в ЗЗСО, не вистачає також відповідних дидактичних матеріалів на патріотичну тематику в роботі зі школярами.

Список використаних джерел

1. Балог К. Ф. Мої роси і зорі. [літ. запис В. А. Качкана]. Ужгород : Карпати, 1988. 59 с.
2. Балог К. Ф. Танці Закарпаття : репертуарний збірник. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 160 с., іл.
3. Державний стандарт початкової освіти від 21.02.2018 р. № 87. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-zatverdzhennya-derzhavnogo-standartu-%20pochatkovoyi-osviti> (дата звернення: 03.05.2022 р.).
4. Масол Л. М. Програма «Мисецтво». URL: <http://www.mon.gov.ua/ua/prviddil/4216/> (дата звернення: 01.05.2022 р.).
5. Навчальні програми для загальноосвітніх навч. закл. із навчанням українською мовою. 1–4 класи. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2013. 392 с.
6. Типова освітня програма для закладів загальної середньої освіти (1–4 клас), від 22.02.2018 р. URL: <https://osvita.ua/school/program/program-1-4/60407/> (дата звернення: 03.05.2022 р.).

Тарківська-Нагиналюк Олена

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНИЙ РИТМ»

Сучасна музична педагогіка в питанні розвитку ритмічного чуття акумулює в собі історико-фольклористичні та музично-теоретичні наукові здобутки. Більшість систем музичного розвитку відомих музикантів-педагогів спрямовані на розвиток ритмічного чуття як першооснову музикальності де категорія ритму трактується в широкому значенні.

Мета статті: розкрити історично-фольклористичний, музично-теоретичний, педагогічний аспекти поняття «музичний ритм».

Революція сучасних концепцій розвитку ритмічного чуття відомих музикантів-педагогів була підготовлена науковими розвідками історичних етапів еволюції музичного ритму та науковими музично-теоретичними дослідженнями.

Розуміння поняття музичного ритму музикознавцями, науковцями, педагогами веде до глобального розгляду його з огляду теоретичного осмислення та різнопланової музичної діяльності.

Дослідження музичного ритму знайшло своє відображення в працях видатних психологів Б. Теплова, Є. Назайкінського; музикознавців та науковців – К. Квітки, Ф. Колеси, П. Сокальського; науковців-теоретиків – Б. Асафєва, Н. Гарбузова, Л. Мазеля, В. Холопової, В. Цукермана практичне застосування в методиках Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, К. Пігрова, Т. Тютюнникової та ін.

Досліджуючи поняття ритму, що складається у різні історичні епохи в Україні Ф. Колеса, П. Сокальський та К. Квітка аналізують ритмічні особливості українських народних пісень, їхній зв'язок з національними особливостями мовлення та його поетичною основою, виокремлюють історичні етапи їх формування.

Дослідження історичних етапів формування музичного ритму на основі українських народних пісень показують, що в найдавнішій фазі розвитку ритм був тісно пов'язаний з метром, який в свою чергу підпорядковувався метриці поетичного слова. Тому тріада «слово – метр – ритм» стає першоосновою формування музичного ритму як такого. З появою тактової системи нотації музичний ритм отримує самостійне значення, стає незалежним від поетичного слова, спів вимірюється з музичним метром.

Категорія ритму стає об'єктом досліджень, на основі яких формуються музичні наукові концепції, теорії, методики, лише в кінці ХІХ на початку ХХ ст. В результаті ритм постає як один із головних не лише виражальних засобів музичної мови, але і формотворчим її елементом (музичні течії, особливості композиторських стилів виражених через ритмічний компонент і т. ін.), засобом для формування та виховання чуттєвої сфери сприйняття музики (методи музичного виховання, в основі яких лежало ритмічне начало).

В. Холопова відзначає, що починаючи з античності і до початку ХХ ст. було відсутнє вчення про музичний ритм: «Самостійні вчення про гармонію та поліфонію виникли головним чином тому, що гармонія і поліфонія на певному періоді історії музики стали важливою основою форми. Що ж стосується ритму, то протягом декількох століть в професійній музиці не складались такі художньо

значимі стилі, в яких би ритм виконував головну роль у формі і досягнув вершин в порівнянні з іншими елементами організації» [8, с. 5].

В музичній педагогіці питання музичного ритму розглядається як першооснова музикальності. Б. Теплов дає психологічний аналіз чуття музичного ритму та особливу увагу приділяє питанням його розвитку. Поняття ритму формулює як «закономірний розподіл часової послідовності подразників на групи, які об'єднані акцентами» [6, с. 188]. Таким чином в поняття ритм включається поняття метр і розуміється як «метро-ритм». Науковець звертає увагу на те, що сприйняття ритму є завжди активним і проходить в певних темпових рамках [6, с. 188].

Музично-ритмічне чуття Б. Теплов характеризує як здатність людини сприймати, переживати, відтворювати і створювати нові ритмічні групування. Разом з тим наголошує на головних чинниках, що закладені в музичному ритмі, вони і визначають цю здатність: 1) чуття музичного ритму має емоційний зміст, який виходить з самої музики і передається через ритмічне переживання людиною; 2) чуття музичного ритму має моторну природу [6, с. 192].

Музично-теоретичні дослідження поняття музичного ритму стали основою, на якій вибудовуються цілісні музично-педагогічні системи – Е. Жак-Далькроза [1], К. Орфа [4], Т. Тютюнникової [7], К. Пігрова [5].

Розвиваючи чуття ритму як першооснову музикальності, Е. Жак-Далькроз спрямовує увагу на розвиток чуття рівномірної пульсації метричних одиниць та його акцентної природи; розвиток чуття динамічних підйомів та спадів (вправи на розслаблення та напруження); розвиток чуття стабільного темпу та агогічних відхилень (заповільнення і прискорення); розвиток чуття поліритмії та рухового канону; розвиток вміння імпровізувати [1, с. 30–40].

Музичне виховання за К. Орфом – це розвиток музично-ритмічного чуття, музичного слуху, навчання грі на дитячих інструментах; розвиток уміння імпровізувати, творити в процесі індивідуального і колективного музикування і направлене на формування творчої особистості в цілому. Головним «зерном» музично-ритмічного виховання К. Орфа є «елементарна музика», «елементарний інструментарій», «елементарні тексти», «елементарні форми рухів».

Загальна ритмічна грамотність, висока виконавська інтерпретація виражальних засобів метро-ритму та її втілення у виконанні, швидке

та якісне читання нот з листа, вміння орієнтуватися у складних ритмічних та поліритмічних елементах музичної мови, її багаторівневого викладі, розуміння багатофункціональності ритму та його проявів – є головними завданнями у вихованні ритмічного чуття майбутніх музикантів-професіоналів методики К. Пігрова.

Таким чином, музична педагогіка акумулює в собі історико-фольклористичні та музично-теоретичні дослідження, вирішуючи питання розвитку чуття ритму. Більшість систем музичного розвитку використовують поєднання слова і ритму, що доводить правомірність досліджень музикантів-фольклористів про підпорядкованість поетичного слова метро-ритму. Також потрібно зазначити: ритмічне чуття є багатогранним і включає в себе поняття метру, темпу, рухомоторні чуття, підтверджуючи таким чином теорію про широке розуміння поняття ритму музикантами-теоретиками.

Список використаних джерел

1. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва: Классика-XXI, 2006. 248 с.
2. Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т., т. 2-й. Москва: Сов. композитор, 1973. 423 с.
3. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 558 с.
4. Леонтьева О. Т. Карл Орф. Москва: Музыка, 1984. 334 с.
5. Пігров К. К. Керування хором. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 180 с.
6. Теплов Б. М. Избранные труды: В 2 т., Т. 1. Москва: Педагогика, 1985.
7. Тюпюникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 264 с.
8. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва: Музыка, 1971. 304 с.

Данилюк Ілона

ЗМІСТ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ

Суттєві зміни соціального середовища української держави здійснюють вагомий вплив на підростаюче покоління. На сучасному етапі суспільного розвитку старі норми, цінності та ідеали відкидаються, водночас нові не завжди сприймаються однозначно та втілюються у життя. У цьому контексті особливі труднощі переживають підлітки. По-перше, в них суттєво зростають потреби в самостверженні, самовизначенні, самореалізації, по-друге, –

відбувається втрата ними певного морального підґрунтя, почуття відповідальності за власні вчинки. Це є причиною кризи особистості підліткового віку.

Подоланню такої кризи сприяє ефективне морально-етичне виховання підлітків, що є досить складним і суперечливим процесом, потребує значної уваги педагогів та психологів, оскільки його результати відбиваються на всіх сферах життєдіяльності дітей, обумовлюють успішність міжособистісних відносин та їх соціалізації в цілому.

Метою статті є теоретичне обґрунтування змісту морально-етичного виховання підлітків.

З погляду педагогіки, моральне виховання – це виховна діяльність закладу загальної середньої освіти та сім'ї, що має на меті формування стійких моральних якостей, потреб, почуттів, навичок і звичок поведінки на основі засвоєння ідеалів, норм і принципів моралі, участь у практичній діяльності. Методологічною засадою такого виховання є етика – наука про мораль, її природу, структуру та особливості походження й розвитку моральних норм і взаємовідносин між людьми в суспільстві [2, с. 52].

На думку багатьох психологів і педагогів, підлітковий вік є особливо сприятливим для морально-етичного виховання, оскільки в цей час діти досягають такого рівня когнітивного розвитку та морального досвіду, який дозволяє їм зрозуміти та прийняти загальнолюдські цінності, уявлення про нормативно-ціннісний потенціал духовних взаємин людей. Більше того, завдяки цим новим психологічним можливостям, підлітки спроможні до створення власної системи морально-поведінкових стереотипів.

Провідними у підлітковому віці стають процеси розвитку моралі, становлення морального «Я» особистості, відокремлення її від батьківської нормативно-ціннісної системи та формування власної системи моральних цінностей, яка їй зрозуміла та пережита нею. Діти такого віку здатні та прагнуть до звільнення від норм, догм, стереотипів, які їм пропонувалися або нав'язувалися дорослими, особливо батьками та вчителями, протягом попередніх років.

У працях сучасних науковців-педагогів зазначається, що зміст морально-етичного виховання підлітків утворюють три взаємопов'язані складові: моральна свідомість, моральні почуття та моральна поведінка [2; 4].

Моральна свідомість, на думку А. Черепи, є складовою суспільної свідомості, її суб'єктивно-ідеальною формою, яка в уявленнях і

поняттях відображає реальні відносини й регулює моральні аспекти діяльності [4, с. 188]. Як зауважує А. Зимянський, важливою складовою моральної свідомості підлітків є моральна позиція, що проявляється у соціально-орієнтованій та морально-етичній поведінці, системі ціннісних ставлень, в адекватних емоційно-ціннісних реакціях, які формуються в процесі морального розвитку і становлення особистості. Згадана категорія визначає спрямованість та рівень морального розвитку особистості через якість дотримання моральних норм і стійку, усвідомлену сукупність ставлень до себе та суспільства в цілому, що реалізується через систему настанов, мотивів, цілей та цінностей, якими вона керується у своїй моральній діяльності і в характерних моральних рисах. Таким чином, сформована моральна позиція є одним із показників високого рівня розвиненості моральної свідомості підлітків [3, с. 253].

Моральні почуття виражають запити, оцінки, відношення, спрямованість духовного розвитку особистості. Вони визначають ставлення людини до соціальних установ, держави, інших людей, самого себе; обумовлюють здатність людини до співпереживання, співчуття, милосердя тощо. Формування моральних почуттів підлітків сприяє розвитку в них емоційного ставлення до того, що раніше їм було байдужим [4, с. 188].

Моральна поведінка розглядається науковцями як морально-етичні знання, втілені у вчинках. Вона обумовлює дотримання особистістю правил повсякденної поведінки, в основі яких лежать уявлення про моральне і прекрасне. Найважливішими вимогами до моральної поведінки підлітка є ввічливість, скромність, простота, тактовність, точність, гуманізм тощо [1, с. 174].

У змісті моральної поведінки чільне місце відводиться моральним уявленням, які фіксують зразки такої поведінки, дають підліткам змогу сформулювати поняття добра і зла, засвоїти цілісну систему моральних норм та правил повсякденної діяльності. Такі характеристики особистості стають духовним надбанням дітей і становлять разом із морально-етичними принципами, ідеалами та почуттями систему цінностей, які кристалізуються в ціннісній орієнтації та реалізуються у вчинках, стратегіях поведінки та в процесі життєвого шляху як особистості.

Погоджуємося із К. Байкачовою, що моральна свідомість, моральні почуття та моральна поведінка є ключовими структурними компонентами морально-етичної культури підлітків – міри моральної соціалізації особистості, ступеня освоєння і привласнення нею

пануючих у суспільстві моральних цінностей та реалізації їх у діяльності в різних сферах суспільного життя. Морально-етична культура визначає досягнутий людиною рівень морально-етичного розвитку, який характеризується засвоєними і втіленими в поведінці морально-етичними цінностями [1, с. 176]. Враховуючи це, можна стверджувати, що ключовою метою та змістом морально-етичного виховання підлітків є формування в них морально-етичної культури.

Отже, морально-етичне виховання підлітків – це складний та багатогранний процес, одне із ключових виховних завдань сучасних закладів загальної середньої освіти та українських сімей. Змістом такого процесу є формування в дітей морально-етичної культури як якісної характеристики їх моральної зрілості та розвитку, яка проявляється в розвиненій моральній свідомості, моральних почуттях та моральній поведінці.

Список використаних джерел

1. Байкачова К. Генеза поняття «морально-етична культура». Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2013. Вип. 121 (2). С. 171–175.

2. Батарейна І. Зміст морального виховання учнів початкових шкіл України. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні науки: реалії а перспективи. 2019. Вип. № 72. Т. 1. С. 50–53.

3. Зимянський А. Психологічні особливості розвитку моральної позиції : підлітків. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/3_2012/32.pdf (дата звернення: 03.05.2022 р.).

4. Череп А. Особливості підготовки майбутніх учителів гуманітарних дисциплін до морально-етичного виховання старшокласників. Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Соціально-педагогічна. 2019. Вип. № 33. С. 183–193.

Гльчук Ліна

ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З МИСТЕЦТВА

На тлі тенденцій розвитку сучасної шкільної освіти особливої актуальності набувають інноваційні форми і методи в мистецькому навчанні. Науковці наполегливо здійснюють пошук різних технологій

і методик, упровадження яких сприятиме активізації навчально-пізнавальної діяльності школярів, підвищуватиме ефективність засвоєння нових знань, розвиватиме творчу активність і навички колективного спілкування задля спільного результату.

Дослідженню інноваційних технологій в мистецькому навчанні присвятили свої роботи Л. Аристова, В. Волкова, Л. Гаврилова, Л. Масол, О. Савчук, Г. Савчин, Ж. Ясеницька та ін. Вже розроблено теоретико-методичні засади використання інтерактивного навчання учнів початкової школи (В. Беспалко, Л. Гадкевич, І. Коротун, В. Монахова, О. Помегун, І. Поспелкіна, П. Шевчук й ін.). Однак це питання використання інтерактивних методів навчання мистецтва в середніх класах недостатньо висвітлено в науковій літературі.

Заняття мистецтва в новій українській школі орієнтовані на творчий розвиток підростаючої особистості. Науковими дослідженнями підтверджено, що формування загальних та ключових (мистецьких) компетентностей учня відбуватиметься ефективніше, якщо в освітньому процесі використовувати інтерактивні методи і форми навчання.

У педагогічній довідниковій літературі подано визначення поняття «інтерактивне навчання (від лат. Interaction – взаємодія) – це навчальний процес, що будується на принципах гуманізації, демократизації, диференціації й індивідуалізації та являє соціальне мотивоване партнерство, центром уваги якого є не процес викладання, а організована творча співпраця рівноправних особистостей на рівні суб'єкт-суб'єктної взаємодії. Інтерактивне навчання передбачає моделювання життєвих ситуацій, використання методів, що дають змогу створити ситуації пошуку, ризику, успіху, протиріччя, переконання, співпереживання, задоволення чи смутку, аналізу та самооцінки своїх дій, спільне розв'язання проблем [3, с. 80].

Інтерактивні методи навчання є способом активізації пізнавально-творчої діяльності учнів на заняттях з мистецтва. Метою інтерактивної взаємодії є:

1. Створення умов для залучення всіх учасників до процесу пізнання.
2. Надання можливості кожному слухачеві розуміти і рефлексувати з приводу того, що він знає і думає.
3. Створення атмосфери співпраці, взаємодії, кооперації.
4. Забезпечення комфортних умов навчання, які б викликали у кожного слухача відчуття успішності, інтелектуальної спроможності, захищеності, значущості.

5. Продуктивне навчання, постійний взаємозв'язок з життям, предметом діяльності здобувачів освіти, застосуванням отриманих знань у практичній діяльності та повсякденні [1, с. 45].

Серед інноваційних методів навчання на заняттях мистецтва представимо інтерактивні вправи «Кроссенс» та «Сенкан» (сенквейн). Кроссенс – асоціативна головоломка нового покоління. Кроссенс (від англ. cross – перехрестя, sens – смисл, тож кроссенс – перехрестя значень, понять) – це візуальний асоціативний ланцюжок, який складається із дев'яти зображень, кожен з яких пов'язаний з попереднім і наступним зображенням, що в результаті з різних сторін розкриває певне поняття, явище або факт. Цей вид головоломки винайшли в 2002 році С. Федін і В. Бусленко.

Отже, кроссенс – це сучасний методичний прийом візуалізації навчального матеріалу, який виконує такі функції:

- *навчальну* (сприяє засвоєнню навчального матеріалу);
- *мотиваційну* (забезпечує інтерес до навчальної теми);
- *комунікативну* (сприяє діалогу між різними учасниками навчального процесу – учителем, учнями, підручником тощо);
- *соціальну* (пояснює причини і закономірності певного явища, його елементи, протиріччя тощо) [4, с. 24].

Кроссенс дозволяє оживити наукову інформацію образами – портретами письменників і митців, творами мистецтва, символами, фотографіями. *Завданням для учнів* є відгадування зашифрованих учителем асоціативних зв'язків з певної теми і складання зв'язної, логічної розповіді за ланцюгом зображень. Причому, ці зв'язки сенсів можуть бути як поверхневими, так і глибинними.

Основна ідея кроссенса:

- Зображення розташовують так, що кожна картинка має зв'язок із попередньою і наступною.
- Центральне зображення поєднує за змістом зразу декілька картинок.
- Завдання того, хто розгадує кроссенс – встановити асоціативний зв'язок між сусідніми (тобто тими, що мають спільний бік) картинками.
- Зв'язки в головоломці можуть бути і поверхневими і глибокими.

Послідовність створення кроссенсу:

1. Продумайте, на яку тему ви хочете створити кроссенс.
2. Встановіть асоціації, що розкриватимуть обрану тему.

3. Доберіть взаємопов'язані між собою словесні символи і образи, які будуть створювати своєрідний «перетин смислів» у кроссенсу.

4. Запишіть обрані символи і образи, встановлюючи послідовність за типом зв'язку «по хресту» (за схемою: 5–2; 5–8; 5–6; 5–4) і «за основою» (за схемою: 1–2; 2–3; 3–6; 6–9; 9–8; 8–7, 7–4, 4–5).

5. Пам'ятайте, що центральний символ чи образ розміщується під номером 5. Він може бути пов'язаний зі змістом не тільки із сусідніми, а й, при бажанні, з усіма іншими образами/символами.

6. Замініть словесні образи і символи зображеннями, які їх ілюструють.

7. Перевірте, чи правильно розташовані зображення, наскільки легко встановлюються взаємозв'язки між ними.

Метод «Кроссенс» можна поєднати з іншими інтерактивними методами такими як: робота в малих групах, робота в парах, «мозковий штурм», «коло ідей», «мікрофон» тощо. Приклад кроссенсу на тему «Класицизм» подаємо нижче.



По хресту:

5-2 – Класицизм в музиці – Франц Йозеф Гайдн (композитор-класик) – композитор писав твори в класичному стилі.

5-6 – Класицизм в музиці – «Ода радості» (партитура) – жанр симфонія зародився в епоху класицизму.

5-8 – Класицизм в музиці – місто Відень – видатні композитори-класики жили та творили у

Відні.

5-4 – Класицизм в музиці – Вольфганг Амадей Моцарт (композитор – класик) – видатний представник класичного стилю в музиці.

Наступний методичний прийом «Сенкан» (синквейн) являє собою короткий неримований вірш (біла поезія), що складається з п'яти рядків і за формою нагадує ялинку. Авторкою цього методу є американська поетеса Аделаїда Крепсі.

Сенкан має багато позитивних моментів: забезпечує міжпредметні зв'язки, розвиває творчі здібності учнів і викликає інтерес і навіть захоплення предметом, процесом навчання в цілому. Водночас це один з найвідоміших та найдієвіших методичних прийомів, який дуже подобається учням.

Застосування означеного методу дає можливість вчителю організувати роботу учнів для підбиття підсумків заняття, закріпити основні поняття, які були розглянуті й оцінити понятійний і словесний багаж школярів.

Алгоритм написання сенкана (синквейна):

Перший рядок – тема (іменник) – одне ключове слово – тема, яке визначає зміст сенкана – об'єкт або предмет, про який іде мова.

Другий рядок – Опис (два прикметники), які характеризують дане поняття, дають опис його властивостей та ознак.

Третій рядок – Дія (три дієслова), які оказують характер дії об'єкта.

Четвертий рядок – Фраза (речення) пропозиція яка розкриває суть теми.

П'ятий рядок – Синонім до першого слова, зазвичай іменник, через яке людина висловлює свої почуття, асоціації, пов'язані з даним поняттям, його сутністю [2]. Подаємо приклад сенкану на тему «Відомий композитор»:

Моцарт
Геніальний, відомий
Творив, вражав, реформував
Мав феноменальний музичний слух
Геній.

Отже, особлива цінність запропонованих інтерактивних методів навчання полягає в тому, що учні в першу чергу вчаться ефективно співпрацювати в колективі, відчувати свою роль і потенціал при спільному виконанні завдань. Разом з тим інтерактивні методи навчання допомагають на будь-якому етапі заняття перевірити знання учнів та є міцним інструментом для рефлексії. Такі форми роботи не потребують великих часових затрат і дозволяють кожній дитині відчувати себе хоча б на мить творцем. Використання описаних інтерактивних методичних прийомів дає можливість досягнути такої атмосфери в класі, яка найкраще сприяє співробітництву, порозумінню й доброзичливості, а також реалізувати особистісно-орієнтований підхід у навчанні.

Список використаних джерел

1. Пометун О., Пироженко Л. Інтерактивні технології навчання: теорія, практика, досвід. Київ, 2011. 135 с.
2. Сенкан. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0%D0%BD>.
3. Словник-довідник з професійної педагогіки / За ред. А. Семенової. Одеса: Пальміра, 2006. 221 с.
4. Цибанюк Т. В. Кроссенс як засіб критичного мислення учнів початкової школи: навч.-метод. посіб. Житомир, 2020. 42 с.

Петлій Юлія, Савчук Алла

ТВОРЧІ ФОРМИ РОБОТИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО: ЇХ РОЛЬ У РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ЗДОБУВАЧА

На даний час з'явилося багато різноманітної літератури, яка так чи інакше торкається питання про розвиток творчих навиків у студентів. Це і теоретичні посібники і різноманітні методичні розробки, автори яких застосовують або застосовували їх на практиці. Ознайомившись з деякою літературою можна дійти висновку, що сам процес розвитку творчих навиків – здібностей студентів ґрунтується на ентузіазмі викладача і їх зацікавленості. Головною метою викладача є внесення в побудову занять по сольфеджіо певного різноманіття, а саме імпровізаційності його побудови. Разом з тим імпровізацію на заняттях слід проводити так, щоб вона розвивала гармонічний, мелодичний, внутрішній слух; розвивала в студента почуття метроритму, вільне володіння інструментом, голосом. Тобто сам процес творчої імпровізації на заняттях сольфеджіо є єдиним в своєму роді, який би так комплексно і результативно виховував професійного музиканта [1].

