

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
ім. Тараса Шевченка

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ СЕМІНАР

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

15 травня 2024 року

м. Кременець

УДК 373.67
ББК 74.580.223

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету
початкової і дошкільної освіти, історії та мистецтв
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка
(протокол № 9 від 23 квітня 2024 року)*

**Креативний підхід у сучасній мистецькій
освіті** : збірник матеріалів наукового-методичного
семінару «Креативний підхід у сучасній мистецькій
освіті» / За заг. ред. І. В. Ратинська, Л. В. Соляр.
Кременець : Вид-во ім. Тараса Шевченка. 2024. 112 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., 2024

ЗМІСТ

Ратинська Інна, Райчук Василь НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА.....	5
Пікута Анна СПЕЦИФІКА РОБОТИ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НАД НАРОДНОЮ ПІСНЕЮ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.....	9
Лабунська Вікторія, Петлій Юлія, Савчук Алла РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	15
Москалюк Андріана ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	20
Вертко Олександра КОНЦЕПТ «ПАТРІОТИЗМ» У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (на прикладі творчості «Kozak System»).....	27
Ільчук Ліна ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА У КОНТЕКСТІ	31
Соляр Лариса НОВИЙ ПЕРІОД ВИНИКНЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ (на прикладі творчості сучасних етнологів).....	36
Федюра Світлана ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ	41
Наgreбецька Ольга КРИТЕРІЇ, ПОКАЗНИКИ ТА РІВНІ РОЗВИТКУ ЕТНОКУЛЬТУРИ МАЙБУТІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ЗАСОБАМИ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА	46
Найчук Надія АНСАМБЛЕВА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В КОНТЕКСТІ ТРОЇСТИХ МУЗИК	51
Матвійчук Ірина СУЧАСНА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ДО КІНОФІЛЬМІВ: синтез слова і музики	56
Петручик Іван РОЛЬ ЛЕЙТМОТИВНОЇ СИСТЕМИ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ КІНОТРИЛОГІЙ «ВОЛОДАР	

ПЕРСНІВ», «ХОББІТ» І КІНОФРАНШИЗИ «ПРАТИ КАРИБСЬКОГО МОРЯ»).....	64
Русакова Надія, Черноок Інна КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙТЕРА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ	68
Улянюк Олександр СУТНІСТЬ І СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ	73
Топорович Анісія ПЕДАГОГІЧНІ ЗДІБНОСТІ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	77
Гаврецький Роман ДИДАКТИЧНА ГРА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ.....	80
Олійник Світлана ВИКОРИСТАННЯ ПОЗАМУЗИЧНИХ ЗАСОБІВ ДЛЯ НАЛАГОДЖЕННЯ КОНТАКТУ ІЗ СЛУХАЦЬКОЮ АУДИТОРІЄЮ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	85
Яловська Людмила ЄВРОПЕЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В КОНТЕКСТІ УРОКІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	88
Гарасимів Любов ВПЛИВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ.....	94
Потапчук Тетяна ДО ПРОБЛЕМИ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ ОСІБ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ.....	97
Люлюк Олег КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ УКРАЇНИ.....	104
Ратинська Анна НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ ШКОЛЯРІВ	110
Балбус Тетяна ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ХУДОЖНЬОГО СМАКУ	115
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	120

НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Важливість питання національного виховання в системі вищої освіти визначається не лише її реформуванням, а й глобальними змінами в суспільному житті. Сьогодні актуальними є політичні цінності: патріотизм, національна гідність, громадянськість, які базуються на емоційному сприйнятті інтересів та ідеалів суспільства. Виховання громадянина-патріота, високоморальної особистості, відродження духовності в суспільстві є важливим кроком до майбутнього України.

Національна доктрина говорить, що наша освіта базується на культурно-історичних надбаннях українського народу, його традиціях і духовності. Кожен народ має свої священні символи, які відображають його самобутність і національну єдність. Вони покликані зміцнювати дух нації в боротьбі за свободу, самовизначення та власну державу.

В умовах сьогодення особливого значення набуває національно-патріотичне виховання підростаючого покоління, яке покликане виховувати почуття любові і відданості Батьківщині, національної гордості, служіння своєму народу, розуміння власної історії та волі до національного розвитку, з метою утвердитися у світі як високорозвинена, конкурентоспроможна країна [1, с. 29].

Питанням національно-патріотичного виховання молодого покоління присвячені численні дослідження вітчизняних та зарубіжних учених.