В наш час особливої актуальності набувають питання про те, що таке творчі здібності людини, в чому вони проявляються, чим вони обумовлені і які шляхи їх розвитку у студентів.

Великий внесок у розвиток науки про творчі здібності вніс педагог І. Лернер, який довів, що практично всіх учнів можна навчити творчого мислення, особливо, якщо починати цю роботу в молодшому віці. Якщо до творчого мислення додати й високий рівень творчої уяви, розумові здібності, розвинуту пам'ять, точність рухів, то цей перелік і складатиме структуру загальних здібностей, які сприяють

розвиткові спеціальних, творчих здібностей. Отже, у всіх студентів із нормальним розумовим розвитком можна сформувати риси творчої особистості.

Важливий внесок у розвиток науки про здібності зробив психолог Б. Теплов. Він стверджував, що творча діяльність здатна перетворюючи впливати на особистість. Творча здібність названа автором здатністю до самовираження. Це природна здібність, яку можна розвивати. Творчість розвиває схильність до свободи і відкриттів, до пригод і оригінального вираження.

Саме тому, всі аспекти навчання і виховання повинні бути спрямовані на розкриття обдарованості кожної особистості та її творчий розвиток. Розвивати творчість – означає виховувати у студентів інтерес до знань, виявляти їх нахили, самостійність у навчанні. У педагогіці ми зустрічаємо такі тлумачення поняття «творчість»: Б. Асаф'єв писав, що творчість сприяє більш глибокому засвоєнню музичного матеріалу і розвитку музичальності.

Творчість – це норма розвитку, притаманна дитині з раннього віку, це сфера її свободи і розкритості як індивідуальності. Тому привабливість вільного творення кожна особистість має неодмінно відчуті й пережити у своєму житті якомога раніше. Широком полем для розвитку творчості студентів виступає урок сольфеджіо, де творчість виявляється у різних видах діяльності. Джерелами творчості в багатьох випадках вважаються життєві явища, сама музика, музичний досвід, яким володіє здобувач [3].

Творча діяльність виявляється в тому випадку, коли створюється щось нове, досі невідоме. Друга особливість музичної творчості полягає у прагненні підкреслити емоційне бажання висловити свої почуття.

Розвиток процесу творчості залежить:

1) від появи та становлення форми діяльності (збагачення життєвими враженнями, сам процес творчості, застосування його продукції в житті);

2) від шляхів утворення художнього образу в школярів (задум - пошук - втілення);

3) від послідовно змінюваних стосунків між викладачами та студентами (демонстрація процесу творчості – часткова участь у ньому – самостійна творча праця).

Творча діяльність на уроці повинна виражатися у впровадженні творчих завдань – завдань такого характеру, в ході виконання яких учнів буде втягнуто у процес творчості і результатом цього процесу

буде виникнення чогось нового, притаманного тільки одній особистості.

На початку студенти повинні імпровізувати, складати закінчення мелодії чи ритму, придумувати інструментальні супроводи до знайомої пісні. Пізніше їм необхідно виконувати роль музичних критиків, які аргументовано й професійно оцінюють виконання кожного. Усього цього студенти навчаються на уроці сольфеджіо.

Вплив музики на особистість складається із численних слухацьких вражень, що накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись, через повторюваність на уроках та поєднання з позакласними і домашніми музичними враженнями студентів. Отже, творчість є актуальною потребою. Створення чогось нового, того що не існувало раніше – це захопливий процес, який стимулює загальний розвиток людини, є визначним фактором у формуванні особистості.

Поле застосування творчих завдань на заняттях сольфеджіо є дуже широким. Важливими об'єднуючими факторами творчої діяльності є самостійність і оригінальність створеного. Цінною в творчій діяльності є саме процес, а не продукт діяльності, тільки у процесі творчості можна розвиватися найбільш природно і органічно.

Творчі завдання можна систематизувати по-різному:

За внутрішніми характеристиками (музичними елементами) – ритмічні, мелодичні.

За зовнішніми характеристиками (виконанням) – мовні, вокальні, інструментальні, комплексні.

Творчі завдання на основі ритму – ритмічні імпровізації: «луна», «питання - відповідь», «ритмізація слів, словосполучень, віршиків», підбір слів до заданого ритмічного малюнку, ритмічний канон, імпровізація на основі ритмічної вправи, створення ритмічного супроводу до вивчених мелодичних вправ [5].

Творчі завдання на основі мелодій – мелодичні імпровізації. Мелодика слів, словосполучень. Імпровізація на задані звуки, заданий ритм, домислити закінчення, вступ, «співацькі переклички», «запитання-відповідь», «пропущені місця», ритмічно-мелодична імпровізація.

Творчість є важливим та дійовим засобом всебічного музичного розвитку студентів. Духовний досвід людства, втілений у музиці, «стає надбанням тільки у тому випадку, коли вони самі беруться за творчу діяльність» (В. Вюш). Включення в заняття сольфеджіо творчих завдань сприяє розвитку творчої активності, емоційному та більш осмисленому ставленню до музики, пробуджує постійну потребу

спілкування з нею. Систематична робота над творчими завданнями сприяє також закріпленню теоретичних знань, навичок читання з листа, запису музичного диктанту, активізує слухову уяву, тренує різні сторони музичного слуху, музичну пам'ять, а також розвиває музичний смак і спостережливість, «...формує їх музичний слух, як орган пошуку надзвичайної краси» (В. Медушевський).

До творчих можуть бути віднесені такі вправи:

- доспівування другої фрази мелодії за наданим текстом або створення першої фрази мелодії (фрази-відповіді чи фрази-запитання), виконання подібного завдання з назвою звуків;
- вокальна або інструментальна імпровізація першої або другої фрази з використанням музичних елементів, що вивчаються;
- ритмічна імпровізація першої або другої фрази;
- ритмічна і мелодична імпровізація на простіших музичних і шумових інструментах (металофони, барабани, бубни, брязкальця тощо, «природні інструменти» за системою К. Орфа);
- імпровізація мелодії на заданий ритм; варіювання каденції у музичній побудові, варіювання невеликих поспівок або мелодій;
- імпровізація мелодії по звуках даного інтервалу (інтервалів), акорду (акордів) або звороту (зворотів);
- імпровізація другого голосу, в тому числі підголосків до мелодії чи пісні;
- імпровізація на фоні витриманого звука (педалі), квінти або бурдонного басу;
- імпровізація мелодії на виконану викладачем акордову послідовність;
- імпровізація супроводу до мелодії чи пісні;
- вільна імпровізація та інші вправи тощо [7].

До творчих завдань також можна віднести: колективне компонування фрази, речення, періоду або мелодії, що виконується «ланцюжком»; створення мелодії відповідного жанру, характеру, а також з використанням різних виразних засобів (лад, розмір, ритмічні групи, мелодичні звороти, темп, регістр тощо); створення і запис власної мелодії без попереднього відтворення її на слух; створення варіацій на задану або власну тему, в тому числі фактурних варіацій; підбір басу або супроводу до вивченої чи незнайомої мелодії (пісні) тощо.

Виконання творчих вправ розпочинається на перших заняттях по сольфеджіо, коли студенти вже оволоділи первинними навичками слухового сприйняття, певним об'ємом музично-слухових вражень і

знань.

Творчі завдання можуть бути класними і домашніми, але за умови обов'язкової їх перевірки викладачем і обговорення якості виконаних робіт всієї групи. Кращі зразки можна використати як матеріал для співу з листа, транспонування.

Отже, використання творчих форм роботи на заняттях сольфеджіо є однією із важливих складових структури навчального процесу. Творчі вправи повинні бути присутніми на всіх заняттях, як окрема форма роботи, або ж поєднуватись з іншими.

Список використаних джерел

1. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. Москва, 1968. С. 90.
2. Коленцева А., Мурзіна О. Сольфеджіо. 1 клас. Київ, 1988.
3. Калугіна М., Халабузарь П. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио. Москва, 1987.
4. Русяева И. Упражнения по слуховому анализу. Вып. 1, 2. Москва, 1998.
5. Сиротина Т. Музыкальная азбука. Москва, 1996.
6. Сиротина Т. Подбираем аккомпанемент. Вып.1. Москва, 2002.
7. Сиротина Т. Ритмическая азбука. Москва, 2002.

Гапанович Іванна

МУЗИКОТЕРАПІЯ - ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

За всіх часів музика визнавалася найтаємничішим, найзагадковішим і неймовірно тонким чинником розвитку всього живого. У давнину визнавали, щосаме музика відігравала особливу творчу роль як керівний чинник, що дозволяв духовно зцілювати людей.

Про лікувальні властивості музики було відомо дуже давно. Ще 1000 років тому Авіценна рекомендував застосувати для лікування діету, працю, сміх, музику. Значно раніше – в VI столітті до н. е. великий давньогрецький мислитель Піфагор застосовував музику з лікувальною метою. Він вважав, що здорова душа потребує здорового тіла, а разом їм необхідний постійний музичний вплив, зосередження в собі й сходження до вищих сфер буття.

Клавдій Гален також розглядав музику як ліки, а Кассиодор – письменник і державний діяч Остготської держави (487) – стверджував, що музика усуває почуття страху, злості, ненависті тощо.

Метою статті є ретроспективний аналіз музикотерапії як науки, а також дослідження методів та технологій лікування засобами музикотерапії.

Стратегія психотерапевтичних і лікувальних можливостей музичного мистецтва проходить червоною ниткою через усі психолікувальні школи і напрями. Перші спроби наукового пояснення цього феномена відносяться до XVII століття, експериментальні дослідження розпочались у XIX ст., але лише у XX ст. на науковій основі було розкрито профілактичні, лікувальні й оздоровчі властивості музичного мистецтва, а саме: виявлено лікувальні властивості звуків, встановлено взаємозв'язок між частотою звукових коливань музики та фізіологічних процесів людини.

Наукові роботи, що досліджують механізм дії музики на людину, з'явилися наприкінці XIX – початку XX ст. У працях М. Бехтерева, І. Догеля, І. Тарханова та інших з'являються дані про благодійний вплив музики на центральну нервову систему, дихання, кровообіг людини. У другій половині XX ст. інтерес до музичної терапії і механізму її дії істотно зростає. Це можна пояснити науково-технічним прогресом, що надав можливість вивчати різні фізіологічні реакції, які виникають в організмі у відповідь на музично-терапевтичну дію, на новому, вищому рівні. Водночас цей інтерес був зумовлений можливістю використання музики як одного із засобів запобігання і зняття втоми, стресів, а також для підвищення працездатності. Лікувальні можливості музики покладені в основу діяльності Інститутів музичної терапії 15 зарубіжних країнах, у тому числі – Англії, Франції, Німеччини, Австрії, США та ін. Безперечно, XXI століття має дати могутній поштовх і нашій країні для застосування музикотерапії у медицині, психіатрії, і особливо у педагогіці.

Поняття «музична терапія» народилося у сфері медичної лікувальної практики. В основі цього лікувально-профілактичного напрямку – залучення різних методів музичного впливу для здійснення конкретних лікувальних завдань. Гармонізація психіки людини є одним із найефективніших результатів і, водночас, інструментів цілющого впливу музики. Єдиного загально прийнятого визначення музикотерапії немає, тому наводимо найбільш поширені уявлення про неї, як: *медичного напрямку*, що використовує музику із лікувально-профілактичною метою [2]; *психотерапевтичного методу*, що використовує музику в якості лікувального засобу [3, с. 392]; *засобу формування емоційної стійкості* у професійній діяльності, керування

психічним станом вчителя [3, с. 394]. С. Шушарджан, президент Міжнародної Академії Інтегративної Медицини, класифікує музично-терапевтичний вплив у відповідності до сучасних технологій на клінічний та експериментальний. Відповідно до класифікації С. Шушарджана, основною метою *клінічної музикотерапії* (МТ) є використання розроблених методів і технологій із лікувальною і профілактичною метою. Розрізняють такі її основні напрями:

- *рецептивна* (пасивна) МТ характерна тим, що пацієнт отримує музично-терапевтичний сеанс за певною технологією, не беручив ньому активну участь.

У рецептивній музикотерапії існують два основні напрями: музикопсихотерапія, завданням якої є нормалізація психоемоційного стану пацієнта та музикосоматотерапія, яка лікує засобом безпосереднього контактного впливу на тіло людини. У музико психотерапії розрізняють динамічну МТ, яка слугує емоційній активізації пацієнта і регулятивну МТ, спрямовану на провокування афективно-динамічних реакцій, котрі викликають катарсис – духовне очищення;

- *активна* МТ включає у процес музицирування самого пацієнта і має два напрями: лікувально-педагогічний – застосування музики для роботи з дітьми, які відстають у розвитку, а також дітьми з порушеннями слуху та мови; аналітична музикотерапія – при психозах, неврозах і функціональних дисбалансах;

- *інтегративна* МТ є новітнім музико терапевтичним напрямом, що з'явився на перетині ряду наук: нейрофізіології, психології, рефлексотерапії, музико знання та ін. Головним її завданням є корекція як окремих психофізіологічних порушень, так і підвищення резервних потенцій цілісного організму. Один із напрямів інтегративної МТ є *вокалотерапія* – лікування співом, під впливом якого в організмі людини виникають оздоровчі фізіологічні реакції – фонаційні вібрації життєво важливих органів.

Експериментальна музикотерапія, до складу якої входять загальна, системна і клітинна підструктури, досліджує цілісні реакції організму, а саме: психофізіологічні, біохімічні, біофізичні та ін., реакції окремих фізіологічних систем, а також реакції організму людини на клітинному рівні [6].

Вченими встановлено твердий взаємозв'язок між частотою звукових коливань і конкретними фізіологічними процесами в організмі людини. Звук є одним із основних носіїв інформації, найбільш могутній за силою впливу на мозок людини. І не важливо

про що йдеться: шум на вулиці чи концерт симфонічної музики. На сьогодні детально розроблена наукова теорія впливу різних видів звуку на людину. Відповідно до неї звукотерапія підрозділяється на музикотерапію, словотерапію, лікування звуками природи й ультразвуком. Ефективність музикотерапії зумовлюється не тільки емоційним впливом на людину, але й біорезонансним сполученням музичних звуків з вібраціями окремих органів і систем організму. Вібрації музичних звуків активізують вегетативні механізми вищої нервової діяльності, викликають особливі вібраційні відповіді у підсвідомості людини. Відбуваються реакції, що сприяють більш швидкому видужанню пацієнтів. Музикотерапія сприяє у першу чергу успішному лікуванню різного роду психічних розладів: психозів, депресивних станів, шизофренії. Допомагає вона добре й у терапії багатьох психосоматичних захворювань [1, с. 10].

На сьогодні музична терапія отримала розповсюдження в усьому світі і вже з середини ХХст. розвивається як окрема індустрія. Швидкому її поширенню сприяє системна криза медичної допомоги, загальний негативний соціальний фон. Кабінети й центри музикотерапії, підготовка професійних музикотерапевтів, виробництво спеціальних музичних програм та дисків стали за кордоном звичною справою. Більш ніж сотня навчальних закладів здійснюють підготовку професійних музикотерапевтів. Однак в Україні, хоч вона перебуває в епіцентрі екологічного лиха, музична терапія як дисципліна офіційно не визнана, не існує й системи підготовки професійних кадрів у цій галузі, хоч потреба в них очевидна. Більшість музикантів, психологів, педагогів, лікарів у різних регіонах самостійно намагаються її практикувати. У Києві музикотерапію застосовують як лікувальний метод в Інституті нетрадиційної медицини, Інституті геронтології, Центрі реабілітації ім. О. Богомольця й у приватній лікувальній практиці. Навчальний курс музикотерапії впроваджено в Національній музичній академії України, Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова [4, с. 10].

Різнобічний вплив музики на психіку людини робить музикотерапію одним із перспективних сучасних методів лікування та профілактики порушення нервової системи, в тому числі аутизму, заїкання, депресії, відхилень у поведінці, психосоматичних захворювань, рухових і мовних розладів.

У сучасних надскладних умовах розвитку суспільства, коли стрімко розвиваються новітні технології, в різних сферах життєдіяльності людини можна спостерігати багато стресових

ситуацій, які спричиняють різні вади розвитку дітей – емоційні, мовленнєві, розумові, фізичні, психічні. Особливо яскраво це може проявлятися у підлітковому віці, коли організм дитини стає особливо чутливим до різних емоційних відхилень.

Для проведення психокорекційної роботи з дітьми доцільно планувати її так, щоб вона мала оздоровчу спрямованість. Це дасть можливість зберегти їхнє психологічне здоров'я, збагатити емоційний досвід, а отримані психологічні знання допоможуть сформувати вміння та навички конструктивних відносин з іншими людьми та навчать позитивно ставитись до себе. Для цього можна використати інтерактивні ігри, які сприяють розвитку емоційного удосконалення дитини, допомагають створити дружню атмосферу в дитячому середовищі, формують відчуття довіри, відвертого спілкування, що покращує психологічний клімат у колективі.

Як зазначає В. Субота «під час проведення психологічних ігор, в основі яких лежить музичний супровід, формуються новоутворення, які допомагають дитині адаптуватися до навколишнього середовища. У дітей покращуються комунікативні навички, зникає напруження, тривожність, вони стають більш відвертими, впевненими, вільно висловлюють свої думки. За допомогою ігор вони одержують нові враження, соціальний досвід, поведуться не так, як від них вимагають, а так, як їм хочеться. Дуже важливо, щоб під час проведення ігор дорослий (учитель, керівник гуртка, практичний психолог) стимулював розвиток уважного, чуйного ставлення один до одного. Після проведення гри бажано проаналізувати та обговорити результати, отримані під час гри» [5, с. 7].

Під час проведення психологічних ігор, в основі яких лежить музичний супровід, формуються новоутворення, які допомагають дитині адаптуватися до навколишнього середовища. У дітей покращуються комунікативні навички, зникає напруження, тривожність, вони стають більш відвертими, впевненими, вільно висловлюють свої думки. За допомогою ігор вони одержують нові враження, соціальний досвід.

Форми роботи, що застосовуються в музикотерапії – рухове розслаблення і злиття з ритмом музики; музично-рухові ігри і вправи; психічна й соматична релаксація за допомогою музики; вокальні вправи-співи; гра на музичних інструментах і ритмічна декламація; рецептивне сприймання музики; музичне малювання; пантоміма; рухова драматизація під музику; музична розповідь; дихальні вправи з музичним супроводом.

Отже, для нас важливо, що музика – це безпосередній вплив на підсвідомість, а тому – один із наймогутніших засобів трансформації психіки людини, а особливо дитини. За допомогою різних форм і методів музикотерапії педагог може корегувати поведінку, психоемоційний стан, активізувати інтелектуальну діяльність, підвищувати увагу дітей.

Список використаних джерел

1. Калашин В. Ф. Музика і наше здоров'я. *Мистецтво в школі*. 2010. № 4 (16). С. 6–11.
2. Мерзляков Ю. А. Путь в страну здоровья: Методы лечеб. и профилактик. психоз. самовоздействия. Мн.: Полымя, 2003. 96 с.
3. Музыка терапия. Психотерапевтическая энциклопедия; Под. ред. Б. Д. Карвасарского. СПб: «Питер», 2000. 398 с.
4. Побережна Г. Педагогічний потенціал музикотерапії. *Мистецтво та освіта*. 2008. № 2. С. 9–12.
5. Субота В. М. Психологічні особливості емоційного сприймання музики молодшими школярами: автореф. дис. канд. пед. наук: 19.00.07. Київ, 1992. 18 с.
6. Шушарджан С. В. Музыка терапия и резервы человеческого организма. Москва: АОЗТ.«Антидор». 1998. 363 с.

Найчук Надія, Яскевич Валерій

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У контексті сучасних концепцій мистецької освіти перевага надається творчому розвитку особистості – самодостатньої, самобутньої, здатної до самовираження, самореалізації,

духовного, інтелектуального й художньо-творчого самовдосконалення упродовж життя. Сучасна освітня та культурна практика в Україні характеризується трансформаційними процесами, орієнтованими на відродження, збереження і розвиток національної культури та потребує нових підходів до виховання молоді. Особливе місце у розвитку культурної особистості посідає мистецтво, яке є своєрідним резонатором, що підсилює все прогресивне на шляху творення гуманістичного суспільства. Як показує практика, систематичні заняття одним видом мистецтва – будь-то хореографія, музика, образотворче мистецтво, література або театр – закладає основу, на якій надалі будується будинок моральних і естетичних цінностей особистості [3].

Народні виконавці об'єднуються в хори, інструментальні ансамблі,

оркестри, що сприяє удосконаленню виконавської майстерності. Ця майстерність передавалась із покоління в покоління і становить славу традицію нашого народу, яка відома на весь світ своєю музичністю та художністю. Музичні інструменти, як і вся історія, насичені драматичними сторінками існування, інструменти забороняли, спалювали, а людей, які грали на них, часто карали на смерть, щоб залякати інших.

Мета статті полягає у розкритті методичних аспектів репетиційної роботи оркестру народних інструментів.

Народні музичні інструменти та оркестр народних інструментів є об'єктом наукових досліджень українських і зарубіжних учених у різних аспектах, а саме М. Геліса, А. Гуменюка, В. Кабачок, М. Квальярді, О. Мартинсена, О. Магдик, Т. Сідлецької, А. Степанюка,

Ю. Тарнопольського, Л. Черкаського, С. Хашеватської та ін.

Для того, щоб зрозуміти сутність становлення і розвиток українського народного оркестру, необхідно охарактеризувати сам процес переходу від традиційних форм музикування українського народу до такого складного органічного утворення як український оркестр народних інструментів. Це потребує дослідження проблем народного музичного інструментарію, формування інструментального складу, розвитку репертуару українського народного оркестру

Народні інструменти українського народу – яскрава сторінка історії музичної культури. Вони виявляють все багатство душі народу та свідчать про високу матеріальну та духовну культуру.

Інструменти, які використовуються в кожному аматорському ансамблі чи

оркестрі індивідуальні. Відомо, що на східній і південній частині України більшого поширення здобули русифіковані оркестри, до складу яких входили домри, триструнні, балалайки, гуслі. На західній Україні переважали етнічно українські або ж змішані, де переважали кобзи, скрипки, бандури, цимбали, сопілки, тощо [2].

Основною ланкою навчальної та виховної роботи диригента з оркестром є репетиція. Існують різні варіанти методики роботи з оркестром. Усі вони залежать від рівня підготовки колективу, кількості репетицій, ступеня складності виконуваної програми і досвіду диригента.

Загальні репетиції оркестру – одна з основних форм навчальної творчої роботи колективу. Для успішної роботи колективу виникають питання, пов'язані з розміщенням виконавців. Крісла і пульти для нот розташовують таким

чином, щоб диригент добре бачив кожного з учасників [1].

Очі оркестранта, ноти і руки диригента повинні бути на одній лінії. Розміщення учасників оркестру зазвичай залишається постійним як на репетиції, так і на концерті.

Керівник повинен з'явитися на репетицію раніше встановленого часу. Перевірити наявність інструментів, нот партій, струн, медіаторів, пультів, іншого приладдя. Це допоможе уникнути багатьох безпосередньо непов'язаних з роботою над п'єсою зупинок під час репетицій. Почати репетицію необхідно вчасно, незалежно від того, скільки прийшло до призначеного часу учасників. Це служить гарним спонукальним прикладом до того, щоб учасники не запізнювалися, а приходили на репетицію за 5–10 хвилин до початку. Перед початком репетиції проводиться ретельне настроювання інструментів. У

перший період навчання та роботи оркестру настроювання краще робити самому керівнику.

Поступово, зважаючи на оволодіння інструментами, учасникам потрібно вчити самих налаштовувати свої інструменти, надягати струни, робити дрібний профілактичний ремонт. Виконавши перераховані умови та підготувавши все необхідне, можна приступати до репетиції.

У перший період роботи оркестру необхідно підбирати легкі п'єси, різні за характером – повільні й швидкі, кантиленні й уривчасті, радісні й сумні і т. д. Такий підхід до вибору п'єс дозволяє урізноманітнити роботу оркестрантів, сприяє швидкому засвоєнню ними різних прийомів гри, вміння переключатися з одного темпу на інший, з однієї п'єси на іншу.

Проведення репетиції залежить від плану, складеного керівником на конкретну репетицію.

Зупинимось на деяких, найбільш важливих моментах.

1. Важливо дотримуватися темпу репетиції. На початку репетиції оркестр потрібно добре «розіграти». Для цього рекомендується звернутися до п'єс з готового репертуару, які оркестр виконує із задоволенням. Після цього можна приступати до розучування творів, що вимагають максимальної концентрації уваги і сил оркестрантів. Адже на початку репетиції учасники більш працездатні і володіють високою розумовою та емоційною активністю. Керівник повинен уміти вчасно зробити перерву в роботі, друга частина репетиції може бути коротшою від першої. Друга половина репетиції повинна бути менш напруженою і стомлюючою, оскільки наприкінці репетиції знижується увага, починає слабшати й емоційна чутливість, працювати стає значно складніше.

2. Р о б о т а н а д п о м и л к а м и
в и к о н а в ц і в з а л е ж и т ь в і д у м і н н я
д и р и г е н т а р о з р і з н я т и ї х
п о х о д ж е н н я . Я к щ о в о н и м а ю т ь
в и п а д к о в и й х а р а к т е р а б о
в и н и к а ю т ь н а п р и к і н ц і н а п р у ж е н и х
р е п е т и ц і й , к о л и н а д і я х у ч а с н и к і в
о р к е с т р у п о з н а ч а є т ь с я в т о м а , т о в
ц и х в и п а д к а х з у п и н я т и о р к е с т р н е
в а р т о . К е р і в н и к п о в и н е н р о з у м і т и і
б у т и г о т о в и м д о т о г о , щ о н е в с e
в и х о д и т ь в і д р а з у . П о т р і б е н ч а с ,
щ о б о р к е с т р а н т и д о б р е в і д ч у л и
х а р а к т е р , с т и л ь т в о р у , с в о ю р о л ь і
м і с ц е в т о м у ч и і н ш о м у е п і з о д і , і ,
н а р е ш т і , е л e м e n т a р н о в и в ч и л и с в о ї
п a р т і ї . Я к щ о ж п o m и л k и п o в ' я з a н і з
н e p o z y m i n n я m v i k o n a v c ь k i x
z a v d a n ь a b o n e o x a i n i c t y
v i k o n a n n я , т o в ц ь o m y v i п a d k y
з у п и н к и н e o б x i d н і . K o ж н у т a k y
з у п и н к у k e p i v n и k п o v и n e n
v i k o p и c t o в y в a т и p a ц і o n a л ь н o .

Н е в а р т о з л o в ж и в a т и з у п и н к a m и
o р к e c t p y і н a z a в e p ш a л ь н і й c t a d і ї
p o б o т и , г o л o v n a m e t a я k o ї –
д o п o м o г т и o р к e c t p a n t a m o x o п и т и

твір у цілому, відчутти його форму і динаміку розвитку. Тому на помилки неодмінно потрібно звернути увагу, але вже після повного програвання твору.

3. Кожен етап роботи на репетиції ставить перед керівником певні завдання, успішне вирішення яких багато в чому залежить від спрямованості його уваги. Наприклад, якщо оркестр тільки приступає до роботи над новим твором, то увага, в основному, має бути спрямована на коригування нотного тексту. На наступних репетиціях увагу можна зосередити на роботі над штрихами, культурою фразування, ритмічною і динамічною точністю звучання. У процесі розучування твору кількість виконавських завдань збільшується, а отже диригент тепер повинен контролювати безліч виконавських ліній, але не випускати з виду головного, на цей момент, виконавського завдання.

4. Керівник має спланувати свою роботу так, щоб репетиція носила завершений характер. Тому наприкінці репетиції потрібно залишити час для підбиття підсумків виконаної роботи. Це може бути програвання в потрібному темпі (бажано без зупинок) фрагментів або всього розучуваного твору.

5. Надзвичайно важливим для керівника є питання дисципліни в оркестрі. Від того, якою мірою вдалося його вирішити, залежить і результат роботи колективу. На репетиції повинна бути тиша, увага, зосередженість і бажання працювати з диригентом. Хотілося б застерегти керівників від хибного розуміння терміну «дисципліна в оркестрі». Мається на увазі не формальна дисципліна, коли всі сидять тихо і покійно виконують накази «залізного» диригента, а ту дисципліну, яку можна назвати творчою.

Кожен керівник, виходячи зі специфічних властивих його оркестру особливостей, організовує репетицію таким чином, щоб максимально ефективно використовувати відведений на неї час.

Список використаних джерел

1. Баладинська І. В. Оркестр народних інструментів. Навчально-методичний посібник, Житомир, 2014. С. 220.

2. Луговенко Т. В. Аматорські об'єднання як чинник всебічного розвитку творчої особистості / *Культура і мистецтво в сучасному світі*, 2010 вип.11. С. 114–121.

3. Сідлецька Т. І. Історія народно-оркестрового виконавства України. Вінниця ВНТУ 2010.

Козаченко Тетяна

СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ СЕРЕДНЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У наш час заклад загальної середньої освіти орієнтований на всебічний розвиток особистості та інтеграцію дитини в сучасний культурний простір, тому надзвичайно актуальним є питання цілеспрямованого розвитку музичної культури дітей середнього шкільного віку. На уроках музичного мистецтва учні ознайомлюються із різноманітною музикою: класичною, народною, а також сучасною. Програми музичного мистецтва акцентують свою увагу на тому, щоб

музичні твори для сприймання та виконання були високохудожніми та професійними, забезпечували та формували музичну культуру слухачів.

Дослідженню категорії музичної культури особистості знаходимо у працях Е. Абдулліна, Л. Горюнової, Н. Гузій, О. Ростовського, Р. Тельчарової, Л. Хлебникової, Л. Школяра та ін.

Проблема формування культури людини обґрунтована в працях вітчизняних учених (І. Бех, В. Бутенко, О. Жорнова, І. Зязюн, Н. Миропольська, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Савченко, О. Сухомлинська, О. Хижна, О. Щолокова та ін.) і постає визначальним завданням сучасної школи, де зростає потреба в розвивальній, культуротворчій освіті.

Сучасна професійна музика, створена протягом кінця ХХ та початку ХХІ століття, на жаль, дуже рідко зустрічається в практиці проведення уроків музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти. Для з'ясування впливу сучасної музики на формування музичної культури дітей середнього шкільного віку, необхідно розглянути шляхи розвитку сучасного музичного мистецтва в академічному та розважальному напрямку.

Сучасній академічній музиці притаманний концептуалізм, тобто певний змістовий контекст композиції, який доповнює задум автора, або може взагалі замінити сам твір мистецтва на його ідею, і розкриває певні аспекти твору композитора або виправдовує та пояснює використання тих чи інших виразних засобів висловлювання. Тому при розгляді сучасних музичних творів, як радить К. Майденберг-Тодорова, стає недоречним вживання загальноприйнятих понять, котрі стосуються форми, метра, ритму, звичних визначень фактури, тематизму, не говорячи вже про лад і тональність. Їх замінюють наступні компоненти: сонор, звук, фрейм, структура, час, простір, тиша. Остання стає особливим явищем у сучасній музиці, тому що композитори все частіше прибігають до застосування артикульованої тиші – тобто до спеціального, навмисного її позначення, оскільки знаходять у ній особливе звучання, що протиставляється будь-яким іншим звуком. Прикладом тому може служити «Infuturum» Е. Шульхофа, «4'33» Дж. Кейджа, симфонія «Чую...Замовкло» С. Губайдуліної [5].

Програма з музичного мистецтва для закладів загальної середньої освіти пропонує цілу низку творів сучасного музичного мистецтва для сприймання та виконання. Говорячи про значення ритму в музиці, доцільно на уроці музичного мистецтва у 5 класі запропонувати для

прослуховування твір «Образ шуму» сучасного композитора П. Нергарда, для ознайомлення із різнохарактерними та різножанровими творами сучасних композиторів у 6 класі – «Double Trouble» з кінострічки «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» Джона Вільяма у виконанні хору, «Елегію для струнного оркестру» В. Сильвестрова, «Гумореску» Ю. Шевченка, «Варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» Р. Гриньківа.

Програми 7 та 8 класів знайомлять школярів із сучасною легкою розважальною музикою.

Серед різноманіття музичних жанрів, що в значній мірі впливають на виховання музичної культури дітей середнього шкільного віку, безперечно, заслуговує на увагу сучасна джазова музика.

Цінність джазової музики полягає в тому, що джаз відрізняється безпосередньою емоційністю, яскравою чуттєвістю, експресивністю, внаслідок чого викликає жвавий інтерес дітей, притягує до себе їх увагу. Джазова музика є високо художньою, містить в собі весь спектр виразних засобів, доступних музичному мистецтву. Але при цьому вона сприймається як більш сучасна і актуальна музика, ніж класика або фольклор. Вона не здається школярам абстрактною, тому в процесі вивчення у дітей не виникає почуття нав'язування естетичних ідеалів.

Серед сучасних напрямків музики, які в значній мірі впливають на музичну культуру підлітків, є рок. Рок-музика – узагальнена назва низки напрямів популярної музики другої половини ХХ століття, що походять від рок-н-ролу та ритм-енд-блюзу. Рок-музика має велику кількість напрямків: від танцювального рок-н-ролу до важкого металу. Зміст пісень варіюється від легкого і невимушеного до похмурого, глибокого і філософського [4, с. 6].

За час існування рок-музики її намагалися поєднати практично з усіма можливими жанрами музики – з академічною музикою (арт-рок, з'явився в кінці 60-х, і більш пізній симфо-метал), джазом (джаз-рок, з'явився в кінці 60-х – початку 70-х), етнічною музикою (латино-рок, рага-рок, виникли в середині 60-х). У 60-70-х з'явилися практично всі найбільш значні та впливові піджанри рок-музики. Більш важливі з них, крім перерахованих – хард-рок, панк-рок, психоделік-рок.

Рок-музика – це не просто один із жанрів музики, а й особливий соціокультурний феномен другої половини ХХ століття, що породив свою субкультуру. Рок – це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення її суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок – один з інструментів шоу-бізнесу,

спрямований на комерційний прибуток в індустрії розваг. Ця двоїста природа і обумовлює суперечності розвитку жанру [4, с. 102].

Досягнення людства у науці та техніці сприяють появі нових видів виконання музики: саме завдяки експериментуванню із звуковидобуванням за допомогою електричного струму ми завдячуємо появі електронної музики.

Точкою відліку в розвитку електронної музики слід вважати створення першого музичного синтезатора, що отримав заслужене визнання і практичне застосування в усьому світі.

Для багатьох напрямків електронної музики є характерним елемент звуконаслідування, імітації, образності. Але специфічним є те, що найпоширенішим об'єктом для звуконаслідування є техногенне або діджиталізоване навколишнє середовище, з яким електронна музика ототожнюється. В сьогоденні електронна музика є однією з найвпливовіших культурних течій, вона набуває ознак субкультурності серед молоді. В ній відлунюються тенденції актуального світосприйняття, естетичних вподобань та переконань молодого покоління, його нове розуміння мистецьких форм та способів їх вираження [1, с. 35].

Через величезну кількість розгалужень електронної музики складно дати узагальнену характеристику цьому явищу. Все ж, можна сказати, що цей жанр найбільш дотичний до світобачення епохи постмодернізму, але на відміну від інших галузей мистецтва, в яких постмодернізм є також панівною течією, він не характеризується елітарністю, а навпаки, схильний до масовості та широкої популярності.

В умовах сучасності вчителю музичного мистецтва потрібно бути обізнаним в тенденціях сучасної культури та враховувати культурні та естетичні вподобання суспільства, зокрема дітей та молоді. Вміння орієнтуватись в актуальних культурних течіях полегшить взаєморозуміння з учнями та дасть можливість коригувати світогляд та культурно-естетичні переконання згідно зі світовими соціокультурними цінностями.

Різноманітні форми, жанри і стилі розважальної і прикладної музики, що формувалася протягом ХХ-початку ХХІ століття, охоплює естрадна музика. Основні риси поп-музики – простота інструментальної частини, ритмічність, акцент на вокал. Практично єдина форма композиції в поп-музиці – пісня [2, с. 110].

Пісні будуються за консервативною схемою куплет + приспів. Від поп-пісні очікують прості, легкі для сприйняття мелодії. Основний

інструмент в поп-музиці – людський голос, акомпанементу приділяється другорядна увага. Важливу роль в поп-музиці грає ритмічна структура: багато поп-пісень пишуться для танців і мають чіткий, незмінний ритм. Основна музична одиниця в поп-музиці – окрема пісня чи сингл. Тексти в поп-піснях, як правило, присвячені спектру особистих переживань, емоцій: любові, смутку, радості.

Поп-музика як соціально-психологічне явище виникає в організованих групах, встановлюючи і зміцнюючи міжособистісні відносини, спільні прагнення, об'єднуючи одним настроєм і думкою.

Як зазначає О. Тімченко, «основною формою впливу поп-музики на людину є пісня, для якої характерні легкість і простота сприйняття. Завдяки цьому відбувається активізація творчих здібностей і креативного мислення слухача, створюється відчуття гармонії або дисгармонії. З одного боку, цей вплив здатний формувати і зміцнювати міжособистісні відносини, об'єднувати одним настроєм і думкою; з іншого – поп-музика виступає в якості творця пасивного споживача» [7, с. 67].

Дослідники-музикознавці по-різному визначають роль і значення поп-музики і цінність її в культурі. Але, незважаючи на те, що поп-музика у деякій мірі зупинилася в своєму розвитку і має стандартну схему відтворення, вона впливає на створення і розвиток нових форм взаємодії людини з мистецтвом.

Список використаних джерел

1. Грисюк О. Структурно-функціональний аналіз процесу формування музичної культури особистості. *Наукові записки Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя*. 2007. С. 33-37.
2. Долгая Н. В. Виховання духовності дітей середнього шкільного віку засобами молодіжної музичної субкультури : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання». Херсон, 2006. 20 с.
3. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога музиканта. Кіровоград, 2000. 226 с.
4. Козлов А. С. Рок: истоки и развитие. Москва, 2008. 140 с.
5. Майденберг-Тодорова К. Деякі теоретичні аспекти сучасної академічної музики: до проблеми сприйняття : дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2014.
6. Смирнов И. П. Кризис современности. Москва: НЛО. 2010. С. 291.

7. Тімченко О. Культурологія (культурологія, етика, естетика): навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів III-IV рівнів акредитації / [О. Тімченко, Я. Сислюк, І. Козій та ін.]. Львів : Вид-во ЛКА, 2018. 152 с.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕГРОВАНИХ ІГРОВИХ ПІДХОДІВ ЯК ЗАСОБУ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ

Ключовою реформою Міністерства освіти і науки є створення Нової української школи – саме такої школи, в якій буде приємно навчатись і яка даватиме учням не тільки знання, як це відбувалося раніше, а й уміння застосовувати ці знання у повсякденному житті.

Формування творчої, мислячої особистості – одне з найважливіших завдань сучасного закладу загальної середньої освіти. В теорії та практиці навчання особливо гостро стоїть питання про розвиток творчих здібностей учнів, залучення їх до художньо-творчої діяльності. Важлива роль у цьому належить музичному мистецтву. Музика стимулює до творчої діяльності, формує пізнавальні та емоційно-мотиваційні функції, розвиває творче мислення й комунікативність, а також позитивні якості характеру: систематичність, працьовитість, наполегливість у досягненні мети.

Безпосередньо дослідженню психолого-педагогічних аспектів творчості присвячували свої наукові праці: Г. Альтшуллер, В. Андреев, Д. Богоявленська, Л. Виготський, В. Давидов, Д. Ельконін, Л. Занков, Т. Коваленко, В. Коган, Г. Кондратенко, І. Лернер, В. Моляко, С. Олійник, В. Роменець, О. Савченко, С. Сисоєва, М. Стась, Г. Щукіна та ін.; проблеми розвитку музичних здібностей в психолого-педагогічному ракурсі в тій чи іншій мірі торкаються науковці Н. Ветлугіна, О. Запорожець, Т. Рєпіна. Т. Мухіна (особливості розвитку звуковисотної чутливості), О. Леонтьєв, О. Овчинникова (роль вокальної моторики в розвитку здібності звуковисотного слуху), Л. Гарбер (особливості звуковисотного і тембрового слуху), Г. Ілліна (характеристика музичних уявлень), І. Держинська (особливості музичного сприйняття), С. Шоломович (формування сприйняття засобів музичної виразності), Р. Зінич (зв'язки між розвитком голосу і слуху), Р. Плавник (взаємодія музичного сприйняття з творчою діяльністю в грі).

Метою статті є розробка методичних рекомендацій щодо використання інтегрованих ігрових підходів в практиці роботи учителя музичного мистецтва в умовах НУШ.

У системі актуальних завдань, що постають перед педагогічною наукою України, одне з центральних місць посідає розробка технологій і методик гармонійного розвитку особистості дитини з урахуванням її унікальності, власної активності, творчих нахилів, здібностей та обдарувань. Сьогодні мова йде про створення в Україні нової школи XXI століття, яка б плекала творчу особистість, створювала умови не тільки для повноцінного та фізичного розвитку дитини, а й для самореалізації її в різних видах творчої діяльності. Дуже важливо підготувати активну особистість – людину, яка зможе брати участь у різноманітних процесах соціальних перетворень майбутнього [2].

Програма з музичного мистецтва для початкових класів закладів загальної середньої освіти розроблена відповідно до Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти і ґрунтується на положеннях Концепції загальної середньої освіти (12-річна школа) [1].

Використовуючи на уроці музичного мистецтва можливості літератури й поезії, образотворчого мистецтва, пластичної діяльності, художньої праці тощо можливо формувати у школярів не тільки навички музичної діяльності, розвивати не лише музично-творчі здібності, а й природно вводити школярів у світ звуку.

З урахуванням інтегрованого підходу до засвоєння музичних знань пропонуємо ряд цікавих методичних прийомів і форм роботи, використання яких сприятиме цілісному, глибокому засвоєнню музичних знань, практичних умінь і навичок художньої діяльності, активізації емоційної та інтелектуальної сфери дітей на уроці й у позаурочний час [3, с. 32].

Пропонуємо інтегровані художньо-творчі завдання:

– Прослухати музичні твори віднести до одного з трьох китів (жанрів) музики. Відповідно до характеру музичного твору намалювати: кита, що марширує (сумний, веселий, урочистий марш); кита, що танцює (український, східний, африканський танець); кита, що співає пісню (українську народну, російську, польську, естрадну сучасну або старовинну).

– Скласти казку про піаніно. Згадати й зафарбувати кольоровими олівцями на зображеній у зошиті фортепіанній клавіатурі: октаву, в якій може заспівати школяр (голубим кольором); октави, звуками яких можна зобразити літній дощик, срібні дзвіночки, пташку, білочку (кольори учень добирає відповідно до характеру явища або уявного художнього персонажа); октави, звуками яких ти відтворив ходу

ведмедя, слона, удари літнього грому (аналогічно до попереднього завдання).

– Запропонувати власні варіанти звукових картинок явищ природи, тваринного світу і вказати, в яких октавах їх можна виконати. Придумати назви музичних творів, де зображалися б ці явища.

– Придумати казку про музичні звуки, записати її на аркуші цупкого паперу й оформити кольоровими олівцями та акварельними фарбами. Оздобити за допомогою обривної аплікації.

– Запропонувати музичні твори, які можна використати для супроводу казкового сюжету. Створити сценарій музичної казки з розподілом ролей між учнями класу. Виготувити казкові атрибути для інсценізації казки.

– Скласти казку про Ноти та інших героїв Музичної країни. Намалювати фломастерами чи олівцями портрети скрипкового й басового ключа. Виліпити музичні знаки із пластиліну й заселити ними Музичну країну (оформлений музичний куточок у класі).

– Зобразити окремо на аркуші паперу графічну лінію цієї мелодії й уявити, що це обриси природного гірського ландшафту. Розмалювати фарбами уявлену тобою картинку, оформити в рамочку й прикрасити музичний куточок.

– Виготувити нотні знаки з паперових смужок на уроці трудового навчання. Створити об'ємну аплікацію, використовуючи ноти та інші музичні знаки. Завдання допоможе виконати вірш про нотні знаки:

П'ять лінійок цих чарівних
Прийняли усіх гостинно.
Тут діези і бемолі,
Ключ басовий і скрипковий,
Нотки дружно виступають,
Пісню гарну нам співають.
Отакий гостинний пан,
Його звати – Нотний стан.

– Придумати орнамент до книжкової закладки. Включити в орнамент квіти й нотні знаки.

– За прослуханим віршем про гами й лади уявити Тоніку й намалювати її портрет за допомогою олівців і фломастерів. Спробувати за допомогою фарб відобразити її характер:

Є у гам-ладів важлива суть –
Звуки їх у злагоді живуть.
Всі важливі партії співають,
Але між собою поважають

Ноту першу на початку гами.
Це серйозна леді і важлива дама.
Гамам всім вона дає ім'я,
Тонікою нотна зве її сім'я.
Прізвища ж у гам – то їх лади,
Настрій надають вони завжди.
Це мажор й мінор, їх тільки два –
Радості й печалі острова.

– Уявити острови Мажору й Мінору та їх мешканців. Розселити мешканців Мажору на першому малюнку, а Мінору – на другому. Придумати назви до своїх малюнків, оформити й прикрасити музичний куточок.

– Знайти в запропонованому вірші ті об'єкти, які живуть за ритмом. Намалювати їх.

Б'ють годинники на вежах,
Звуки линуть за вікном.
Ритм за рухом стрілки стежить –
Бім! Бом! Бім! Бом!
Сходить сонце із-за обрію,
Розквітає новий день.
В полі дзвоники вітаються
І ритмічно так гойдаються:
Дзень-дзелень, дзень-дзелень.

Продекламувати вірш про дощик із різними мовними інтонаціями (радість, захоплення, подиву, жалю, прохання, вимоги) тощо

– За допомогою пластичних рухів, пантоміміки, танцювальних елементів зімпровізувати емоційно-образний зміст «музики дощу» (діти задалегідь виготовляють допоміжні атрибути танцю: збільшений варіант листочків дерев, крапель дощу тощо).

– Проспівати «пісеньку дощу» на певній музичній інтонації (одній або двох звуках). Налити в декілька склянок різну кількість води, постукати по них чайною ложечкою, щоб утворилися звуки. Поімпровізувати на склянках, дотримуючись ритму «музичного дощику».

– Створити музичний колаж за змістом оповідання про весняні тембри, зобразити його героїв за допомогою вирізання з кольорового картону, паперу, фольги, шматочків шкіри; ліплення з пластиліну. Передати настрої весняної природи відповідно до тексту:

– Під час слухання музичних творів шкільного репертуару уявляти й фіксувати їх зміст за допомогою графічних символів і образних замальовок.

– Намалювати головних персонажів прослуханого музичного твору з використанням прийому «кляксографії», прийому найпростішого друкування природними формами (друкування картопляними штампами), пальчикового живопису.

– Домалювати графічні шаблони-заготовки із зображенням різних геометричних фігур так, щоб передати художньо-образний зміст музики, використовуючи художню палітру й різні художні техніки.

– Використати природні матеріали (листочки клена, дуба, берези, осики, винограду; гілочки ялини, сосни; жолуді, шишки, горіхи, зерна кукурудзи, насіння квасолі та ін.), що за своєю формою, розміром і кольором відповідають звуковисотній, ритмічній, динамічній, тембровій палітрі музичної п'єси під час художньо-образного конструювання засобів музичної виразності твору (мелодії, ритму, ладу, темпу, регістру, тембру).