До класиків педагогічної науки належать Г. Ващенко, О. Духнович, А. Макаренко, І. Огієнко, С. Русова, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський, Я. Чепіга та інші видатні вчені і педагоги.

Формування національної свідомості учнівської молоді є актуальною проблемою сьогодення, яка досліджується сучасною психолого-педагогічною наукою. Теоретичну основу досвіду складають ґрунтовні дослідження психологів музикознавців, педагогів. Проблеми патріотичної, громадянської та національної освіти окреслено у працях В. Гонського,

Н. Гродзенської, О. Костюк, Л. Масол, Г. Падалки, О. Рудницької. Питанням національної свідомості учнівської молоді багато уваги приділяли українські діячі: М. Драгоманов, М. Костомаров, Т. Шевченко та ін.

Музичне мистецтво є одним із найважливіших засобів виховання найкращих людських якостей: духовності й моральності, патріотизму. Можна з упевненістю сказати, що повноцінне формування патріотизму в здобувачів закладу вищої освіти неможливе без використання багатих можливостей музичного мистецтва. Національне виховання під час занять музичним мистецтвом має велике значення, оскільки цей процес спрямований на формування нинішнього та майбутніх поколінь, а сучасна молодь має не лише здобувати певні знання, а й бути духовно зрілою та національно сформованою. Вивчення світової та української художньої культури у циклі мистецьких дисциплін сприяє формуванню думок і поглядів учнівської молоді через ідеї патріотизму.

Слід підкреслити, що основною метою занять мистецького спрямування має бути збагачення здобувачів знаннями про музику України, про багатовіковий духовний досвід українського народу та про музичну скарбницю, в якій звеличуються високі моральні та емоційні почуття. Обов'язковим елементом цих занять є емоційна насиченість, творча активність та естетичний підхід молоді до будь-якої справи.

Характерною особливістю музично-виховного процесу є ряд моментів що за своїм змістом можуть утворювати певну складність: при колективній формі навчання необхідно враховувати індивідуальні здібності здобувачів; підбір музичного матеріалу до занять має відповідати віковим особливостям і потребам молоді; кожен елемент заняття має бути активним і відігравати роль, яка інтегрує його в музичне мистецтво.

Введення людини у світ хорової культури має особливе значення, оскільки закладає основи культурного самовизначення та взаємовідносин людей і суспільства. Осмислення хорового мистецтва є одним із шляхів вивчення культури власного народу, з якого починається формування всебічно розвиненої особистості як найважливішої передумови суспільного виховання та самовизначення особистості. Тому виникає

необхідність осмислення хорового мистецтва як культурно-історичного та освітнього явища для життя українського суспільства.

Художнє усвідомлення важливості музичної культури, особливо хорової, доводить її величезний вплив на розвиток особистості. Підрастаюче покоління також займається поширенням українського мистецтва, черпаючи досвід від дорослих і загалом із різних засобів масової інформації. Українська народна пісня є символом незламності та нескореності.

Оскільки сьогодні Україна є центром збереження миру в Європі та світі, варто наголосити на національному вихованні молодого покоління, яке формується та розвивається відповідно до національної системи виховання. Тільки її правильна організація може сформувати повноцінну, національно-свідому особистість. Особливого значення тут набуває хорове мистецтво.

Хорова музика здавна була найдієвішим чинником збереження національних музичних традицій. Завдяки своєму глибокому і міцному корінню хоровий жанр завжди був як ніхто інший в центрі уваги композиторів і виконавців. Хоровий спів є унікальним багатством духовної культури народу, не лише цінним надбанням минулого, а й джерелом розвитку сучасної музичної культури. Завдання активізації творчої діяльності в системі професійно-технічної освіти є важливими і складними. Необхідно шукати шляхи стимулювання мистецького пошуку здобувачів, активізації їх творчої енергії для подальшої роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва. У процесі навчання хоровому співу виникають численні проблеми, необхідні для естетичного та духовного розвитку особистості: розширення музичного світогляду, формування художнього смаку, формування зацікавленого та підготовленого слухача, збагачення музичного кругозору та емоційної сфери, розвиток музично-вокальних здібностей.

Хоровий спів є одним із шляхів морального, творчого та духовного виховання молоді, навчання техніці вокально-хорового виконання, формування почуття колективізму та дружби, сприяє гармонійному розвитку особистості. Виконуючи музичний твір, студенти активно передають свій настрій, враження та ставлення до навколишнього світу. Крім того,

хоровий спів сприяє розвитку вокальної культури молоді, її загальному та музичному розвитку, формуванню світогляду, духовного світу та формування майбутньої особистості.