– За допомогою рухів, пантоміміки, пластичних імпровізацій створити хореографічні картинки музичних образів, навіяних музикою.

Таким чином, умовою успіху у розвитку музично-творчих здібностей учнів є їх висока пізнавальна активність. Тому ефективне засвоєння знань передбачає таку організацію діяльності учнів, за якої навчальний матеріал є предметом активних розумових і практичних дій кожної дитини. При цьому психологічно обґрунтованою стає така побудова уроку, коли діти вчать не з примусу, а за бажанням і внутрішніми потребами.

Отже, пошук методів навчання, які б сприяли активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку їх музично-творчих здібностей, є однією з основних проблем сьогодення. Надзвичайної актуальності набувають розвивальні, проблемні методи, самостійна робота, різного роду творчі завдання, вправи, тренінги, які забезпечують творче зростання учнів. Мета уроків музичного мистецтва, побудованих на інтегрованому змісті, – створити передумови для різнобічного розгляду певного художнього об'єкту, поняття, явища, формування системного мислення, збудження фантазії, позитивного емоційного ставлення до пізнання наук і мистецтв.

Список використаних джерел

1. Державний стандарт початкової освіти від 21.02.2018 р. № 87
URL: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/pro-zatverdzhennya-derzhavnogo-standartu-pochatkovoyi-osviti> (дата звернення: 03.05.2022 р.).
2. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи (Концепція «Нова українська школа»)
URL: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 10.04.2022 р.).
3. Нова українська школа: poradnik dla vchytelja / за заг. ред. Н. М. Бібік. Київ: Літера ЛТД. 2018. 160 с.

Ратинська Інна

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД СТРОЄМ У ХОРОВИХ ТВОРАХ

Українське хорове виконавство протягом багатьох років переживає стан стильових змін. Відбувається структуризація музичної свідомості, що зумовлена внутрішніми соціальними перебудовами в державі та змінами художньо-творчих наголосів естетичної свідомості. Означене явище надихає митців на новаторський творчий підхід до письма, пошук нового стильового простору. У зв'язку з цим хорове виконавство як інтонаційна практика потребує його теоретичного та практичного переосмислення.

Класичні методичні рекомендації (П. Чесноков, В. Романовський, К. Пігров та ін.) через низку причин втрачають ефективність у розв'язанні проблем сучасного хорового виконавства і потребують оновлення теоретичного змісту та підходів. Складна ладотональна організація звуків, атональність, нові види ладів, гармонічного співзвуччя, зайняли своє місце в естетичній семантиці. Звук, його висотна та інтонаційна модальність, отримали набагато ширше смислове і виконавське значення. Тому постає потреба у пошуку нових теоретичних та практичних підходів до вивчення таких понять, як «хорове інтонування», «інтонаційна практика», «стрій».

Хор – інструмент з нефіксованою висотою звуків, з порівняно вільним інтонуванням, з варіантністю висотних значень для будь-якого рівня звукоряду. Все це дозволяє нам говорити про підхід до вокального інтонування як до творчого процесу, керованого уявленнями музиканта-виконавця.

До найважливіших і найважчих по засвоєнню елементів хорового співу належить стрій. Хор, що не володіє строем, є неспроможним повноцінно виконати твір.

Перша якість хорового виконання, на яку слухач насамперед звертає увагу, – це чистота співу. Втім, виконання буде незадовільним і в тому випадку, якщо хор співає не в ритмі, не в темпі, без дотримання відтінків, з поганою дикцією. Повноцінним виконання є лише тоді, коли всі якості, всі елементи хорового звучання доведені до можливої досконалості.

Говорячи про методи роботи над строем, слід дати визначення цьому поняттю та з'ясувати умови, що впливають на нього.

Стрій хору полягає в точному інтонуванні ладу та його ступенів. Щоб досягти цього, від хору потрібна постійна, напружена праця, завзяте тренування. Якщо піаніст або баяніст при виконанні твору має у своєму розпорядженні точно налаштований інструмент, який зберігає свій лад під час гри, то хор позбавлений цієї переваги. Диригенту доводиться самостійно встановлювати в хорі точний лад і під час співу ретельно стежити за правильним і точним інтонуванням.

Найпростішим завданням з вибудовування хору є точний спів одного звуку (унісону). Хороше виконання цього завдання є основою подальшої роботи над строем.

У повсякденній практиці встановилися такі методи та прийоми досягнення строю у хорі:

1. Спокійний спів на одному звуці різних голосних;
2. Спів із посиленням звучання та затиханням на рівному диханні;
3. Спів звукорядів у межах кварта, квінти та октави.

Вправи, що застосовуються для розспівування голосу, однаково корисні і для роботи над строем у хорі.

Доведено, що при легкому, вільному, в міру прикритому звуці, стрій та злитість звучання значно покращуються. Спів має бути завжди зібраним та активним. Вся робота в хорі, особливо робота над строем, повинна проводитися уважно, за певним планом, без поспіху.

Процес точного співу, як власне і процес вибудовування чистої інтонації є для співаків-виконавців кропіткою слуховою роботою, що вимагає уваги до звуковідтворення.

Стрій у хорі залежить не лише від точного інтонування окремих ступенів і інтервалів, а й багатьох інших умов, що матимуть вплив на якість строю.

Зазначимо деякі з цих умов:

Стрій та злитність звучання легше досягаються при виконанні твору, викладеного у середній теситурі, тісному розташуванні голосів, при помірному темпі і простій гармонії.

Великий вплив на злагоджене звучання мають швидкість руху (темп) та динамічні відтінки. Спів у помірному темпі та помірних динамічних відтінках (*mp*, *mf*) легше зробити злагодженим, ніж у швидкому, або дуже повільному темпі. Тривалий спів у динамічному відтінку *ff* та високій теситурі матиме негативний вплив на стрій, оскільки співаки відчуваючи напругу, втрачають деяку частку гостроти слуху і самоконтролю та можуть допустити неточне інтонування. Цю обставину треба враховувати керівнику хору при виборі твору, та його розучуванні. Твір, що має динамічні відтінки, як *f*, *ff*, *pp*, розучується у помірному темпі та динаміці.

Позитивно впливають на лад також правильна постановка голосу, правильне дихання і звукоутворення, вміння прислухатися до співу інших і до супроводу, при однакових тембрах голосів, це слід враховувати при комплектуванні хору, а також при розподілі місць у хоровому колективі під час занять; співаків із спорідненими тембрами краще садити поряд. Голоси, що сильно вібрують, руйнують злагодженість ансамблю.

Вироблення точної інтонації, однакової постановки голосу та однакового звукоутворення – одне із найважливіших завдань вокального виховання хору. Позитивний чи негативний вплив на лад може мати стан співаючих під час співу: увага, інтерес до занять, стан співочого апарату тощо.

Велике значення у роботі з хором мають покази керівника, якщо вони дійсно є зразком для співаючих як із боку строю, якості звуку, так і у передачі художнього образу. Тільки хороші покази можуть викликати інтерес у співаючих та бажання заспівати добре.

Деякі керівники успішно застосовують прийом тихого співу однієї, двох чи трьох партій закритим ротом, тоді як інші партії (чи одна з них), слабші і нестійкі, співають повним звуком (або *mf*) зі словами. Це привчає хорові партії слухати одне одного.

Дуже корисно проспівувати важкі місця (дисонанси, стрибки, хроматизми, складні гармонійні побудови тощо) у повільному темпі з динамічним відтінком *mf*, *mp* з поступовим наближенням до реального темпу.

Щоб досягти злагодженого звучання творів, виконуваних із супроводом, дуже корисно розучувати ці твори спочатку без акомпанементу. У подальшій роботі рекомендується, можливо,

частіше повертатися до такого співу, тому що він загострює слух виконавців і допомагає слухати один одного і інтонаційно «вирівнюватись».

У хористів потрібно виховувати здатність терпляче і наполегливо, з ясним розумінням поставленої перед колективом мети досягати успіху в роботі, хоч на це довелося витратити багато часу та праці.

Робота над гармонійним і мелодійним строем найпрямішим чином поєднана з формуванням у хористів музичного слуху. Важливо, не лише почути задану мелодію, а й точно її повторити, оцінити точність звукоутворення, висоту позиції звуку, темброве забарвлення голосу. Як правило, хористи недобирають напівтонові та тонові інтонації, які вимагають особливої уваги.

Кожен хоролий керівник зобов'язаний знати правила інтервалів та інтонування гам, щоб практично вміти вибудувати звучання хору під час розучування конкретних творів. Також викликає труднощі інтонування як в дуже повільному, так і у швидкому темпах. У першому випадку артисти хору втрачають загальну звукову перспективу, забувають висоту звучання (наприклад, темп *largo*), а в другому – не встигають усвідомити музичне фразування. Рекомендується у цих ситуаціях: швидкі вивчати у повільному темпі, а повільні – у рухливому.

Наступне завдання полягає в тому, щоб кожен хорист слухав свою хорову партію, зливаюся з нею, тобто потрібно досягти унісонного звучання. Цьому допомагає спів на голосні літери «у», «о», які «концентрують» звук (голоси на них краще зливаються). Також рекомендується співати із закритим ротом, при такому прийомі співу всю увагу, і слух співаків, контролюють чистоту інтонації.

Щоб розвинути активний музичний слух (інтонаційний, гармонійний, внутрішній, вокальний), необхідно привчати хористів співати без підтримки акомпанементу. Керівник колективу має проаналізувати причини поганого строю та знайти засоби для його виправлення. Процес роботи над строем повинен бути для артистів хору творчим, усвідомленим, ініціативним та регулярно підкріплений теоретичними знаннями.

Вокальне виховання хору, як і виховання музичного слуху співаків є найважливішим чинником хорового строю. Хорознавство та методика роботи з хором взаємопов'язує інтонування співаків хору та стрій з творчим процесом, який пов'язаний із присутністю певного рівня загальної та вокальної музичної культури у колективі.

Хороший стрій у хорі – наслідок постійної участі з боку диригента, правильного вокального розвитку співаків, створення атмосфери підвищеної слухової перевірки не лише до інтонації, а й усіх засобів музичної виразності.

Багатство та сила виконавського мистецтва, безумовно, залежать від обдарованості диригента-виконавця та колективу яким він керує, але саме професійна технічна робота в процесі вивчення твору є потужним фундаментом створення художнього образу.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Укрсвіт, 2002. 437 с.
2. Кушка Я. С. Методика навчання співу : навч. посіб. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2010. 283 с.
3. Хлебнікова Л. О. Методика хорового співу в початковій школі. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 126 с.
4. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. 472 с.
5. Чумакова К. Основи вокальної майстерності. *Мистецтво та освіта*. 2010. № 3. С. 16–18.
6. Щур М. В. Шкільний хор. Харків : Ранок, 2010. 96 с.

Райчук Василь

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Мистецтво має великий потенціал для розвитку особистості. Музика здавна використовувалася для впливу на емоційну сферу людини. Почуття прекрасного викликає у людини особливі емоційно-психічні стани, викликає безпосередній інтерес до життя, загострює допитливість, розвиває мислення, пам'ять, волю та інші психічні процеси [1].

За останні десятиліття в психології виникла ціла тенденція - музикотерапія, численні методи якої спираються на використання музики як основного розвиваючого і навіть лікувального фактору з метою посилення впливу на особистість і підвищення ефективності її розвитку. шляхом прослуховування музики. твори певного змісту, індивідуальне чи спільне музикування. Музикотерапія як частина арт-терапії – це метод, заснований на музичній художній творчості та грі,

використовується як засіб психологічної гармонізації та розвитку людини.

Інтерес до музикотерапії постійно зростає у сучасних педагогів і психологів. Питання впливу музичного мистецтва на особистість у багатьох аспектах прояву її діяльності всебічно розкрито у дослідженнях Б. Кіндратюка, Г. Побережної, І. Малашевської, О. Іваничкової, В. Калошина, Л. Арістової, А. Золотарьової.

Крім того, музикотерапія – це навмисне використання музики або музичних елементів для досягнення цілей відновлення, підтримки та сприяння розумовому та фізичному розвитку. За допомогою музикотерапії людина повинна краще розуміти себе і навколишній світ, вільніше та ефективніше функціонувати в ньому, а також досягати більшої психічної та фізичної стійкості.

Музикотерапія – найдавніша і природніша форма корекції емоційних станів, якими багато людей користуються, щоб зняти накопичене психічне напруження, заспокоїтися, зосередитися. В основі музикотерапії лежить кілька видів впливу:

- естетичний – з'являються позитивні асоціації, вибудовується образний ряд;
- фізіологічний – за допомогою музики налагоджуються окремі функції організму;
- вібраційний – звуки активізують різноманітні біохімічні процеси на клітинному рівні.

«Музика – це ліки, які допомагають подолати депресію, похмурі сторони життя, проблеми та невдачі. А потім дарує бажання жити далі», – так казав російський історик, професор та академік Василь Осипович Ключевський. Саме музика здатна впливати на людину своїми звуковими образами, пробуджувати світлі почуття, відчиняти двері в найпотемніші почуття, повертати колишні переживання і «оживляти».

Цілющі можливості музики відомі людям з давніх-давен. Про це свідчать і старовинні тексти великих писемних культур, і етнографічні дослідження медичних традицій. Музикотерапія успішно розвивалася в Китаї, ведучи свої традиції від легендарного тексту «Юе цзін» («Канон музики») та «Записів про музику» Конфуція – одного з найбільших мислителів людства.

У Стародавній Індії музика застосовувалася не лише для лікування хвороб, а й як засіб, що сприяє загоєнню ран, отриманих після битви.

В арабській, давньогрецькій культурах, і навіть у культурі античного Риму музика широко застосовувалася не лише у медицині, а й як засіб що сприяє вдосконаленню особистостію

Але, тільки починаючи з ХІХ століття, мистецтво і медицина стали йти разом пліч-о-пліч, хоча ще Піфагор запропонував використовувати музику як ліки проти гніву, люті та пасивності душі. Передумови лікування музикою можна знайти у давньогрецькій міфології, де Асклепій, бог медицини та лікування, домагався лікування хворих, граючи на трубі. Демокріт зцілював хвороби, граючи на флейті. Таким чином, ще в давнину люди вірили та намагалися довести лікувальні властивості музики.

Музикотерапія має багато переваг, завдяки чому широко використовується в роботі з дітьми. Це безпека і простота використання (після консультації батьки можуть самостійно проводити заняття вдома), доступність (потрібний файл з мелодією можна завантажити за хвилину), можливість контролю (тривалість і глибина процесу може змінюються залежно від стану дитини) та значного зменшення кількості інших методів корекції, які, як правило, більш трудомісткі та ресурсомісткі, не кажучи вже про медикаментозне лікування. Структура мозку дитини найбільш чутлива до впливів, а музика діє на фізичному (вібрації і ритм), емоційному рівні (дії викликають або перенаправляють почуття) і гармонізує, або розділяє процеси. Саме ця чутливість дитячого організму дає можливість зупинити осередки збою в роботі органів, швидко усувати емоційні сплески, але навіть при неправильному виборі або ідентичній роботі може статися погіршення процесів розвитку.

Музикотерапія в дитячому віці використовується не лише як метод корекції порушень, але і як засіб розвитку. Це сприяє розвитку інтелектуальних здібностей і творчої уяви, адаптивності та внутрішнього естетичного почуття. Діти, в сім'ях яких прийнято слухати різноманітну музику, краще спілкуються, соціалізуються та знаходять вихід із складних ситуацій – це своєрідний метод розширення уявлення про реальність, у якому є багато шляхів і можливостей, як у вираженні своїх почуттів, самовираженні, так і у виконанні певних завдань.

Музикотерапія – це метод, який використовує музику як корекційний засіб. Численні методики музикотерапії включають як цілісне, та ізольоване використання музики в якості основного та ведучого фактору впливу (прослуховування музичних творів, індивідуальне та групове музикування), так і доповненим музичним

супроводом інших корекційних прийомів для посилення їх впливу та підвищення ефективності.

Музика захоплює та здійснює заспокійливий вплив на більшість гіперактивних дітей. Діти із замкнутою та скутою поведінкою стають більш спонтанними і розвивають навички взаємодії з іншими людьми. Покращується мовна функція.

Діти із затримкою розвитку часто мають хороші здібності до того, щоб без проблем опанувати гру на простих музичних інструментах, спів та інші прості способи музикування. Вони від цього отримують задоволення. У разі затримки розвитку музикотерапія приносить найбільш значні результати.

Музикотерапія активно використовується для корекції емоційних відхилень і страхів. Шведська школа, яка зосереджується на глибинній психології, вважає, що в корекційній роботі музикотерапії слід надати центральну роль, оскільки музика завдяки своїм специфічним властивостям здатна проникати в глибинні сфери особистості.

Можна відзначити, що музика має величезний вплив на людину як духовний, так і на фізичний стан. Під впливом музики здатне нормалізуватися тиск, оскільки музика благотворно впливає на внутрішні органи. Музичний вплив відбувається на рівні клітини. Кожен орган має свою частоту коливань у певних діапазонах. Якщо в будь-якого органу збивається частота при хворобі, то музика налаштовує цей орган на певну частоту лікування.

Але все ж таки прослуховування музики не менш сприятливо впливає на організм людини. Наприклад, шизофреніки поведуться стабільніше під музику Генделя. Музика Моцарта допомагає знімати стрес. Фахівці вважають музику Моцарта феноменом у сфері впливу музики на живі організми.

Такий метод отримав назву – «Ефект Моцарта» [1]. Цей термін запровадив французький вчений Альфред Томатіс. Як лікар, він з особливою пристрасстю використовував музику Моцарта у своїй трудовій практиці, намагаючись вилікувати у пацієнтів різні психобіологічні розлади.

Згодом ідею Альфреда Томатіса підхопила і стала розвивати команда дослідників із США під керівництвом Френсіса Раушера.

Вони провели дослідження, в результаті яких були зроблені помпезні висновки про те, що музика великого композитора стимулює роботу мозку і тим самим покращує когнітивні функції, зокрема просторове мислення і пам'ять. Після 10-хвилинного прослуховування фортепіанної музики Моцарта тести показали підвищення так званого

«коефіцієнта інтелектуальності» у учнів-учасників експерименту в середньому на 8-9 одиниць. Цікавим фактом стало те, що музика Моцарта підвищувала розумові здібності у всіх учасників експерименту: як у тих, хто любить музику Моцарта, так і тих, кому вона не подобається.

Оздоровчо-виховний потенціал музичної терапії великий. За допомогою класичної музики, музики природи, вокалотерапії, звукотерапії, різноманітних методик дихальної гімнастики, музично-ритмічних ігор, ми можемо позитивно й ефективно впливати на поведінку учнів, покращувати настрій, розвивати музично-творчі здібності, виховати моральні якості, художній смак і прагнення до самооздоровлення за допомогою музики. Саме принципи збереження здоров'я учасників освітнього процесу мають стати основою вирішення важливих освітньо-виховних завдань.

Список використаних джерел

1. Арістова Л. «Rammstein + Моцарт : Психологічний експеримент у 7 класі. *Шкільний світ*. 2009. №10(474). Вкладка. С. 18–19.
2. Батищева Г. Музикотерапія як метод психокорекції. *Психолог*. 2005. №13(157). С. 25–30.
3. Боднар С. Лікувальна сила музичного фольклору. *Музичний керівник*. 2016. №7. С. 28–33.
4. Дутчак У. В. Діагностика рівнів готовності студентів мистецьких вищих навчальних закладів до естетичного виховання підлітків з використанням арт-терапії. *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя, 2009. №1. С. 37–41.
5. Золотарьова А. Музично-терапевтичні ігри як засіб оздоровлення молодших школярів. *Мистецтво та освіта*. 2011. №4(62). С. 28–41.

Намчук Ярослав

ФЕСТИВАЛЬ «ТАРАС БУЛЬБА» – СВЯТО СПРАВЖНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

На мальовничих берегах Ікви, під мурами Дубенського замку князів Острозьких та Любомирських відбувається справжнє свято української музики – міжнародний фестиваль «Тарас Бульба». Він є ровесником Незалежної України, початок був зафондований влітку 1991 року. Дубенський рок-фестиваль можна назвати феноменом

української культури, адже вперше його провели, коли Україна ще перебувала у складі Радянського Союзу, а до проголошення Незалежності лишився місяць.

Фестиваль пройшов довгий шлях, експериментував з форматами, змінював локацію, впроваджував нові ідеї, які згодом підхопили інші українські фестивалі. Проте за всі ці роки тримався основного фокуса – популяризувати українську музику зокрема та культуру загалом.

Музичний рок-фестиваль «Тарас Бульба» – щорічний музичний фестиваль, що проходить у місті Дубно охоплює три музичні жанри: рок, поп та етно.

Основними завданнями фестивалю є: розвиток та популяризація вітчизняної молодіжної культури, естетики; сприяння піднесенню української національної ідеї серед молодих творчих сил, зростанню професійного рівня українських виконавців; оригінальне відтворення традиційних звичаїв та обрядів; збереження та популяризації української рок музики, народних історико-культурних традицій, виховання та ствердження справжнього сучасного українського мистецтва серед молоді України.

Учасником фестивалю «Тарас Бульба» може стати український рок-виконавець чи рок-гурт, який пройшов конкурсний відбір за підсумками проміжних турів у Києві, Львові, Тернополі та інших міст. На конкурсній сцені в Дубно учасники-переможці регіональних конкурсів виконують 1-2 пісні, якими мали завоювати високу оцінку журі та схвалення і підтримку публіки.

Рок-фестиваль «Тарас Бульба» став найповажнішим фестивалем країни, який згуртовує навколо себе поціновувачів якісної музики та сприяє розвитку української культури. Фест-легенда, знак якості для вітчизняних гуртів відбувається в стародавньому Дубні, неподалік князівського замку, саме там, де відбувалися події Гоголівського «Тараса Бульби» [2].

Перший період проведення фестивалю тривав з 1991 по 1994 роки. Після тривалої паузи поновився від 2002 року. Чергова пауза, через хитку ситуацію у країні, настала у 2014 році. З 2017 року проведення фестивалю відновлено [1].

У фестивалі в різні роки брали участь учасники з-за кордону: з Австрії, Словаччини, Німеччини, Канади, Польщі, Бельгії, Франції, Молдови, Білорусі тощо. З часом фестиваль окреслив свої межі в рамках українськомовної рок-музики.

Тут виступали: Віктор Павлік, Василь Жданкін, Руслана, Ольга Юнакова, Олександр Тищенко, Ніна Матвієнко, Сергій Чантурія,

Жанна Бондарук, Віктор Зінчук, Стефко Оробець, Сергій Шишкін, Люба Білаш, Олександр Богуцький, Марійка Бурмака, Лері Він, Каріна Палай, гурти «Плач Єремії», «Чорні Черешні», «Анна Марія», «Пліч-о-Пліч», «Вій», «Еней», «Жаба в дирижаблі» та багато інших. Творчий шлях багатьох із цих знаних нині виконавців починався на сцені «Тараса Бульби».

Дубенчани та гості міста неодноразово ставали безпосередніми свідками народження нових зірок української музики.

Унікальною подією на фестивалі стало перше виконання концертної версії рок-опери «Тарас Бульба». Це новітня українська рок-опера, яка була створена восени 2020 року. Автор ідеї Микола Арсенюк, організатор рок-фестивалю «Тарас Бульба». Лібрето до рок-опери написав харківський драматург Дмитро Терновий. В основу сюжету покладено інтерпретацію відомої повісті Гоголя, що водночас переплітається із сучасними подіями: Революція Гідності і перші роки російсько-української війни. Це потужна музична історія про сильного, впертого, сучасного українського воїна [4]. Музику написали композитори, брати Сергій Радзецький та Дмитро Радзецький. Рок-опера «Тарас Бульба» була виконана колективом «Radz» в супроводі рівненського симфонічного рок-оркестру «Brevis».

На ЛітАрт платформі щороку відбуваються зустрічі з відомими митцями – Сергієм Жаданом, братами Капрановими, Артемом Полежакою, Юрієм Журавлем. Тут проводяться літературні читання, презентації книг, виступи акустичних гуртів, музичні «джеми», перформанси, вільний мікрофон та інше.

На «Дитячій галявині» наймолодші глядачі традиційно мають змогу переглянути лялькові вистави від Рівненського академічного обласного театру ляльок.

«Козацький курінь» представляє побут, амуніцію та зброю козаків доби Богдана Хмельницького. Тут можна постріляти з лука, потренуватися у фехтуванні козацькою шаблею, а діти можуть пройти козацький вишкіл.

Також традиційним стало «Кобзарювання на Бульбі» де перед глядачем мають змогу представити себе кобзарі та лірники з традиційними співами. Сучасні кобзарі виконують старі думи та повстанські пісні, що передавалися з уст в уста багато поколінь. Таким чином організатори фестивалю намагаються долучитися до відродження кобзарювання в Україні.

Список використаних джерел

1. Вікіпедія. Тарас Бульба (фестиваль). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%91%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B0%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C#cite_note-3 (дата звернення: 20.04.2022 р.).
2. Макарик В. 7 причин відвідати фестиваль «Тарас Бульба». *«Слово правди»*. URL: <https://slovopravdy.com.ua/7-prychyn-vidvidaty-festyval-taras-bulba/> (дата звернення: 25.04.2022 р.).
3. Марчук О., Коломис М. 30-й рок-фестиваль «Тарас Бульба» на Рівненщині. *«Суспільне. Новини»*. URL: <https://suspilne.media/237303-kluci-zakonservovali-v-pcu-zaavlaut-pro-namir-se-cotiroh-gromad-na-rivnensini-vijti-z-upc-mp/> (дата звернення: 23.04.2022 р.).
4. Найстарший рок-фестиваль країни. *«Рок-фестиваль Тарас Бульба»*. URL: <https://tarasbulba-fest.com/> (дата звернення: 23.04.2022 р.).

Вишнівська Аліна

ЗНАЧЕННЯ ВИХОВНОЇ РОБОТИ У ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Хореографічне мистецтво є перспективним видом естетичного виховання дітей і підлітків. Основою педагогічних вимог при визначенні змісту, методів та організаційних форм занять з дітьми з хореографії є принцип навчання.

Специфіка виховної роботи в хореографічному колективі впливає з органічного поєднання художнього, виконавчого, загальнопедагогічного та соціального аспектів у її здійсненні та здійсненні. Зусилля вчителя спрямовані на формування світогляду дітей, виховання високої моральної культури, розвиток художньо-естетичних цінностей. На початку ХХІ ст. важливість цієї теми очевидна. Перший рівень виховання дитини в хореографічному колективі – це навчання і підготовка для виконавця. Друга – формування дитини як особистості, розвиток її громадянських, морально-естетичних цінностей, загальної та національної культури.

Виховна робота повинна проводитися системно, тільки тоді вона принесе позитивні результати. Складність виховної роботи залежить від того, чи стикається колектив з різними рівнями культури та освіти. Тому вчитель-завідувач повинен проявляти тактовність, чуйність,

індивідуальний підхід до дітей. Воно повинно зацікавити дітей, використовувати можливості кожної дитини, її ракурс. У лікуванні дітей необхідно виявляти співчуття, шанобливий інтерес до їх радощів і горя, до їхніх життєвих труднощів. Тому вчитель повинен розуміти стосунки дітей, їхній внутрішній світ.

Форми і методи виховної роботи можуть бути різними і залежати від характеру та спрямованості творчої діяльності колективу [1, с. 94].

1. Учитель, розпочинаючи інсценізаційну роботу, розповідає дітям про історію, на основі якої створюється інсценізація, про побут, костюми, традиції, образи та характери, про мотиви їхніх вчинків тощо. Підготовлено для дітей доступною мовою, можливо з барвистими малюнками, щоб емоційно, наочно показати матеріал.

2. Перегляд спеціальних фільмів, прослуховування музики. Спостереження за ними зближує дітей і вчителя. Виникає поширена тема для розмови, в якій учитель спритно й тактовно направляє дітей до правильного міркування.

3. Групові традиції: ініціація хореографів, перехід від молодшої групи до старшої. Організація вечорів відпочинку за участю дітей та батьків.

4. Виховання дисциплінованості прищеплює організаторські здібності в процесі праці, пробуджує в ньому активне ставлення. Свідома дисципліна — це дисципліна внутрішньої організації та цілеспрямованості. Зовнішня дисципліна створює умови для: внутрішня самодисципліна. Діти стають цілеспрямованими, загострюється увага на уроці, вони швидше і чіткіше виконують завдання.

5. Перегляд та обговорення концертних програм, виступів професійних та аматорських колективів. Проведення аналізу концертних виступів самого гурту. Менеджер викладачів відповідає за вирішення як позитивних, так і негативних аспектів програми. Важливо приділяти увагу кожній дитині, враховуючи її індивідуальні риси характеру. Вчасно сказане добре слово, прояв підтримки, схвалення багато в чому допоможе розкрити здібності дітей.

6. Творчі звіти, обмін досвідом між командами та творча допомога один одному.

7. Зустрічі з талановитими творчими людьми. Їхня розповідь про професію та творчість має сильний емоційний вплив на дітей.

Хореографічний колектив сприяє вирішенню проблем, що виникають у дітей: усуває негативні фактори (складність рухів, хода); виховує відповідальність, захищає дитину від нездорової конкуренції.

У ньому йдеться про все, що пов'язано з участю дітей у колективі: про художньо-педагогічний рівень репертуару, планомірність навчання, стосунки з учителем та навколишнім світом. Відвідування вистав, концертів, художніх виставок, спеціальних лекцій, лекцій на етичні теми створюють маленьку людину і розвивають у ній почуття прекрасного. Ця робота ведеться безперервно і базується на системі різноманітних форм, методів і засобів.

Словесні методи базуються на поясненні, бесіді, історії. Практичні – на навчанні хореографічним компетентностям.

Важливим методом впливу на дітей є наочний метод. Виконавська майстерність вчителя-керівника, його професійна діяльність іноді викликає у дітей захоплення, викликає бажання його наслідувати. Тому вчитель повинен мати достатньо грамотну і виразну демонстрацію. Цей метод має вирішальне значення у навчанні дітей, особливо молодших класів. Вони імітують техніку виконання рухів свого вчителя, Діти наслідують свого вчителя способом і характером виконання рухів, іноді відтворюють положення рук, тіла і голови. За виступами дітей можна визначити якість знань педагога, його стиль роботи. Тому при застосуванні методу наочної демонстрації слід особливо уважно виключити недоліки, які проявляються у виконанні.

З метою підвищення ефективності виховної роботи важливо використовувати прийом вирішення проблемних ситуацій, що пропонує більш активну розумову та емоційну діяльність. Під час занять можна запропонувати дітям завершити танцювальну комбінацію або скласти її цілком.

Дітей слід заохочувати до творчості.

Розумний учитель довіряє своєму вихованцеві, направляє його у виховній та постановочній роботі. Тут доречно залучати дітей до аналітичної роботи за організація різноманітних бесід, диспутів, щоб діти правильно зрозуміли зміст хореографічного мистецтва.

Кожен педагог, залежно від рівня володіння тими чи іншими методами, вважає за краще використовувати певний спосіб впливу на дітей. Найчастіше це метод переконання. Цей метод не використовується епізодично. Він має бути цілеспрямованим, системним, і лише за таких умов він стане ефективним. Метод переконання вимагає від педагога великого терпіння, вихованості та уважної поведінки. Іноді діти не відразу розуміють вчителя. Це пов'язано з невмінням дитини слухати і чути те, що від нього вимагається. Ця риса характеру поступово виховується в культурі спілкування дитини. Тому при використанні цього методу вчитель

повинен продемонструвати максимальну педагогічну майстерність і любов до дітей.

З метою підвищення морального потенціалу особистості дитини, розвитку її активності важливо постійно оновлювати та збагачувати використовувані форми та методи. Виховну функцію також беруть на себе органи місцевого самоврядування – керівники в групі, старости. Наявність у дітей у колективі однієї морально привабливої мети згуртовує колектив, налаштовує на один творчий ритм, ставить на перший план загальний, реально досяжний інтерес.

У початківців дітей не завжди вистачає терпіння довго вчитися, якщо вони не бачать результатів своєї праці. Бажано, щоб були вчителі, які на початковому етапі роботи застосовують елементарні знання дітей, виконуючи для них невеликі сценічні роботи над простими елементами танцю. Це стимулює дітей до навчально-виховної роботи, привчає їх до сценічної поведінки та відповідальності за результати. Діти радіють конкретним успіхам. Навпаки, відсутність радісної творчої роботи робить її безсистемною, малоперспективною. Не потрібно ставити перед дітьми цілі, досягнення яких потребує більших здібностей, ніж ті, які вони мають [2, с. 39].

Відсутність або неправильне визначення творчих завдань у колективі може стати дуже серйозним гальмом для вдосконалення навчальної, творчої та виховної діяльності вчителя. Кожне заняття, кожен крок у вдосконаленні виконавчих навичок дітей вважається прогресивною ланкою єдиного освітнього ланцюга.

Слід зазначити, що успіх дітей у хореографічному колективі залежить від педагога, який або володіє професійними знаннями і вміло застосовує їх у навчальній роботі, або допускає помилки, які негативно впливають на дітей. Важливо, щоб вчителі хореографії знали специфіку методики роботи з дітьми різного віку, розуміли причини найбільш поширених помилок, які зустрічаються на практиці. Кожне заняття, репетиція чи концерт змінюють інтереси та можливості дітей. Не можна не помітити навіть найнезначніші характеристики, що виникають у процесі навчання. Активність дітей на уроці в хореографічному колективі залежить від творчої ініціативи вчителя, бажання вести своїх учнів до підвищення виконавської майстерності та здорового духовного розвитку.

Список використаних джерел

1. Кудрявцев В. Т. Розвиток дитинства та розвиваюча освіта. Дубна, 1997. 206 с.

2. Пуляєва Л. Є. Деякі аспекти методики роботи з дітьми в хореографічному колективі: навч. посібник. Тамбов: Вид-во ТГУ ім. Г. Р. Державіна, 2001. 80 с.

3. Пуртурова Т. В. Вчіть дітей танцювати: навч. посібник для студентів закладів середовищ. проф. освіти. Москва : Владос, 2003. 256 с.

4. Селіванов В. С. Основи загальної педагогіки: Теорія та методика виховання: навч. посібник. Москва : Академія, 2004. 336 с.

5. Тарасов Н. І. Класичний танець. СПб. : Лань, 2005. 496 с.

РОЗДІЛ II. СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА – СЛАВЕТНА СВІТОВА СПІВАЧКА

Афанасенко Алла, Козачок Володимир

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА – ПОСТІЙНЕ ЗРЕЧЕННЯ І НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ УСПІХ

Ясноока дівчинка, Солюня, Люня, Люнечка, весела і жвава, непокірна і спритна, з серцем, переповненим любов'ю, радісно пізнавала світ. Вона бігала селом, як усі діти; вона зачудовано вірила легендам і старанно поралась у квітнику. Та що б не робила, все співала і співала, і не було кінця-краю тим пісням. Стрімкі весняні пахощі чи золотий осінній щем лише задавали тон її співам.

А ще в тій дитині змалечку були неабияка рішучість та нестримне бажання знань, глибоких досконаліх. (Пройде час, і С. Крушельницька вивчить сім європейських мов, якими співатиме і розмовлятиме).

Народилася Соломія Амвросіївна Крушельницька 23 вересня 1872 року у селі Білявинці, тепер Бучацького району Тернопільської області, в сім'ї священика. Походить із шляхетного й старовинного українського роду. У 1873 році сім'я декілька разів переїжджала: спочатку у Осівці, потім Петликівці, деякий час сім'я Крушельницьких жила у передгір'ях Східних Бескид – у селі Тисові на Станіславщині. З 1878 року вони перебралися у село Біла недалеко від Тернополя, звідки вже нікуди не переїжджали. Про дитячі роки Соломії Крушельницької згадує Марія Михайлівна Цибульська – знайома Крушельницьких: У дитинстві співачка знала дуже багато народних пісень, які вона вивчала безпосередньо від селян.

Співати почала з юних років. Основи музичної підготовки отримала в Тернопільській гімназії, в якій здавала іспити екстерном. Тут вона зблизилась з музичним гуртком гімназистів, членом якого був також Денис Січинський – згодом відомий композитор, перший в Галичині музикант-професіонал.

У Тернополі Соломія Крушельницька вперше познайомилася і з театром. Тут час від часу виступав львівський театр товариства «Руська бесіда», у репертуарі якого були опери С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка. Вона мала можливість спостерігати за грою драматичних акторів К. Клішевської, Ф. Лопатинської,

А. Осиповичевої, М. Ольшанського, С. Яновича, А. Мужик-Стечинського [1].

У 1883 році на Шевченківському концерті у Тернополі відбувся перший прилюдний виступ Соломії, яка співала в хорі товариства «Руська бесіда». На одному з концертів цього хору 2 серпня 1885 року був присутній Іван Франко, який разом із українськими, російськими і болгарськими студентами та композитором О. Нижанківським, художником і поетом К. Устияновичем мандрував тоді краєм. На концерті був також письменник Павло Думка, родом із сусіднього села Купчинці.

Соломія завжди вміла настояти на своєму, захистити себе. Ще зовсім малою вона відвоювала у матері право гратися з сусідським Владиком, а не з панським нудним Геником. Пізніше – «виспівала долю» на іспиті у професора Львівської консерваторії Валерія Висоцького, не зважаючи на те, що зі здачею документів запізнилася. Вона зуміла захистити себе й тоді, коли написала відкритого, гордого і буквально розгромного листа польській пресі, що намагалася принизити її, вже відому і вельми шановану у світі.

Мати Соломії, Теодора Савчинська, красива, енергійна і дуже працьовита жінка, привчила дітей своїх любити, цінувати будь-яку роботу і, можливо, саме їй Соломія завдячувала своїм умінням трудитися постійно, наполегливо, «до памороків».

Здається, ніхто так не радів доньчиним співом, як її коханий тато, Амвросій Крушельницький. Це він плекатиме ту співочу душу; це він повезе Солоню в Тернопіль, де вона почне співати у хорі та посправжньому вчитися гри на фортепіано у професора Владислава Вшелячинського; це він свято віритиме у свою донечку та її оксамитовий голос, а вона, в свою чергу, завжди буде старатися виправдати ту велику віру і, завжди свого батька, своєї родини, свого народу, намагатиметься стати більшою, вартіснішою, досконалішою.

«О-го! Люня співає», - говорили люди і заслуховувались, як Крушельницька заспівала:

Перший раз, дівчинонько,

Перший раз,

Поклонися матіноньці,

За сто раз

або:

Ой біда мені в чужій стороні...

«То щоб ви були які веселі, – казали очевидці, – ви мусили плакати. Але як вона заспівала веселої, то щоб ви мали який тягар на серці, вам робилося легко».

У 17 років юна і чарівна Соломія постала перед першим вибором. Тодішні галицькі закони зазначали, що доньці священика і нареченій поповича не випадає марити співом та музикою, а може ще й мріти про сцену треба думати про господарство і жити як належиться.

Коли Солноня зрозуміла, що її майбутній чоловік, красивий чорноокий Зенон Гутковський, не поділяє її захопленнь та поглядів на світ, «не любить спів, а замість опери воліє цирк», вона, гірко плачучи, призналась братові, що не хоче того весілля, але боїться згнєбити родину. І знову саме батько не дасть занепасти свою дитину, наважиться піти проти загальної думки, не побоїться осуду та пліток і відправить дочку до старшої сестри Осипи, в польське місто Ниськ.

Соломія вперше була змушена залишити рідний дім і поїхати у добровільне заслання. Але, здається, гіркота першого кохання і першого розчарування далася їй легко, адже вона була зовсім молодою і так прагнула здійснити свою мрію – вчитися музики і співу, та й усе життя ще було попереду.

«Природний стан, що було охопив її, відлетів і не повертався. Натомість зріло переконання, що ніхто інший не зможе її зробити щасливою, доки вона не знайде власної долі в самій собі» [3]. У 19 років Крушельницька починає навчання у Львівській консерваторії, буквально вразивши професора В. Висоцького силою свого чаруючого сріблястого голосу та гордою красою. Вона була старанною, дисциплінованою студенткою, з суворим внутрішнім самоконтролем. Соломія завжди пам'ятала, що вчиться на позичені батьком гроші, які він віддав їй, відриваючи від інших дітей. Вона ж могла віддячити тільки справжнім успіхом і тому працювала, невтомно працювала, а в талант свій вірила щиро. Під час навчання в консерваторії Соломія познайомилася з адвокатом Теофілом Окуневським. Вони часто зустрічались, якось він запросив її на вечірку, а згодом – освідчився. «Ще довго не спала Соломія, пригадуючи цю розмову, пригадуючи його слова, вираз обличчя і ту хвилюючу теплоту, яка вирувала в ній, коли він наближався. Вона хотіла бачити його знов, хотіла ходити з ним вулицями Львова, співати для нього. О! Цього вона хотіла якнайбільше». Але Соломія не була певна, що Т. Окуневський до кінця розуміє її одержимість співом. Коли ж наступного дня вона збилась, виконуючи арію, чим викликала гнів професора, то більше не дозволила собі дати волю почуттям. Соломія, можливо, всупереч власному серцю переборола себе.

Хіба ж для розваг приїхала вона до Львова? За неї хвилюється і на неї покладається вся родина, це ж через неї жодна сестра не має приданого. Вона не має права розчарувати надії, сподівання дорогих їй людей і тим більше не має права згубити свій талант.

Соломія ще завзятіше береться до роботи, успішно закінчує консерваторію, а далі – дебют у Львівському Оперному.

Пізніше, в листі до М. Павлика вона, вагаючись, напише: «... без праці жити не можу, але і жити мені хочеться, тобто ужити всього на цім світі... як погодити ті дві крайності...». На що М. Павлик відповів: «...Ви маєте пронести славу нашої пісні... До дітороддя є мільйони, а велика співачка Соломія Крушельницька – одна» [2].

Ще не раз випаде Соломії можливість вибирати, і той зрілий вибір вже не буде легким і безболісним, як у юності – він вимагатиме справжнього зречення, тяжкого зречення, зречення материнства.

І тоді, навіть на самій вершині слави, під дощем квітів та громом оплесків Соломія-жінка, Соломія-мати тихо дорікне Соломії-співачці своєю ненародженою донечкою. Але це буде згодом.

А поки що від дебюту С. Крушельницької у Львівському Оперному театрі всі були в захопленні, родина – щаслива, а сама Соломія, хоч і дуже раділа похвалам, розуміла, що не вистачає їй знань і техніки, відчувала, що її артистичні здібності вартують більшого. Коли ж назбирала грошей і отримала батьківське благословення, поїхала вчитись в Італію. Там на чужині, чекала Соломію несподіванка, незаслужена і катастрофічна.

Знаменита Фауста Креспі визначила, що у п. Крушельницької не меццосопрано, як вважалося, а лірико-драматичне сопрано. Це був удар долі, це означало, що треба все починати спочатку, все, якщо, звичайно, голос ще не втратив своїх природних можливостей.

Соломія почала, змогла почати, чим на все життя вразила, полонила серце Фаусти Креспі і стала її найулюбленішою ученицею.

А далі прийшли успіх, визнання і захоплення, сцени Італії, Франції, Іспанії, Америки... Це був триумф. Як зазначив видатний критик Р. Кортопассі, у перші десятиріччя ХХ ст. на оперних сценах світу царювали чотири особи чоловічої статі – Баттістіні, Тіто Руффо, Шаляпін і Карузо. І тільки одна жінка спромоглася сягнути їх висот і стати поруч з ними. Нею була Соломія Крушельницька.

У 1910 році С. Крушельницька одружилася з відомим італійським адвокатом, мером міста Віареджо Чезаре Річчоні, який був тонким знавцем музики й ерудованим аристократом. Вони взяли шлюб в одному з храмів Буенос-Айреса. Після одруження Чезаре і Соломія

оселилися у Віареджо (Італія). Тут Соломія купила віллу, яку назвала «Соломеа».

В 1920 році Крушельницька в zenіті слави залишає оперну сцену, виступивши останній раз в неапольському театрі в улюблених операх «Лорелея» і «Лоенгрін». Далі своє життя присвятила камерній концертній діяльності, пісні виконувала на 8 мовах. Здійснила турне Україною, Європою, Америкою. У 1894 – 1923 майже щороку виступала з концертами у Львові, Тернополі, Стрию, Бережанах, Збаражі, Чернівцях та інших місцях Галичини. Її єднали міцні узи дружби з О. Кобилянською, М. Лисенком, М. Павликом, Д. Січинським, І. Франком та багатьма іншими культурними діячами Галичини і Наддніпрянщини.

Особливе місце у творчій діяльності співачки займали концерти, присвячені пам'яті Т. Шевченка та І. Франка. Для участі в цих концертах вона часто приїжджала в Західну Україну. У 1929 році в Римі відбувся останній гастрольний концерт С. Крушельницької.

Де б не виступала знаменита співачка, вона завжди відчувала себе українкою і славилася свій народ, його пісні. Якось польські студенти хотіли організувати їй «котячий концерт» тільки за те, що Соломія підкреслювала своє українське походження: «...по правді, то мені наймиліше моє село Біла коло Тернополя. Після Мілану я була там на свята. Як то добре».

Навіть тоді, у найбільш зоряний час, для Соломії кожен виступ залишався найвідповідальнішим і супроводжувався принципами, що не змінювались протягом усього її артистичного життя.

Як відомо, «... з першого і до останнього свого виступу Соломія користувалась тільки своїми, нею задуманими і під її керівництвом пошитими костюмами» [5].

А ще «...зранку, в день вистави, вона замовкала і не розмовляла ні з ким, аж до виїзду в театр. Увесь день віддавалась зосередженості і вживанню в образ... одягалася і за годину до вистави приходила чи приїздила в театр».

У неї закохувались скрізь, де вона з'являлась, але вона, як написала в листі до М. Павлика: «... зіставила всі гадки про життя на боці, а віддалася всією душею мистецтву».

Чи жаліла про те? Напевно, ні. Твердо ні. Та в серці.

Соломії пекучою блискавкою зринатиме гіркий лист її матері, Теодори Крушельницької: «Сонечко, Солюню, прости мене, ти всесвітньо знана артистка, але серце моє стигне... Бо я мати, я вас восьмірко виносила під серцем. Вона, моя фантазія, теж, бувало,

сягала за обрій, за небокрай... Та я кроку не могла ступити без мислі о вас... Ти пішла найдальше, стала великою людиною. То добре, Солюню. Та ще я хотіла твоїх діток бавити. Не судилося, мій соловейку. Смутку мій, радосте і гордосте моя...»

Залишилась нездійсненою та солодка, наймиліша мрія Соломії-матері і лише на крихту здійснилась інша мрія – мрія Соломії-співачки – співати для свого народу.

У післявоєнний період С. Крушельницька почала працювати у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Однак її викладацька діяльність ледь почавшись, мало не завершилась. Під час «чищення кадрів від націоналістичних елементів» їй інкримінували відсутність консерваторського диплома. Пізніше диплом був знайдений у фондах міського історичного музею.

Мешкаючи й викладаючи в Радянському Союзі, Соломія Амвросіївна, не зважаючи на численні звернення, довгий час не могла отримати радянського громадянства, залишаючись підданою Італії. Нарешті, написавши заяву про передачу своєї італійської вілли й усього майна радянській державі, Крушельницька стала громадянкою СРСР. Віллу відразу продали, компенсувавши власниці мізерну частину від її вартості [4].

У 1951 році Соломії Крушельницькій присвоїли звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, а в жовтні 1952 року, за місяць до кончини, Крушельницька, нарешті, отримала звання професора.

16 листопада 1952 року перестало битися серце великої співачки. Поховали С. Крушельницьку у Львові на Личаківському кладовищі поруч з могилою друга і наставника – Івана Франка.