Хоровий спів формує свідомого громадянина, патріота, моральну особистість, виховує національну самосвідомість. Саме викладач відповідає за те, щоб його студенти мали такі риси українського громадянина, як духовність, почуття відповідальності та прагнення до самореалізації. Духовне виховання студентської молоді ґрунтується на базових національних цінностях, джерелом яких для кожного є Батьківщина, народ, родина, творчість, мистецтво, наука, релігія, природа тощо. Основним завданням постає питання репертуару, який має величезну вплив на особистість.

Зміст пісенного репертуару має бути спрямований на формування у студентів позитивного ставлення до навколишнього, на усвідомлення емоційно-морального змісту кожного музичного твору, на формування особистісної оцінки музичного твору, який вони виконують. З інтересом вивчаються лише ті музичні твори, в яких емоційна насиченість образів у поєднанні з освітньою пошуковістю характеризують радість відкриття. Молодь цікавить те, що є непростим у навчанні. Вони повинні визнати, що попереду на них чекають певні випробування, навіть якщо матеріал не обов'язково складний. Пісенна творчість – великий скарб української національної культури.

Національне виховання студентської молоді засобами хорового співу є потужним стимулом їх духовно-морального розвитку. Дуже важлива роль відводиться вивченню патріотичної музики (українські народні пісні, твори вітчизняних композиторів-класиків, пісні сучасних українських авторів), а також хорових творів військової тематики. Це важливий спосіб формування особистісних якостей людини, її духовного світу, вчить добра, милосердя та любові, сприяє збагаченню життєвого досвіду підростаючого покоління.

Список використаних джерел

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. *Мистецтво у школі*. Київ : УДПУ, 1996. Вип. 1.
2. Баранівський В. Ф. Вища школа в системі національно-патріотичного виховання молоді. Вища школа як соціальний

інститут і механізм соціалізації молоді : монографія. Київ : Педагогічна думка, 2012. С. 163–184.

3. Бех І. Д. Пріоритети виховання сучасної вузівської молоді. Виховна робота у вищому навчальному закладі: симбіоз нового і традиційного : зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук.–практ. конф. АПН України, Ін-т проблем виховання АПН України, Ін-т педагогіки АПН України, МОН України, Кам'янець-Подільський держ. пед. ун-т. Кам'янець-Подільськ : Кам'янець-Подільський держ. пед. ун-т, 2001. С. 14-20.

4. Журба В. Передумови виникнення музичного стилю bebop. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. № 11. С. 218-222.

Пікута Анна

СПЕЦИФІКА РОБОТИ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НАД НАРОДНОЮ ПІСНЕЮ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Музичне мистецтво, завдяки своїм унікальним можливостям впливу на особистість, розглядається не тільки як джерело художньої освіти та виховання, але й як універсальний засіб формування світоглядних уявлень, ціннісних орієнтацій, духовно-творчого потенціалу та художньо-образного (асоціативного) мислення особистості.

С. Русова зазначає: «Кохаючи свою національну культуру, дитина поважатиме і другі нації й цікавитиметься їх життям; навчиться шукати і знаходити у вселюдській культурі ті скарби художні, наукові і моральні, які можуть стати їй найріднішими, бо не нав'язані збоку, а органічно прищеплені до її душі» [4, с. 23].

Так, О. Ростовський, зауважує, що «починати роботу треба від тієї музики, що особливо близька народу – від його народної пісні». «Ця музика – народна історія, жива, яскрава, соковита, сповнена пристрасті й правди», – зазначає науковець. «Народ навіть у важких умовах життя оберігав дітей від сумних роздумів, намагався тримати їх подалі від суспільних нещасть і соціального зла» [3, с. 34].

Мета – дослідити основні етапи роботи учителя музичного мистецтва над народною піснею; проаналізувати процес

розспівування, який допомагає створювати у школярів відповідний емоційно-психологічний настрій в хоровому колективі.