У 1993 році у Львові іменем С. Крушельницької названо вулицю, де вона проживала останні роки свого життя. В квартирі співачки відкрито меморіальний музей Соломії Крушельницької.

Список використаних джерел

1. Тернопільська обласна універсальна бібліотека, Бібліографічний покажчик, Тернопіль 2007 «Соломія Крушельницька».

2. Соломія Крушельницька, її життя – неперевершений успіх і постійне зречення URL: <http://www.refine.org.ua/pageid-3325-1>. (дата звернення: 03.05.2022 р.).

3. Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листи. Ч. 1-2. Київ, 1978.

4. Деркач І. Шлях трояндами стелився, Вітчизна. 1958. № 9.

5. Людкевич С. Геніальна артистка, Рад. Культура. 25 вересня 1958 р.

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Соломія Крушельницька є однією із найсвітліших українських артисток, яка завоювала світові оперні сцени і здобула визнання в Україні та за її межами. В основі успіху і слави оперної співачки лежить безмежна любов до музики, роки наполегливого навчання, а також вражаюча працелюбність.

Чимало науковців-мистецтвознавців присвятили свої праці дослідженню життєвого і творчого шляху Соломії Крушельницької. Серед них: Д. Білавич, Л. Бойчук-Кіндрат, Є. Вятчанинова, М. Головащенко, М. Зазуляк, Г. Карась, А. Кочур, І. Комаревич, О. Керик. Ю. Ліщенко, І. Папірник, Н. Позняк-Хоменко, А. Перепечаєнко, Л. Садова, О. Сайко, О. Смоляк, Н. Толошняк, Є. Цодоков, І. Чорновол, О. Чигер, Н. Черняк та ін.

Мета нашої статті полягає у висвітленні творчого портрету Соломії Крушельницької та шляхів розвитку її співацької майстерності.

Формування та становлення Соломії як вокалістки почалося з раннього дитинства. Вже змалку вона співала українські народні пісні, а її голос привертав увагу слухачів силою та виразністю. Зауваживши незвичайні вокальні здібності доньки, батько постановив дати їй належну музичну освіту. Під батьківським керівництвом дівчинка навчилася читати ноти (сольфеджувати), співати різними голосами. Водночас вона чудово грала на фортепіано і сама вчила партитури та ролі, не звертаючись за допомогою до фахівців, а також вміла диригувати хором.

Основи музичної підготовки Соломія Крушельницька отримала в Тернопільській класичній гімназії. Так, у 1883 році, на Шевченківському концерті, відбувся перший публічний виступ дівчини, яка співала в хорі товариства «Руська бесіда». У той період вона мала гарний і м'який альт.

З першого вересня 1891 року С. Крушельницька розпочинає навчання на вокальному факультеті Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. Вокалу і дикції вчив Соломію знаменитий професор Валерій Висоцький, який в юності оволодів в Італії мистецтвом школи бельканто та згодом виховав багатьох знаменитих українських і польських співаків [1, с. 67].

Крушельницька прийшла до консерваторії зі значною підготовкою. Мала добрі знання з теорії музики та музичної літератури, практичні навички з вокалу і гри на фортепіано, культуру артистизму з попередніх концертних виступів. Її батько добре володів італійською і німецькою, слабше французькою мовами, тож, готовлячи доньку до консерваторії, вчив її італійської мови, а німецьку вона знала трохи з приватних домашніх уроків.

13 квітня 1892 року відбувся її перший сольний виступ, де співачка виконувала головну партію в ораторії Фрідріха Генделя «Месія», а через місяць у «Львівському бояні» Соломія виконала пісню Миколи Лисенка «Нащо мені чорні брови».

Навесні 1892 р. кваліфікаційною екзаменаційною комісією І ступінь признано тільки С. Крушельницькій, М. Левицькому і Г. Гурському. Тоді ж на конкурсних концертах Соломія одержала похвальний лист і бронзову медаль. Вона розуміла, що тільки постійною працею можна досягнути вершини мистецтва. Дирекція консерваторії відзначила здібності молодой співачки: «Має всі дані, щоб стати окрасою навіть першорядної сцени. Обширної скалі дзвінкий і дуже симпатичний звук її мецо-сопрано, освіта музична, високе почуття краси, принадна зовнішність, сценічна постава, словом, всі прикмети, якими обдарувала її природа, заповідають її в артистичному світі найкращу будучність» [3, с. 34].

По закінченню Львівської консерваторії у дипломі Соломії було написано: «Цей диплом отримує панна Соломія Крушельницька як свідоцтво мистецької освіти, здобутої взірцевою старанністю і надзвичайними успіхами, особливо на публічному конкурсі 24 червня 1893 р., за які була відзначена срібною медаллю...» [1, с. 89].

Оперний дебют Соломії Крушельницької відбувся того ж року: вона виконала партію Леонори в опері італійського композитора Гаetano Доницетті «Фаворитка» на сцені Львівського міського Театру Скарбка. Із великим успіхом пройшли також її виступи в ролі Сантуції в «Сільській честі» П'єтро Масканьї. Львівська газета «Діло» так оцінила її виступ: «Голос видатний, отже, навіть для більшої сцени відповідний, свіжий, металічний, м'який, з прекрасною ліричною барвою... До ефекту причинилися немало хороший вигляд, чудові костюми. Симпатії публіки знаменувалися якими оплесками і викликуваннями» [2].

Ще під час навчання в консерваторії Соломія Крушельницька вирішує їхати до Італії, щоб продовжити навчання. На це рішення

вплинула знаменита італійська співачка Джемма Беллінчоні, яка в той час гастролювала у Львові та була вражена талантом юної українки.

Восени 1893 року Соломія від'їжджає до Мілана, де навчається співу у знаменитої Фаусти Креспі і драматичному мистецтву у професора Конті. Тут з'ясувалося, що природа її голосу інша: не меццо, а лірико-драматичне сопрано, що призвело до повної зміни репертуару Крушельницької. Все довелося починати «з нуля». Діапазон голосу, який вимірювався 3 октавами, створював широкий вибір можливостей для формування репертуару. Пізніше Креспі, яка підготувала дуже багато знаменитих співачок, називала Крушельницьку своєю найбільш здібною ученицею [5, с. 8].

У своїх мемуарах сестра Крушельницької Олена пише про характер Соломії: «Кожного дня вона по п'ять-шість годин займалася музикою і співом, а потім ще йшла на лекції з акторської гри... додому приходила стомлена. Але ніколи не скаржилася. Я не раз дивувалася, звідки в неї стільки сил та енергії. Та сестра так пристрасно любила музику і спів, що без них, здалося, не було б для неї життя... Соломія за своїм характером була великою оптимісткою, але завжди чомусь відчувала якесь незадоволення собою... до кожної ролі готувалася старанно. Щоб розучити партію їй досить було тільки переглянути ноти, які вона читала з листа, як читають друкований текст. Напам'ять партію вивчала за два-три дні. Та це було тільки початком роботи...» [2].

Через рік вона співає провідні партії у кращих оперних театрах Італії. Дебютувала Крушельницька на сцені театру Кремони з партією Манон Леско.

У 1894 р. співачка повертається до Львова і підписує контракт із оперним театром. Разом із відомим тенором Олександром Мишугою вона співає в операх «Фауст», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Галька». Не всі оперні партії були зручними для її голосу (у партіях Маргарити та Елеонори є колоратурні фрагменти), однак співачка впоралася. Проте польська критика почала звинувачувати Крушельницьку у тому, що вона співає в італійській манері, що забула те, чому її навчали у Львівській консерваторії, приписуючи їй недоліки, яких вона не мала. Звичайно тут не обійшлося без «ображеного» професора Висоцького та його учнів. Тож після виступів у львівській опері співачка знову їде до Італії на навчання.

Новий етап розквіту виконавської майстерності Крушельницької почався у Відні, куди артистка приїхала, щоб вивчити провідні партії в операх композитора-новатора Вагнера. Це був ризикований крок для

молодої співачки, яка щойно оволоділа мистецтвом бельканто. Їй потрібно було освоювати зовсім іншу манеру співу німецької вокальної школи у партіях, в яких не один співак втратив голос і тому оперна діва бере уроки «вагнерівської музики» у професора Генсбахера. Однак ризик виправдався і Соломія стала найвидатнішою «вагнерівською примадонною» ХХ століття. Під керівництвом італійських педагогів голос співачки набув надзвичайної сили. Публіка побачила Крушельницьку в ролі Ельзи з «Лоенгріна», Єлизавети з «Тангейзера», Брунгільди з «Валькірії»), Валькірії з «Зігфріда» та Ізольти з («Трістана та Ізольти») [4].

Тріумф, якого Соломія досягла в Італії, відкрив перед нею двері оперних театрів Росії, Польщі, Франції, Іспанії, Німеччини, Португалії, Єгипту, Північної і Південної Америки. Востаннє Соломія Крушельницька вийшла на сцену у 1949 році у великому залі Львівської філармонії. Це був майстер-клас 77-річної славетної співачки і ніхто не здогадувався, що на той час вона вже була смертельно хворою...

Отже, великий світовий успіх Соломії Крушельницької пояснюється поєднанням вроджених голосових здібностей, досконалим володінням вокальною технікою, різножанровим репертуаром, а також надзвичайною працелюбністю та бажанням співати для людей. Вивчення досвіду інших видатних співаків і акторів сприяло до віднайдення власного індивідуального виконавського стилю, який був «синтезом художньої єдності».

Список використаних джерел

1. Врублевська В. Соломія Крушельницька. *Серія біографічних творів. Уславлені імена*. Київ, ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1979. 331 с.
2. Грегуль А. Соломія Крушельницька: неперевершена і неповторна. «Музика». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/solomiya-krushelnytska-neperevershena-nepovtorna/>.
3. Комаревич І. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості С. Крушельницької: дис...канд. мист. / 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2016. 169 с.
4. Крушельницька Соломія Амвросіївна. «Герої України». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://heroes.profi-forex.org/ua/krushelnicka-solomija-amvrosiivna>.
5. Чигер О. Концертна діяльність Соломії Крушельницької за межами України // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №3. С. 7–12.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРИМАДОННИ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Одним із пріоритетних напрямків сучасного мистецтвознавства є дослідження специфіки творчості митців діаспори емігрантів, які перебуваючи в багатоетнічному суспільстві, зуміли зберегти національну самобутність та прославити українське музичне мистецтво. Передусім, важливим періодом є ХХ століття, дані та спогади про яке майже знищені через світові війни та тривале панування радянського тоталітарного режиму.

Як відомо, у перші десятиріччя ХХ сторіччя найбільш популярними на оперній сцені були четверо чоловіків – Енріко Карузо, Маттіа Баттістіні, Тітта Руффо та Федір Шаляпін. І лише одна жінка спромоглася сягнути їхньої висоти – це була Соломія Крушельницька. До вивчення творчості української примадонни звертались такі мистецтвознавці: Іван Деркач, Михайло Головащенко, Галина Тихобаєва, Ірина Криворучка, Юргена Кестінга, Конрад Вільсон та інші. Проте, незважаючи на значну кількість досліджень, особливості музично-педагогічної діяльності співачки залишаються не вивченими.

Образ оперної діви кінця ХІХ – початку ХХ ст. істотно відрізняється від сучасного. У ті часи гастрольний графік та репертуар зазвичай визначали не самі співачки, а імпресаріо, антрепренери, агенти, диригенти. Навіть якщо йшлося про гучно відомих примадонн, усе вирішували чоловіки. Всесвітньо відомі диригенти Артуро Тосканіні й Леопольдо Муньйоне конкурували між собою за надання співачці Соломії Крушельницькій кращих умов для виступу. «Я й надалі знаходитиму радість у вірному служінні Вам», – писав Соломії один з найвідоміших оперних антрепренерів, погоджуючи умови чергового контракту... [6].

Крушельницька насправді вміла руйнувати стереотипи. Подейкували, що Соломія була чи не першою оперною співачкою, яка не шукала покровителів, а розраховувала тільки на власні сили.

«Мільйонери пропонували мені – з умовою, коли вийду за них заміж, – збудувати окрему оперу виключно для мене або радили забувати про свою тяжку професію і обрати собі спосіб життя до вподоби в якій завгодно частині світу: на горах Тибету або на золотистому морському піску...», – згадувала співачка [2].

«Життя оперної артистки трохи нагадує режим атлетів: дисципліна в усьому – строгий розклад годин, поміркована їжа, заборона давати волю своїм забаганкам...» – не дуже нагадує життєві пріоритети розманіженої примадонни [2].

Критики відзначали, що Крушельницька просто народжена для сцени, її дивовижне сопрано мало майже гіпнотичний ефект. Голос Крушельницької здатний був розвеселити будь-яку засмучену людину або змусити плакати веселої, залежно від пісні. Дивовижний голос співачки на провідних світових сценах розповідав здивованій публіці про її рідну країну. За оцінками критиків, успіх Крушельницької на оперних сценах був нічим іншим, як визнанням української музики та вокального мистецтва. До своїх концертів Крушельницька обов'язково включала кілька номерів із українськими народними піснями. Ці пісні співачка виконувала завжди, коли публіка викликала її на біс. Після її триумфального виступу у Санкт-Петербурзі співачка була запрошена заспівати перед монаршою сім'єю для вузького домашнього кола. Виконавши кілька арій, вона заспівала «Веснівку» на слова Маркіяна Шашкевича. Після виконання цар по-французьки поцікавився у співачки, якою мовою прозвучала пісня. Гордо піднявши голову, Крушельницька відповіла, що пісня «мовою її рідною, українською» [5].

Соломія Крушельницька народилася 23 вересня 1872 року на Галичині – в селі Білявинці, нині Буцацького району Тернопільської області, в сім'ї священика о. Амвросія Крушельницького.

Співати дівчинка почала з юних років. Навчалася в Тернопільській школі товариства «Приятелі музики». Основи музичної підготовки отримала у Тернопільській класичній гімназії, в якій складала іспити екстерном.

У 1883 році на Шевченківському концерті в Тернополі відбувся перший прилюдний виступ Соломії, яка співала в хорі товариства «Руська бесіда».

1891 року Соломія вступила до Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. У консерваторії її учителем був знаменитий тоді у Львові професор Валерій Висоцький, який виховав цілу плеяду відомих українських та польських співаків. Під час навчання у консерваторії відбувся її перший сольний виступ 13 квітня 1892 року, співачка виконувала головну партію в ораторії Георга Генделя «Месія». 5 червня 1892 року відбувся ще один виступ співачки у «Львівському бояні», де вона виконала пісню Миколи Лисенка «Нащо мені чорні брови».

Оперний дебют Соломії Крушельницької відбувся 15 квітня 1893 року: вона виконала партію Леонори в опері італійського композитора Гаєтано Доніцетті «Фаворитка» на сцені Львівського міського театру Скарбка. З великим успіхом пройшли також її виступи в ролі Сантуції в «Сільській честі» П'єтро Масканьї.

Вчити доньку за кордоном для сільського священника було розкішшю, але задля великого майбутнього доньки Амвросій Крушельницький був здатний на все: він взяв позику в банку і відправив доньку на навчання за кордон.

В Італії всю себе Соломія присвячує навчанню. Їй викладають найкращі педагоги, Крушельницька займається по шість годин на день і вже за рік тріумфує на італійській сцені.

В Італії вона розвинула голос у лірико-драматичне сопрано, вирівняне від найнижчих до найвищих тонів. Її голос захоплював силою звуку, дзвінкістю, соковитістю, оксамитістю, гнучкістю, досконалою вокальною дикцією, віртуозною технікою, благородним тембром, далекозвучністю, ліризмом і драматизмом...

З 1894 року Крушельницька виступає в театрах Львова, завойовуючи симпатії глядачів. Публіка в захваті від її унікального сопрано. Згодом були виступи в провідних театрах Європи, де співали найкращі світові зірки.

У другій половині 1890-х років почались її тріумфальні виступи на сценах театрів світу: Італії, Іспанії, Франції, Португалії, Росії, Польщі, Австрії, Єгипту, Аргентини, Чилі в операх «Аїда», «Трубадур» Верді, «Фауст» Гуно, «Страшний двір» Монюшка, «Африканка» Мейєрбера, «Манон Леско» і «Чіо-Чіо-Сан» Пуччіні, «Кармен» Бізе, «Електра» Штрауса, «Євгеній Онєгін» і «Пікова дама» Чайковського та ін. С. Крушельницька співала пісні народів світу італійською, французькою, німецькою, англійською, іспанською, польською, російською мовами [9, с. 9]. У кого б не перевтілювалась співачка – Аїду, Кармен, Брунгільду – кожна прем'єра за її участі мала шалений успіх.

Своїм бездоганним відчуттям музики С. Крушельницька прославила не одну арію. Мабуть, жодна оперна прем'єра не провалювалася з таким тріском, як «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні 1904 року в Мілані. Глядачі обурено свистіли. Маєстро почувався розчавленим. З часом колеги вмовили його переробити твір, а на головну партію запросити Соломію Крушельницьку.

Вона погодилась не відразу. «Де ви бачили японку заввишки у мій зріст?» – допитувала Пуччіні [6]. Радила метру скоротити вступну арію, яка, на її думку, і втомила глядача. Пуччіні довелося погодитись.

На прем'єрі оновленої опери публіка сім разів викликала композитора й акторів на сцену. Це був триумф. Зворушений і вдячний маестро надіслав Соломії свій портрет з написом «Найпрекрасніший і найчарівніший Баттерфляй».

Коли 1906 р. Соломія гастролювала в Неаполі, раптом пробудився вулкан Везувій. Викиди попелу неабияк загрожували голосу. Дослухавшись до поради лікаря, Соломія вирішила перервати гастролі. Імпресаріо подав позов до суду за невиконання умов контракту. Захищати співачку взявся адвокат Чезаре Річчоні – високоосвічений красень, заможний аристократ, тонкий поціновувач опери, а заодно й мер невеликого міста Віареджо. Чезаре сподобався Соломії, бо вмів триматися з люб'язністю й повагою без жодної нотки покровительства чи поблажливості – цих ноток співачка не терпіла, адже в силу професії чудово чула в них фальш. Діамантовий період залицянь та зітхань тривав майже чотири роки. Соломія й не думала легковажити з таким важливим рішенням, як шлюб. Побралася пара аж 1910 року в одній із церков Буенос-Айреса.

У 1920 році Крушельницька в zenіті слави покидає оперну сцену, виступивши останній раз у неапольському театрі в улюблених операх «Лорелея» Каталані й «Лоенгрін» Вагнера. Далі своє життя вона присвятила камерній концертній діяльності, пісні виконувала вісьмома мовами. Здійснила турне Україною, Європою, Америкою. У 1894–1923 рр. майже щороку виступала з концертами у Львові, Тернополі, Стрию, Бережанах, Збаражі, Чернівцях та інших містах Галичини. Її єднали міцні узи дружби з Іваном Франком, Михайлом Павликом, Ольгою Кобилянською, Миколою Лисенком, Денисом Січинським та багатьма іншими культурними діячами Галичини і Наддніпрянщини.

Особливе місце у творчій діяльності співачки займали концерти, присвячені пам'яті Тараса Шевченка та Івана Франка. Для участі в цих концертах вона часто приїжджала до Західної України. На всі свої гастролі оперна співачка брала томик «Кобзаря». Любила виконувати пісні українською мовою та знала 8 іноземних мов. Співачку називали Шаляпіним в юбці. Вона була єдиною жінкою, яка досягла визначних висот у музичній сфері того періоду Товаришувала з І. Франком, М. Павликом, В. Стефаніком. У 1929 році в Римі відбувся останній гастрольний концерт Соломії Крушельницької.

1939 року після смерті чоловіка Крушельницька вирішила відвідати Львів. Та через початок війни вже не змогла повернутися до Італії. Радянська влада заборонила виїжджати їй закордон, конфіскувала величезний будинок у Львові, залишивши всевітньо

відомій примадонні лише крихітні кімнатки на другому поверсі. Численні прохання про надання громадянства радянська влада задовольнила лише після написання Крушельницькою заяви про передачу до радянської власності своєї вілли в Італії. Після продажу вілли співакці адвокат передав лише дуже невелику частину із вирученої суми. Лише після того, як всі кошти пішли на користь держави, її визнали «своєю».

Під час німецької окупації Львова Соломія Крушельницька дуже бідувала, тому давала приватні уроки вокалу.

На заняттях співу педагог С. Крушельницька була терплячою до учнів, не виявляючи незадоволення чи роздратування. Перш ніж приступити до вивчення твору, Соломія Амвросіївна докладно ознайомлювала учня з його змістом, примушувала правильно прочитати, продекламувати текст з усіма логічними наголосами. Вона завжди підкреслювала, що співати треба з любов'ю, умінням та знанням, що без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом [1]. «Соломія Амвросіївна дбайливо розповідала і показувала, як поєднати звук з диханням, вільно і вірно відкривати рот і гортань, укласти язик, – згадував учень С. Крушельницької, мистецтвознавець Володимир Овсійчук. – Все це було початком занять. Особливу увагу вона приділяла глибокому диханню, яке сприяє м'якому й вільному голосоведенню» [1].

У 1944 році вона стає викладачкою Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Однак під час «чищення кадрів від націоналістичних елементів» їй інкримінували відсутність консерваторського диплома, який пізніше знайшли у фондах міського історичного музею. Через вісім років С. Крушельницька отримала звання професора. У 1951 році Соломії Крушельницькій присвоїли звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР. Студенти обожнювали її заняття.

Одним з найбільш яскравих спогадів про викладацьку діяльність С. Крушельницької є спогад її учня Степана Генсірука, який через певні обставини змушений був змінити фах, однак на все життя зберіг світлу пам'ять про свою велику Вчительку. З його слів дізнаємось, що С. Крушельницька приділяла особливу увагу вимові окремих слів та їх органічному зв'язку з музикою. Завжди стверджувала, що основою співу є правильне дихання, яке об'єднує не лише всі фізичні фактори, пов'язані зі звучанням, а й усі психофізіологічні процеси розвитку голосового апарата. Зазначала, що у процесі дихання співака головним

моментом є видих: поступовий, плавний і спокійний. Для максимального використання енергії видиху рекомендувала тривалі та серйозні тренування. Велику увагу С. Крушельницька звертала на якість звука, що залежить від максимального використання резонаторів голосового апарату. «При вмілому керуванні роботою м'язів дихального апарату та резонаторами співак може формувати звук будь-якого відтінку і характеру, залежно від змісту виконуваного твору або емоцій виконавця», – писав про настанови свого педагога С. Генсірук [1].

С. Крушельницька була вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності, довго пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу. «Ноти, – говорила співачка, – це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипаля або в голосі співака і по-справжньому схвилював слухача». Крушельницька ніколи не нав'язувала своєї думки, свого розуміння твору. Навпаки, прагнула, щоб студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами.

Племінниця С. Крушельницької Одарка Бандрівська, яка вдосконалювала вокальну майстерність у своїй титки в Італії, згадувала про її метод викладання як про загальнопоширений емпіричний метод, який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи співу. С. Крушельницька не любила теоретичних пояснень, а тільки практично голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок показувала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О. Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього» [1].

Примадонна і сама ставала гідним зразком для наслідування для своїх вихованців. Востаннє вона співала у Львівській філармонії 1949-го, у віці 77 років. Виконала на останньому виступі пісню «Краю мій рідний». Мало хто знав, що на той час співачка вже хворіла на рак горла.

Директор консерваторії Сергій Павлюченко так характеризував педагогічну діяльність великої співачки: «Маючи величезний

виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Вона вмiла не тільки зберегти кращі якості співацького обдаровання студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Соломії Амвросіївни був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співацької концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу. Соломія Амвросіївна володіла надзвичайно широкою співацькою концепцією, якій ніколи не зраджувала» [1]. Сергій Павлюченко, який був директором консерваторії, так характеризував педагогічну діяльність великої співачки: «Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі.

Станіслав Людкевич у своїх спогадах про співачку писав: «Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навиків справжньої вокальної культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах» [1]. Соломія Амвросіївна зуміла спрямувати на справжню мистецьку дорогу таких талановитих учнів, як Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувіряк, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Клавдія Чернет, Боженa Антоневич-Скрипничук, Ніна Богданова-Пелехата.

Соломія Крушельницька не залишила після себе методичних праць, в яких могла б теоретично обґрунтувати свій метод викладання вокалу. Тому велике значення мають статті про велику співачку, рецензії на її виступи, інформація від тих осіб, що були знайомі з С. Крушельницькою, особливо ж спогади її учнів, зібрані та упорядковані Михайлом Головащенко.

Крушельницьку запитали, чи не сумує вона за сценою, на що співачка відповіла: «Звичайно, хотілося б і далі виступати, дарувати людям радість зустрічі з великим мистецтвом, – але закон природи не щадить нікого. Я рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у голосі і виконанні яких я житиму й далі» [4]. Корисними є погляди С. Крушельницької на дотримання режиму у роботі, відпочинку, харчуванні. У розмові з письменницею Іриною Вільде співачка висловлювала свою думку щодо цього: «Я мала свій режим дня, від якого тільки недуга могла заставити мене відступити. То тільки збоку здається, що професія

співака – легкий хліб. А втім, як хто розуміє цю працю. Для мене вона була дуже нелегкою. Я вважала своїм обов'язком вивчати мови, лібрето опер, у яких мені доводилось виступати, а без залізного режиму я не могла б цього досягнути» [4].

Творча постать і мистецькі здобутки С. Крушельницької мали великий вплив на розвиток вокальної школи в Галичині. Зауважмо, що у своїй вокально-виховній роботі співачка звертала увагу не тільки на процес правильного академічного видобування вокального звуку, а й на режим дня, харчування, мотивацію та психофізіологічні процеси розвитку голосового апарата. Вона й сама була і демонструвала той високий стандарт, еталон вокального мистецтва, до якого прагнули у своїй творчості молоді виконавці. На жаль, обмежена за обсягом зазначення стаття не дозволяє висвітлити всі особливості та нюанси педагогічної діяльності Соломії Крушельницької. Але сьогодні матеріали по історії вокальної школи в Галичині, творчості примадонни, які зберігаються у фондovій збірці Музею Соломії Крушельницької у Львові, активно вводяться в науковий обіг і потребують подальшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Броніцин В. Педагогічна діяльність Соломії Крушельницької. URL: <https://pandia.ru/text/79/482/35261.php> (дата звернення 04.04.2022).

2. Жінки в історії «Соломія Крушельницька. Світ її впіймав, але не втримав...». URL: <https://povaha.org.ua/solomiya-krushelnytska-svit-jiji-vrijmav-ale-ne-vtrymav/> (дата звернення 17.03.2022).

3. Карась Г. В. Концертне турне Соломії Крушельницької містами США у 1928 р. (за матеріалами газети «Свобода»). Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №3. С. 3–7.

4. Коляда І. А. Соломія Крушельницька. Серія книг: «Знамениті українці». Харків «Філіо» 2019. 121 с.

5. Навіть у палаці царя Ніколая II Соломія Крушельницька співала українською. URL: <http://www.stryi.net.ua/navit-u-palatsi-tsaryanikolaya-ii-solomiya-krushelnytska-spivala-ukrayinskoju/> (дата звернення 17.03.2022).

6. Рідна країна: світоглядний портал «Соломія Крушельницька: примадонна з України». URL: <https://ridna.ua/2021/04/solomiia-krushelnytska-prymadonna-z-ukrainy/> (дата звернення 07.03.2022).

7. Соломія Крушельницька. Спогади / Вст. ст., упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ: Музична Україна, 1978. Ч. I.

8. Шавелева М. Українській мадам Баттерфляй – Соломії Крушельницькій відкривають меморіальну дошку в Чилі. URL: <https://uain.press/news/ukrayinskij-madam-batterflyaj-solomiyi-krushelnyskij-vidkryuyut-memorialnu-doshku-v-chyli-1023056#:~:text=%> (дата звернення 10.03.2022).

9. Чигер О. О. Концертна діяльність Соломії Крушельницької за межами України. Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред.. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №3. С. 7–12.

Наgreбецька Ольга

СПІВАЦЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ – «НАЙЧАРІВНІШОЇ ЧІО-ЧІО-САН»

Соломія Крушельницька – співачка світової слави, краса і гордість української музичної культури. Її незрівнянне лірико-драматичне сопрано діапазоном майже в три октави було унікальним явищем в історії світового вокального мистецтва. Вона стала символом української оперної сцени. Її голос полонив шанувальників країн Європи, Південної Америки...

Ще під час навчання в консерваторії Соломія Крушельницька отримала запрошення від (польського) Львівського оперного театру, проте вона прагнула української опери, якої на той час не існувало. Співачка вирішила їхати до Італії, щоб продовжити навчання. На це рішення вплинула знаменита італійська співачка Джемма Беллінчоні, яка в той час гастролювала у м. Львові. Восени 1893 року Соломія їде до Італії, де навчається співу у Фауста Креспі і драматичному мистецтву в професора Конті.

Видатна українська оперна співачка Соломія Крушельницька, за словами видатного італійського музичного критика Рінатто Кортопассі, була єдиною жінкою, яка у ХХ столітті царювала на оперній сцені поміж чотирма особами чоловічої статі – М. Баттістіні, Е. Карузо, Т. Руффо, Ф. Шаляпіним. Проте, як зазначав критик: «у порівнянні зі своїми уславленими колегами, вона виявилася набагато вищою як особистість» [3].

В широкому світі, де вона тріумфально виступала на кращих оперних сценах, її називали «незабутньою Аїдою», «єдиною в світі

Джокондою», «найчарівнішою Чіо-Чіо-Сан», «неповторною Галькою», «ідеальною Брунгільдою», «неперевершеною Саломеєю», «вражаючою Валькірією», «винятковою Лорелеєю». Співачка зуміла піднятися завдяки своєму таланту та наполегливості й досягти вершин співацької майстерності, виконувати найскладніші оперні арії.

Вона виступала на кращих оперних сценах. Джакомо Пуччіні, Леонкавалло, Артуро Тосканіні, Ріхард Штраус, Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Тітта Руффо співали разом з нею або були її палкими прихильниками.

За свідченням великого диригента Артуро Тосканіні, в операх Р. Вагнера, Й. Штрауса, І. Піцетті, А. Каталані, Дж. Пуччіні Соломія Крушельницька була неперевершеною. Особливо славилася співачка виконанням творів одного з найскладніших для виконавців композитора – Ріхарда Вагнера. Її образ став уособленням справжньої жіночої вроди, великого таланту і рідкісної природи голосу. Голосу, що вражав, бентежив та полонив.

Здобувши добру школу італійського бельканто, Соломія Крушельницька, щоб опанувати драматичну музику Вагнера, пішла на сміливий для будь-якого співака крок – змінила манеру й стиль та підкорила німецьку школу виконання.

Незважаючи на те, що вона була свідком провалу однієї з Вагнерових опер в Італії через складність її для співаків, Крушельницька упродовж кількох місяців студіює німецьку музику у віденського професора Генсбахера й стає однією з найкращих у світі виконавець сопранових партій в операх Вагнера, в яких, за її висловом, «не один співак собі карк скрутив» [2].

За свідченням тогочасних музичних критиків, які писали про участь Крушельницької в операх Р. Вагнера «Тангейзер», «Лоенгрін», з нею не могли зрівнятися у виконанні характерів німецьких жінок-героїнь навіть найвидатніші німецькі співачки.

Молода артистка з України наприкінці XIX століття співала провідні партії в найкращих театрах Італії й швидко завоювала визнання вимогливої італійської публіки. Вона продовжувала опановувати таємниці вокального і драматичного мистецтва, які після Вагнерових опер долалися вже легше й швидше.

Партію Чіо-Чіо-Сан співачка виконала більше сотні разів. На думку критиків, саме Крушельницька вважається найкращою виконавицею ролі знаменитої гейші всіх часів і народів [5].

Після завершення роботи в цьому образі співачка подарувала Дж. Пуччіні свій екземпляр партитури з власними помітками на полях.

У відповідь композитор подарував Крушельницькій свій портрет з написом «Найпрекрасніший Батерфляй». Знайомі композитора розповідали, що єдиним портретом в робочому кабінеті Дж. Пуччіні було зображення української співачки.

Особливу увагу приділяла Крушельницька власному сценічному образу. Незмінно співачка брала участь в моделюванні костюмів, впродовж тривалого часу вживалася в образ, важливою вважала кожен деталь. При підготовці до гри в образі Чіо-Чіо-Сан в опері «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні японський одяг Крушельницька носила упродовж 3 місяців.

З С. Крушельницькою намагалися укласти контракти провідні театри світу, преса сповнена схвальних відгуків про її чарівний голос і високу техніку виконання. Вся театральна Європа кінця XIX – початку XX століття, незважаючи на те, що в той час творили інші видатні співаки, була зачарована саме цією співачкою.

Після шаленого успіху під час гастролей у Південній Америці артистка співала у Бергамо, рідному місті славетного композитора Дж. Россіні, куди її запросили на урочистості з нагоди 100-річчя від дня народження славетного земляка. А потім виступала в театрах Парми та Удіне.

Відомий італійський музикознавець Гвідо Маротті, друг Соломії Крушельницької, який дуже добре знав її, може, найкраще з усіх критиків характеризує цю блискучу артистку: «Ці давні спогади, що я проніс крізь роки, завжди зберігаючи в душі, сягають початку нашого століття, коли я вперше почув її голос і побачив її на сцені римського театру «Констанці» в незрівнянному образі Аїди.

Вона уявлялася мені царицею Нефертіті, найяснішою дружиною Рамзеса II, або однією з жіночих фігур, що зійшли з древнього барельєфу після трьохтисячорічного кам'яного сну, щоб продовжити життя серед людей, вражаючи їх мелодійністю звуків, вогнистими рухами крутих плечей і гнучкого стану, стилізованими й ефектними жестами рук» [4].

Найбільші театри світу сперечалися за право приймати Соломію Крушельницьку, серед них і всесвітньо відомий «Ла Скала» в Мілані, де співачка з тріумфальним успіхом виконала кілька ролей в операх Р. Штрауса, І. Піццетті у постановці славетного Артуро Тосканіні. Співачка мала дивовижне сопрано широкого діапазону з оксамитовим тембром.

Вона володіла щонайтоншими нюансами голосу й могла передавати найскладніші людські почуття. Їй було притаманне вміння

імпровізації, завдяки чому її арії завжди дарували щось нове й оригінальне, що незмінно приваблювало до неї слухачів.

Саме тому жоден з її образів не залишався поза увагою критики. Всебічно обдарована й освічена, Соломія Крушельницька мала досконалу дикцію, виконувала старовинні, класичні, сучасні й народні пісні на сімох мовах — італійському, французькому, німецькому, англійському, іспанському, польському та російському. Проте всі концерти закінчувала виконанням українських народних пісень.

Італійська «Gazzetta di Parma» писала про її виступи: «Як тільки Крушельницька знову приїхала до Італії, запопадлива антреприза ангажувала її на поточний рік, і мешканці Парми, захоплюючись нею і аплодуючи їй в «Лоенгріні» та «Богемі», змогли особисто оцінити всі високі якості, здібності й хист, притаманні молодій артистці. Сьогодні Соломія Крушельницька є, без сумніву, однією з провідних співачок оперної сцени. Вона прекрасно модулює своїм свіжим, сильним, чистим і приємним голосом, демонструючи вміння передавати з гідним подиву багатством колориту, з ідеальною солов'їною чистотою і фіоритурою запал почуттів, простодушність і тугу» [1].

Своєю великою працею, культурою, колосальними успіхами на ниві мистецтва, великою любов'ю до рідного народу Соломія Крушельницька стала прикладом для наступних поколінь. Соломія Крушельницька займає почесне місце в списку світових творців кінця XIX – початку XX століття.

Список використаних джерел:

1. Видатні постаті України. URL: https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/ukrainska_elita/part3/013.htm (дата звернення 04.04.2022).

2. До 145 років від дня народження Соломії Крушельницької URL: <https://meest-online.com/history/figure/do-145-rokiv-vid-dnya-narodzheniya-solomiji-krushelnytskoji/> (дата звернення 17.03.2022).

3. Кортопасі Р. Соломія Крушельницька. URL: <https://krushelnytska.com.ua/pro-konkurs/solomiya-krushelnytska/> (дата звернення 25.03.2022).

4. Крушельницька Соломія Амросіївна / Тернопільщина: регіональний портал. URL: <https://irp.te.ua/2010-03-19-19-09-06/> (дата звернення 25.03.2022).

5. Соломія Крушельницька – українка, за життя визнана найвидатнішою співачкою світу. URL: <http://heroes.profi-forex.org/ua/krushelnicka-solomija-amvrosiyivn> (дата звернення 01.04.2022).

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Соломія Амвросіївна Крушельницька народилася 23 вересня 1872 року в селі Білявинцях, що на Тернопільщині, в сім'ї священика Амвросія Крушельницького. Дитинство її пройшло у селі Біла під Тернополем. Маленькою навчилася грати на фортепіано, а в десятирічному віці співала в хорі «Руської бесіди» у Тернополі. У 1891–1893 роках навчалася у Львівській консерваторії, яку закінчила зі срібною медаллю та дипломом з відзнакою. 15 квітня 1893 року дебютує у Львівській опері в партії Леонори («Фаворитка» Г. Доніцетті) та Сантуцци в опері «Сільська честь» П. Масканьї [1]. Після знайомства з італійською співачкою Джеммою Беллічоні, що перебувала у Львові на гастролях, Крушельницька їде у Мілан, де навчається з травня 1893 року в студії професорів Коппі та Фаусти Креспі. 1894 року підписує контракт із Львівською оперою, співає в операх «Фауст», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Африканка», «Галька». Листується з письменниками Михайлом Павликом, Іваном Франком. 3 січня 1895 року співає у Львівській опері в «Манон Леско», згодом студіює у Відні у професора Генсбахера. Того ж року співає у Краківській опері. 1896 року здійснює гастролі в Кремоні, Зарі, Кракові, Трієсті. З листопада 1896 року по березень 1897 року Крушельницька у складі італійської трупи брала участь у тридцяти п'яти виступах в Одеському оперному театрі. 1897 року гастролує у Південній Америці, Бергамо, Пармі. 1898 року запрошена до Варшавського оперного театру, співає у Петербурзі, Коломиї, Бережанах. 1902 року – гастролі у Парижі. 1906 року – успішні гастролі в Буенос-Айресі та дебют у «Ла Скала» в Мілані в опері Р. Вагнера «Саломея» під диригуванням Артуро Тосканіні. 1908 року – гастролі в Єгипті, де Крушельницька співає разом з Пуччіні [3].

1909 року Крушельницька одружується з італійським адвокатом, мером міста Віареджо Чезаре Річчоні. 1920 року востаннє виступила у театрі Ла Скала» в операх «Лорелея» та «Лоенгрін», відтоді займається концертною діяльністю 1925 року бере участь у концерті на запрошення королеви Італії. У 1927–1928 роках здійснює велике турне по США та Канаді. 1929 року відбувся прощальний концерт співачки в Академії Санта Цецілья у Римі. 1937 р У помер Чезаре Річчоні. 1939 року співачка приїжджає на батьківщину, провідати рідних, але у зв'язку з початком другої світової війни залишається у Львові. Після вступу радянських військ терпить злигодні, байдужість влади. У той час починає хворіти, просить дозволу виїхати в Італію, де залишився її будинок, але їй не дозволяють.

1946 року нарешті дістає місце професора у Львівській консерваторії. 1947 року у Львові відбувся прощальний концерт 75-річної співачки для земляків. 1952 року їй присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. До кінця життя Соломія Крушельницька викладала у консерваторії. Померла від раку горла 16 листопада 1952 року. Похована у Львові, на Личаківському кладовищі.

Співачка мала дивовижне сопрано широкого діапазону з оксамитовим тембром. Вона володіла щонайтоншими нюансами голосу й могла передавати найскладніші людські почуття. Їй було притаманне вміння імпровізації, завдяки чому її арії завжди дарували щось нове й оригінальне, що незмінно приваблювало до неї слухачів. Саме тому жоден з її образів не залишався поза увагою критики. Всебічно обдарована й освічена, Соломія Крушельницька мала досконалу дикцію, співала й розмовляла українською, російською, польською, німецькою, англійською, італійською та іспанською мовами. І на початку творчості, і в zenіті слави Соломія Крушельницька завжди включала до своїх програм українські народні пісні, твори А. Вахнянина, М. Лисенка, С. Людкевича, О. Нижанківського, Д. Січинського.

Після шаленого успіху під час гастролей у Південній Америці артистка співала у Бергамо, рідному місті славетного композитора Дж. Россіні, куди її запросили на урочистості з нагоди 100-річчя від дня народження славетного земляка. А потім виступала в театрах Парми та Удіне. Захоплюючись нею і аплодуючи їй в «Леоенгріні» та «Богемі», змогли собисто оцінити всі високі якості, здібності й хист, притаманні молодій артистці. Сьогодні Соломія Крушельницька є, без сумніву, однією з провідних співачок оперної сцени. Вона прекрасно модулює своїм свіжим, сильним, чистим і приємним голосом, демонструючи вміння передавати з гідним подиву багатством колориту, з ідеальною солов'їною чистотою і фіоритурою, запал почуттів, простодушність і тугу» [6].

Успіх у глядачів і критики, платня, гідна досвідчених співаків, становище примадонни, – інша зупинилась би на цьому з радістю. Крушельницька прагнула більшого, відчувала недостатність своєї фахової і загальної освіти...

В одній із львівських вистав Соломію почула відома італійська співачка Джемма Беллінчоні, яка саме гастролювала у Львові. Вона ж і порадила їхати до Італії – продовжувати навчання у визнаних майстрів бельканто. Пообіцяла, що на час навчання в Мілані, Соломія зможе жити в її батьків [8].

Батько дістав позичку в банку і восени 1893 р. повіз дочку до Мілана, де Соломія почала вчитися у відомого професора вокалу Фаусти Креспі. Вона бере уроки сценічної майстерності й міміки у професора Конті. Ось коли знадобилось вироблене в дитинстві вміння працювати! Щоденно уроки співу, розучування нових творів тривали по шість годин. Вона вивчала також історію музики, літературу, мови, естетику. Невдовзі вона починає виступати в концертах музично-драматичної школи виконуючи з успіхом складні оперні арії. Та гроші швидко вичерпались, а сім'я допомогти не могла.

Маючи вже певний успіх в Італії, Крушельницька звертається до Галицького сейму з проханням про допомогу на подальше навчання. Отримує відмову. На щастя, талантом молодої співачки захопилася багата англійка, яка любила музику і спів. Міс Александер, почувши Соломію на сцені, взяла на себе матеріальні витрати на її навчання в Мілані [10].

У травні 1902 р. вона виступала в Парижі, разом із польським тенором Яном Решке вони співали в «Лоенгріні»...

Робочий графік був надзвичайно інтенсивним. Співала в операх по чотири-п'ять разів на тиждень. До кожної вистави готувалася дуже старанно [9].

У грудні 1902-го на 63-му році життя помер Амвросій Крушельницький. Соломія не змогла приїхати на похорон батька. Вона написала матері, щоб та з Білої переселилася до Львова. Пізніше співачка купила у Львові кам'яний будинок по вулиці Крашевського [7]. Теодора Григорівна померла там у 1907 р. Сестри Емілія і Марія повиходили заміж, а Володимир закінчив юридичний факультет Львівського університету. Наймолодшу сестру, Ганну, яка мала гарний голос, Соломія взяла до Італії, де та вчилася сольного співу у найкращих педагогів Мілана. Проте Ганна так і не змогла подолати свою невпевненість, викликану славою старшої сестри.

В Італії Крушельницька прожила близько сорока років. По смерті чоловіка вирішила повернутись на Батьківщину. В серпні 1939 р., напередодні Другої світової війни, всупереч порадам друзів і відмові італійського уряду видати їй закордонний паспорт, вона переїхала до Львова, де мала власний будинок. Після сяючого сонцем і щастям Віареджо її зустрів похмурий Львів. Тяжка хвороба надовго прикувала співачку до ліжка. Гнітючими видались і роки фашистської окупації Львова. Вільна співоча пташка опинилась у тісній клітці... Та все ж вона досить швидко ввійшла в мистецьке життя міста. 1942 р. брала участь у святкуванні сторіччя від дня народження Миколи Лисенка та

Крайовому конкурсі аматорських хорів, організованому з цієї нагоди галицькою мистецькою громадою, незважаючи на окупаційні утиски. 1944 р. Крушельницька стала професором Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка [6].

Посковзнувшись на тротуарі, Крушельницька зламала ногу в стегні. Долаючи нестерпний біль, вона зуміла дійти до сестри Емілії Стернюкової та мужньо перенесла дві операції [5].

Серце найславетнішої української співачки зупинилось 16 листопада 1952 р. Поховано Соломію Крушельницьку на Личаківському кладовищі у Львові. В пам'ять про неї в незалежній Україні засновано Міжнародний конкурс оперних співаків імені Соломії Крушельницької. А настання третього тисячоліття ознаменувалося перейменуванням на її честь Львівського оперного театру [2].

Список використаних джерел

1. Гай А. Судьба, похожая на легенду / Советская культура. 20 мая 1980.
2. Герета Й. Музей С. Крушельницкой: Очерк-путеводитель. Львов, 1978.
3. Головащенко М. Соломія Крушельницька в «Ла Скала». Музыка. 1978.
4. Головащенко М. Чарівниця співу. Музыка. 1973.
5. Загайкевич М. Великій артистці. Музыка. 1980.
6. Кортопассі Р. «Мадам Батерфляй» тріумф Соломії Крушельницької. Музыка. 1973.
7. Павлишин С. Замечательная украинская певица // Советская музыка. -1959.
8. Славетна співачка: Спогади і статті. Львів, 1956.
9. Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листи. Ч. 1-2. Київ, 1978.
10. Теплицкий К. Кого выбирает судьба / Советская культура. 20 сентября 1983.

РОЗДІЛ III. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Балбус Тетяна

ОРНАМЕНТАЛЬНІ І СЮЖЕТНІ РОЗПИСИ УКРАЇНСЬКИХ СКРИНЬ

У всезагальній народній культурі важливу роль відіграє декоративне мистецтво – широка галузь мистецтва, яка художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною. До нього належать такі види: декоративно-прикладне, монументально-декоративне, оформлювальне, театральное-декораційне тощо.

Народне мистецтво створювалось у сфері колективного матеріального домашнього виробництва. У ньому відбивалися риси первісної свідомості людини, міфологічний характер спілкування з природою. Знаряддя праці, зброя, одяг, житло повинні були передусім бути зручними, магічними, щоб ніщо, ніякі ворожі сили не перешкоджали людині жити і працювати.

Сьогодні декоративне мистецтво – складне, багатогранне художнє явище. Воно розвивається у таких галузях, як народне традиційне (зокрема, народні художні промисли), професійне мистецтво і самодіяльна творчість. Ці галузі багатозмістовні і далеко не тотожні.

Останнім часом в українській науковій літературі активізувалась увага до висвітлення питань духовної культури. Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. Сьогодні воно розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, комунікаційну, естетичну та ін.

Живопис, як вид народного мистецтва, має свої специфічні риси і часом переростає рамки декоративно-прикладного мистецтва. Ми зустрічаємося з народним живописом у вигляді настінних розписів житла або господарських споруд; живопис олійними фарбами здавна широко застосовувався для оздоблення хатніх меблів (мисників, скринь), дерев'яного посуду; фарбами розписувалася кругла дерев'яна скульптура.

Декоративний розпис – один із видів народного мистецтва. Широкого розповсюдження в селянському побуті дістали розписи

олійними фарбами дверей, віконниць та меблів. Звичайно ці розписи мали орнаментально-декоративний характер.

Особливо цікаві розписи скринь, які в селянських родинах були своєрідними реліквіями, що передавались з покоління в покоління. У хаті скриня стояла в світлиці на самому видному місці й мала свідчити про достаток родини.

Форми скринь та характер їх розпису дають змогу майже безпомилково визначити, з якої саме місцевості походить та чи інша скриня. Розписи скринь XIX – початку XX ст. відзначаються яскраво виявленими місцевими рисами. Чернігівські скрині переважно чорного або темно-синього кольору, з барвистими великими квітами – білими, жовтими, червоними – в медальйонах та гронами у вигляді бігунців. Полтавські скрині близькі до чернігівських: вони теж розписані по темному тлі квітковим орнаментом ясних кольорів з чітким ритмічним його повторенням. Зовсім інше бачимо на скринях Дніпропетровщини, їх пофарбовано в яскраві кольори: жовтий, найчастіше в соковитий зелений, орнамент значно дрібніший за розміром, ніж на Полтавщині, й дуже різноманітний за мотивами.

Скрині західних областей України відрізняються від скринь наддніпрянських. Вони більш масивні й розписані переважно дрібним орнаментом, закомпонованим у декоративні рамки, що мають відкреслювати форму скрині. Подекуди орнамент, вживаний у розписах скринь Львівщини, близький до орнаменту місцевих хатніх розписів або малюнків на вибійках. Інші скрині західних районів Львівщини за характером розписів наближаються до польського народного декоративного живопису. Гуцульські скрині подібні до столів. Їх декоровано контурним геометричним орнаментом, у межах якого площини розмальовано коричневою, вохристою, чорною, іноді білою фарбами. Тут фарби лише допомагають виявленню різьбленого орнаменту.

Найбільш типовим у розписах скринь другої пол. XIX – поч. XX ст. є мотив «вазон» [1], який застосовувався у декорі чола, причілков і віка. Конструктивні особливості скринь (високі, середні, низькі), прийоми поділу їх поверхонь (графічно-лінійним способом, «вікнами», шпугами) зумовлювали композиційне вирішення мотиву. На скринях «одно дзеркальних», тонованих, окутих із боків малювали розлогі з великими квітами «вазони» (Київщина, Південь, Закарпаття). При дво-, три-, чотиричасному поділі площини характер мотиву змінювався, елементи komponувалися більш щільно, деталізовано. Ці причини вплинули на класифікацію «вазонів» у розписах скринь, де

розрізняємо пірамідальні, радіальні, деревоподібні композиції зі щільним та розрідженим укладанням елементів [2].

Усі варіанти комбінацій «вазонів» широко використовувались у декорі скринь Київщини, Полтавщини, Півдня. Для Чернігівщини та Слобожанщини типові пірамідальна та деревоподібна композиції зі щільним заповненням мотиву. Поділлю й Галицькому Прикарпаттю властиві деревоподібні розріджені зображення, на території останнього трапляються «вазони» пірамідальної будови.

«Вазон» із пірамідальною композицією та щільним заповненням малювали переважно на скринях із графічним членуванням площин (Київщина, Полтавщина, Слобожанщина, Південь). При такому поділі розміри декорованого поля, особливо причасного, були відносно невеликі, що й зумовлювало густе розташування елементів у мотиві, певну обмеженість простору, стиснутість. На Київщині такі «вазони» вкладалися трьома великими, часто подібними між собою квітами, зображеними навколо верхньої частини посудини та обрамованими одним-кітькома рядами різнорідних і менших за розмірами елементів. У цілому київським «вазонам» притаманна стрункість, витончена графічність.

У розписах полтавських скринь «вазон» будувався в основному з шести-семи великих квітів, «яблук», облямованих листочками, квіточками, пуп'янками, гронами винограду тощо. Елементом декору властиві м'які обриси, ажурність і легкість сприйняття. Мотив малювали у вазоподібних орнаментованих посудинах.

На Слобожанщині рідко трапляються «вазони» з пірамідальною композицією, та ці поодинокі випадки дають змогу визначити регіональну особливість мотиву: надто щільне заповнення мотиву з живописно –пластичним трактуванням елементів.

У розписах Півдня найбільш поширені щільно заповнені «вазони» з пірамідальною композицією, оскільки традиційним для цього регіону типом можна вважати скрині з тричасним графічно-лінійним поділом поля. Варіативність мотиву полягає в одночасному зображенні розмаїтих за характером елементів, іншими словами, рослинні реалії (квіти, пуп'янки, плоди, винограда, колоски і т.д.) мають різну міру натурної правдоподібності, різну конфігурацію цятки, плями, кола.

Дещо подібні полтавським «вазони» Київщини. Посудина мала тут урізноманітнене трактування форми, яка певною мірою впливала на особливості розташування елементів. Наприклад, низький, подібний до зрізаного конуса з ширшою стороною доверху, горщик обумовлює розлоге віялоподібне зображення ряду однакових за розмірами

елементів, розмежованих між собою меншими. При високій вазі центр композиції піднімається, у зв'язку з чим збільшуються за величиною головні складові мотиву. Їх обрамування стають менші, але розмаїтіші за формою елементи.

На Півдні «вазони» радіальної композиції укладаються подібними або різними елементами. Вони з'єднуються між собою тонкими стеблами чи розміщуються окремо. Посудини мають абстраговані чи вазоподібні обриси, подеколи близькі до реального горщика.

Своєрідним прийомом радіальних композицій «вазонів» було виділення крупними (різномірними) квітами вертикальної осі. Менші й розмаїті за трактуванням елементи малювали також рядами, спрямованими під кутом відносно осі. В межах самого ряду розміщення різних елементів мало велику кількість варіантів, наприклад: «яблуко», декілька листочків, квітка, пуп'янок. Певною закономірністю будови мотиву є застосування грон винограду, що звисали з країв посудини, заповнюючи нижню частину композиції. Посудину малювали подібно до вишуканої, із тонкими ручками вази, подеколи її замінювала плетена широка корзина. Такі «вазони» властиві переважно Київщині.

Лемківські мальовані скрині композиційно схожі на різьблені, що мало безпосередній вплив на лінійно-графічне трактування тільки зрідка зображуваних «вазонів», на противагу широко використовуваним смугам, розетам.

Таким чином, на території України можна визначити ареали поширення певних типів композиційних схем у розписах весільних скринь. Традиційні композиції у локальному вираженні зберігали стилістичну спорідненість, але разом з тим спостерігається розмаїтість трактування схем декору на рівні зображення мотивів і елементів орнаменту. Відтак у межах одного повіту чи осередку трапляється велика кількість мальованих скринь одних і тих же композиційних типів розпису, що несхожі в іконографії мотивів і деталях декору.

Список використаних джерел

1. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Народознавчі зошити. 1995. № 5.

2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Народне мистецтво – невід'ємна складова частина матеріально-духовної, художньої культури. Декоративно-прикладне мистецтво: Навч. посіб. Львів, 1993.

3. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України початку ХХ ст. Формування національного стилю. Зап. наук. т-ва імені Т. Шевченка. 2004.

4. Пожоджук Д. Міжнародний фестиваль-етноєволюція «Великдень у Космачі». *Гуцульський край*. 2007. № 53. 30 грудня.

5. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалека і зблизька. *Українське мистецтво*. 2003. № 1.

6. Смолій Ю. Сучасне народне мистецтво України: народність без берегів. *Українське мистецтво*. 2002. № 1.

Ющенко Кирило

УКРАЇНСЬКИЙ КОМЕРЦІЙНИЙ ЖИВОПИС В УМОВАХ АРТРИНКУ

У наш час творчість в Україні напрочуд різноманітна як формально, так і за концептуальним наповненням. Із появою PinchukArtCentre, успішними продажами на закордонних аукціонах, активізацією галерей, центр тяжіння українського мистецтва зміщується від традиційного до актуального, а в межах самого актуального – від експериментального до комерційного. З'являються молоді митці та колективи, які прагнуть працювати у новому форматі. Дається взнаки освіта – протестуючи проти заскорузлого академізму, але маючи обмаль знань про світовий арт-процес, молодь видає «авангард», котрий є несвідомим повторенням історичних форм мистецтва, однак отримує статус «альтернативи» на фоні реалістичних робіт [2].

Метою статті є охарактеризувати основні риси так званого комерційного живопису, його тенденції та затребуваність. Актуальність теми статті полягає в тому, що в сучасних ринкових умовах невід'ємною частиною успіху художника є його затребуваність. Нещодавні дослідження таких авторів, як С. Давимуки, Т. Злобіної, О. Радинського, О. Сидора-Гібелінди та ін. свідчать про активну зацікавленість науковців проблемою.

Загалом, комерційний живопис сьогодні можна виділити як окремих, диференційований напрям, який характеризується певними відмінностями у виконанні, умовами, а також побажаннями з їх подальшим втіленням в роботі.

Серед основних елементів характеристики цього живопису, можна виділити такі:

1. Орієнтованість на відносно швидкий продаж роботи потенційному покупцеві або замовнику
2. Врахування побажань і пропозицій замовника в роботі.
3. Використання технік та матеріалів які не є характерними для «класичного» живопису.
4. Вибір стилістики і жанру для письма в такому напрямі є більш різноманітним.

Орієнтованість на продаж є основним відмінним критерієм комерційного живопису. У випадку із замовником художник працює з чітким уявленням кінцевого результату, в певних часових рамках, і має за першочергову мету догодити. Орієнтація творця на ринок означає, що творчий продукт стає товаром незалежно від того, чи має він унікальне значення або ж існує у безлічі копій. Водночас ринкова ціна творчого продукту як різновиду предметного втілення інтелектуально-духовного виробництва не завжди перебуває у безпосередньому стосунку до його духовної цінності [1, с. 112]. Врахування побажань замовника також диктує свої правила роботи, під які художнику потрібно підлаштовуватись, адже вони бувають різноманітні і можуть відрізнитись від загальноприйнятих правил живопису. Інколи трапляється, що досягти успіху на ринку може продукція далеко не кращої якості, якщо вона припала до смаку широкій публіці. Це красномовно свідчить, що естетичну оцінку творам мистецтва на ринку все ж дає саме пересічний замовник. Також слід зауважити, що кожен художній твір, виконаний на замовленням або виставлений на продаж, має ще й індивідуальну художню цінність, яку неможливо звести виключно до його ринкової вартості [1, с. 112]. У подібних умовах виникає непростий вибір між свободою творчості і залежністю творця від комерційного успіху. У мистецтві останніх десятиліть чи не першочергову роль відіграє ідея, задум художника, втілений за допомогою образу. Важливим завданням у комерційному живописі є правильний і доречний вибір техніки для подальшої роботи. Технік є достатньо багато, проте головним для художника є вибір саме тієї, яка підкреслить тематику роботи і буде легко сприйматись глядачем. Підбір матеріалів для виконання задуманої роботи також є пріоритетним кроком. Часто однією з основних цілей комерційного живопису є створення не стільки живописної роботи, а скільки ефектної. Тому у виборі матеріалів художник не обмежується стандартами. Великим привілеєм є необмежений список жанрів і стилів, з якими художник може працювати, втілювати у своїй роботі. Такий вибір дає змогу врахувати

більше інтересів і вподобань людей, що в свою чергу призводить до збільшення кількості потенційних замовлень і розширення цільової аудиторії.

Характерною особливістю артринку сьогодні є наявність значної аудиторії, численні угоди і формування артмаркетингу та комерційне просування артоб'єктів. Найчастіше це взаємовигідна співпраця художника і галериста. Проте існує ще ситуація, коли художник упродовж десятків років професійної діяльності заповнив свої майстерні власними картинами і при цьому не має власних виставок. Також існує чимало професійних художників, які не мають жодного рекламного представлення своєї художньої творчості, ані навіть присутності в Інтернеті, не говорячи вже про комерційного представника, внаслідок чого практично не мають зиску від власної творчості і наполягають, що реальною метою художника, є не ринкове збагачення, а продовження своєї творчої самореалізації, нехай навіть матеріально на найнижчому рівні. Тобто не мають ніякого уявлення про маркетинг. Згідно з головним маркетинговим інструментом «4Р» (продукт, ціна, місце і просування), чотири компоненти надзвичайно важливі для успішної конкурентної боротьби на ринку творів мистецтва, де продуктом є твори художників, місцем – стіни аукціонних будинків, будучи свого роду константами у функції продажів на артринку, а ціна і просування безпосередньо залежать одне від одного і відкривають горизонти для її вивчення і подальшої роботи професіоналів [1, с. 203].

У 2015 р. Рікардо Мартінез, аналізуючи тогочасне падіння цін на сучасні твори на світовому артринку, звернув увагу на те, що першою жертвою кризи завжди стає молоде мистецтво. Причина полягає в тому, що часто твори митців, мають завищені ціни за рахунок хайпу довкола спонтанно «розкручених» молодих зірок. Не цілком виправдані ціни на мистецтво молодих можуть миттєво злетіти нагору, але й так само різко впасти на дно. Тому аналітик радить митцям, галеристам і дилерам робити ставку на поступальне, помірковане ціноутворення, що відповідатиме процесу «зростання» та становлення художника, його ідей та їх вираження у творах і виставках [3, с. 117].

Отже, основним критерієм для відбору найперспективніших і вартих уваги є все ж наявність виставок у поважних, орієнтованих на майбутнє галереях та позитивних відгуків від арткритиків і покупців, але при цьому обов'язковість послідовної і сталої авторської мистецької практики, що оминає ринок. Виходить, що саме ті молоді

художники, які не прагнуть швидкої слави, але наполегливо випрацюють свій стиль та ідейний напрям, є найцікавішими для прогресивних колекціонерів.

Список використаних джерел

1. Давимука С. Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики: монографія / ДУ «Інститут регіональних досліджень імені М. І. Долишнього НАН України». Львів, 2021. 581 с.

2. Злобіна Т. Актуальне мистецтво. URL: <https://commons.com.ua/uk/kontemporariart-ta-aktualne-mistets/> (дата звернення 16.05.2022).

3. Сидор-Гібелінда О. Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності. К., 2008. С. 291.

Білик Оксана

ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНІСТЬ ОРНАМЕНТИКИ ВОЛИНСЬКОЇ ПИСАНКИ

Писанка відноситься до перших іконографічних текстів, які в максимально стислій формі подають давні міфопоетичні уявлення про всесвіт, просторову і часову структуру космосу, поняття про Бога, його іпостасі і вплив на життєво важливі для людини речі. Тому, зберігаючи незмінними давні узори, ми тим самим зберігаємо те, що не змогло до нас прийти через писемність на папері, а прийшло на маленькому яйці, з якого раптом висипалося унікальне багатство рідної культури.

Про культове значення писанок свідчить сам процес їх писання, який починався в Чистий четвер. Окрім яйця, особливо символічне ритуальне значення мали і інші речі, які використовувалися при писанні: вода, віск, вогонь, фарби, адже воду для миття яєць і приготування фарб писанкар повинен був брати свіжу, яка має особливу цілющу силу, нести цю воду тільки вранці, при зустрічі не вітаючись з перехожими.

Одним з перших, хто серйозно зацікавився розписом писанок, в тому числі і волинських, був український антрополог Федір Вовк, який в 1874 році на третьому Археологічному конгресі в Києві звернув увагу у своїй доповіді на дуже важливе значення візерунків писанок при вивченні українського орнаменту. Майже тоді ж, подорожуючи по Волині, збирала зразки вишивок, тканин і писанок Олена Пчілка.

Згодом вона видала книгу під назвою «Український народний орнамент».

У часи, коли традиція писання писанок в Україні була майже повністю знищена, про неї не забули в Канаді та США, де українські емігранти популяризували цей вид народного мистецтва. У 1994 році в США був виданий альбом під редакцією Зенона Еліїва «Двадцять кіп писанок», до якого увійшло 1200 зразків, серед них 80% автентичних зразків. Також можна віднести до дослідників орнаментики писанок Софійку Зелик, Оксану Лятуринську. Усі, вище зазначені автори, демонструють у своїх виданнях також і орнаментуку волинських писанок.

В 1968 році у видавництві «Мистецтво» (Київ) вийшов альбом «Українські писанки». Автором передмови на шести європейських мовах виступив лікар за фахом, колекціонер і дослідник українського народного мистецтва Ераст Біняшевський. Українська писанка була введена на світову арену. Світ сприйняв її як символ України.

Ґрунтовні дослідження з писанкарства зібрані у праці Віри Манько [2], де представлені зразки волинських писанок. Досліджує орнаментуку писанки, зокрема волинської, Віктор Ткаченко [5] та інші автори. Одним із видань, що присвячене волинським писанкам, є каталог збірки Волинського краєзнавчого музею. Його авторами та упорядниками є наукові співробітники музею: О. М. Моренчук, Л. А. Мірошниченко-Гусак та Т. О. Хомова. Видання у вигляді каталог-альбому знайомить читачів з музейною збіркою, до якої увійшли традиційні писанки та творчі роботи волинських майстрів і писанкарів з інших регіонів України другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Найбільше у ній писанок, виконаних на шкаралупах курячих яєць. За техніками виготовлення у збірці наявні писанки, виконані восковим розписом (традиційні), дряпанки (шкрябанки), крашанки з відбитками листочків рослин, крапанки, великодні яйця із кольоровим воском, аплікація соломкою, інкрустація бісером, мальованки, витравлені. Ця збірка вміщує чимало робіт викладачів та студентів Володимир-Волинського педагогічного фахового коледжу ім. А. Ю. Кримського Волинської обласної ради, які були представлені на обласних конкурсах «Волинська писанка третього тисячоліття» [4].

Аналізуючи доробки дослідників, можемо визначити деякі орнаментальні особливості волинської писанки

Орнаментальні особливості волинської писанки

Символ	Значення символу
Ружа	Ружа або зірка – народження нового життя, джерело роду, благополуччя
Дубове листя	Уособлення чоловічої сили, вірності, честі. Дуб – символ Христа, як твердості у вірі, як сили, що проявляється у біді
Сорококлін	Присвячується сорокаденному посту, сорокаденному перебуванню Христа в пустелі
Верболіз	Уособлення таємничої сили жінки, плодючості, материнства
Ромби	Земля, родючість, благополуччя і продовження роду. Символ жіночого начала у природі. Уособлення зораного і засіяного поля, символ родючої землі
Сосонка	Здоров'я
Барвінок	Краса та любов
Лілея	Квітка Божої Матері
Колоски, або бочечки	Достаток, матеріальне та духовне багатство
Квіти	Весна та богиня Неба
Безкінечник	Нескінченне життя
Сварга	Один із різновидів хреста. Основою графічного зображення цього знаку може бути хрест, коло, квадрат.
Баранячі ріжки	Наполегливість, цілеспрямованість
Грабельки	Хмари та дощ, який часто пов'язувався із божественним сім'ям – життєво важливим символом родючості.
Заячі вушка	Символ попередження

Слід звернути увагу на поділ поверхні яйця на певну кількість частин. Найчастіше площина волинської писанки поділяється на два, чотири та вісім полів. Поділ на дві частини передавав уявлення про два світи, на чотири – чотири сторони світу, на чотири та кожна ще на

три – чотири пори року по три місяці, на сорок частин – сорок видів діяльності, сорок днів посту.

Для традиційної волинської писанки характерним є помірна різнобарвність з переважаючим червоним, темно-бордовим, чорним та коричневим тлом. Писанки завжди мають певну пропорційність та симетрично нанесене зображення.

Сьогодні існують безліч технічних пристроїв, які спрощують роботу майстра. Писанкарі часто пишуть писанки електричним писачком, дряпають та ріжуть поверхню яйця за допомогою гравіювальної машинки. Змінюються і барвники. Наші пращури використовували лише деякі природні барвники – цибулиння, кора дикої яблуні та дуба. У результаті використання галунів зараз можемо розширити список рослин, відварами яких фарбується яйце. Грунтовні дослідження використання природних барвників в писанкарстві здійснили Тетяна Влененко з Любою Ктіторовою [1] та Ірина Михалевич [3].

Традиційний восковий розпис залишається найбільш вживаним, але він ускладнюється, модернізується. Так, наприклад, писанки чудового львівського майстра Олександра Опарія відзначаються поєднанням традиційного воскового розпису з травленням (очищення писанки від кольору за допомогою оцту). Рівненська писанкарка Наталія Дребот чудово поєднує писанку з дряпанкою. У вінницької майстрині Надії Стадник-Федоренко ціла колекція, витравлений яець, без використання кольору. Вона працює з темними курячими яйцями. Галина Тудай (Львівська область) використовує для фарбування писанок природні барвники та поєднує традиційне написання з глибоким травленням та різьбленням поверхні яйця. Всі, вище названі майстри, у своїх роботах доповнюють, трансформують народну орнаментику через своє світосприйняття.

Спостерігаючи за розвитком писанкарства, приходимо до висновку, що немає меж творчому поступу в цій галузі декоративного-прикладного мистецтва. Сьогодні писанка набула статусу мистецького твору. Для сучасних майстрів писанка стала не лише елементом традиції, а й виявом власних творчих можливостей, адже в сучасному декоративному мистецтві немає більшої цінності, як вільний вияв авторського почерку, живий порух руки художника.

Список використаних джерел

1. Влененко Т., Ктіторова Л. Фарбуємо писанки природними барвниками. Львів: Свічадо, 2015. 128 с.
2. Манько В. Українська народна писанка. Львів: Свічадо, 2001.

48 с.

3. Михалевич І. Фарбування писанки. Природні барви: практичний poradник. Харків: ФОП Мезіна В. В., 2018. 46 с.

4. Писанки другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Збірка Волинського музею: каталог; упоряд.: Л. А. Мірошніченко-Гусак, О. М. Моренчук, Т. О. Хомова. Луцьк: Терези, 2014. 80 с.

5. Ткаченко В. Волинські писанки. Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура. Київ: Асоціації етнологів, 2000. С. 382–389.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Афаначенко Алла Миколаївна, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Балбус Тетяна Анатоліївна, заслужений майстер України, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Білик Оксана Сергіївна, магістрантка Волинського національного університету імені Лесі Українки. (*Науковий керівник: Каленюк О. М., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки.*)

Бондар Олександра Ігорівна, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Ільчук Л. П., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка.*)

Вишнівська Аліна Андріївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Ратинська І. В., кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка.*)

Вовчук Артем Любомирович, магістрант Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор КОГПА ім. Тараса Шевченка.*)

Гапанович Іванна Євгенівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор КОГПА ім. Тараса Шевченка.*)

Данилюк Ілона Володимирівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Ільчук Ліна Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Козаченко Тетяна Петрівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Козачок Володимир Север'янович, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.

Кравчук Інна Сергіївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Матвійів Лія Богданівна, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Гуральна С. С., кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Назребецька Ольга Миколаївна, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Соляр Л. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Найчук Надія Петрівна, викладач–методист фахового коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Намчук Ярослав Володимирович, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Ратинська І. В., кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка*).

Петручик Іван Вікторович, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Швидків М. Л, заслужений артист України, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка*).

Петлій Юлія Володимирівна, концертмейстр кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Райчук Василь Михайлович, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Ратинська Інна Василівна, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Русакова Надія Василівна, концертмейстр кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Савчук Алла Данилівна, концертмейстр кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Соляр Лариса Віталаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Тарківська-Нагиналюк Олена Дмитрівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Чорноока Інна Степанівна, концертмейстр кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Ющенко Кирило Володимирович, магістрант Волинського національного університету імені Лесі Українки. (*Науковий керівник: Панфілова О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки*).

Яскевич Валерій Миколайович, асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД У СУЧАСНІЙ
МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

Збірник матеріалів науково-методичного семінару
За загальною редакцією І. В. Ратинська, Л. В. Соляр

Підписано до друку 21.04.2022 р.
Формат 60×90/16. Гарнітура Times New Roman.
Папір офісний. Друк PRINT.
Ум. друк. арк. 6,28
Тираж 50 примірників.

Видруковано у видавничому центрі Кременецької обласної
гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка
47003, вул. Ліцейна, 1, м. Кременець

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №6074 від
13.03.2018 р.