Важливим етапом у роботі над народною піснею є формування у хористів навичок правильного звукоутворення. Атака звука, як момент його виникнення, впливає на характер зімкнення зв'язок, координацію роботи зв'язок і дихання, якість співочого звука, тембр, формування голосних і приголосних. Розрізняють тверду, м'яку і придихову атаку звука. Основною формою звукоутворення є м'яка атака звука, яка зберігає чистоту тембру і створює сприятливі умови для еластичної роботи зв'язок. М'яка атака звука застосовується при співі *legato*. Тверда атака сприяє активному утворенню звука, і застосовується у співі *non legato* і *staccato*. Придихову атаку звука, при нещільному зімкненні зв'язок, доцільно використовувати при тихій звучності. Атака звука пов'язана із штрихами, тому для вдосконалення різних видів атаки рекомендується виконувати різні вправи на штрихи *legato*, *non legato*, *staccato*, в різних темпах і теситурах.

Звуковедення – це характер відтворення звука. Відомі такі способи звуковедення, як *legato* (суцільний спів звуків один за одним), *non legato* (спів звуків окремо), *staccato* (щоразу нова атака для утворення звука) [6, с. 39].

Штрих *legato* передбачає зливу вимову голосних, при цьому приголосні вимовляються швидко і чітко, не порушуючи цілісного звукового потоку. Засвоювати цю форму звуковедення із школярами доцільно на творах помірного темпу, з елементами співу із закритим ротом або на голосних. Звук має бути легким, рівним, безперервним. Фахівці вважають *legato* найскладнішою формою звуковедення, тому для опанування нею потрібні наполегливість і систематичність.

Під час співу штриха *non legato* (не зв'язано, не зливо) у народних піснях відокремленість між звуками мелодії здійснюється короткочасно із затримкою дихання перед новим звуком. При цьому безперервність звучання мелодії зберігається. У момент затримки дихання голос швидко і чітко перелаштовується на новий звук, який має уже готову форму, що не потребує коригування у процесі співу.

Staccato (уривчасто, відокремлено) – це спосіб звуковедення, протилежний legato. Під час співу staccato звук виконується чітко, гостро. Приголосні вимовляються стисло, коротко.

Керівник учнівського хорового колективу працює над засвоєнням дітьми кожного із зазначених способів звуковедення. Для цього краще виконувати спеціальні розспівки, вправи, вокально-хорові твори, які містять відповідні штрихи. Для набуття вокальних навичок звуковедення краще співати пісні куплетної форми, які мають прості мелодії і різні штрихи: legato, staccato. Розучуючи вокально-хоровий твір, мелодію можна вокалізувати спочатку legato, потім staccato на певний склад. Спів на різні штрихи активізує увагу хористів, допомагає уникнути форсування звука.

При виконанні народних пісень керівнику хорового колективу варто дотримуватись такої послідовності формування голосних:

- спочатку слід більше вимовляти голосні, при утворенні яких добре розкривається глотка, звук ллється невимушено, відсутній носовий призвук; це переважно голосна [y];
- йотована голосна [y] сприяє виробленню високої позиції, м'якості звучання;
- голосні [o], [e] сприяють округлому, красивому звучанню;
- голосна [i] допомагає досягти яскравого звучання і мобілізувати голосовий апарат, виводить звук у близьку позицію;
- останніми відпрацьовуються голосні [a] і [e], адже під час їх утворення глотка різко зменшується, в активну роботу включається мова, яка може викликати непотрібний рух гортані. Крім того, широке відкриття рота, особливо на звуці [a], знижує активність дихання і голосових зв'язок [1, с. 2].

Працюючи над правильним звуковеденням, хормейстеру варто добирати вправи з урахуванням індивідуальних особливостей учнів, починати роботу з примарних тонів, у мовному діапазоні. Мелодична структура вправ має спиратись на звуки мажорних і мінорних тризвуків і гамаподібні звукоряди у межах трьох-п'яти звуків, дотримуючись помірного темпу і сили звука.

Спочатку бажано співати на legato, адже це сприяє виробленню м'якої атаки звука, рівномірному видиху,

виробленню рівного звучання голосу, формуванню відчуття опори звука. Вокалізувати вправу краще на зручний голосний. У наступній вправі можна поєднати спів legato і staccato, м'яку і тверду атаку звука. У подальших вправах для вокалізації можна долучати склади з різними голосними, сонорними і дзвінками приголосними.

Щоб досягти правильних звукоутворення і звуковедення, хористи повинні навчитися правильно артикулювати голосні під час співу, домагаючись рівномірного і тембрально однакового звучання голосних звуків. Округлий, прикритий звук у межах усього діапазону голосу є ознакою академічної манери співу, відкритий – народної. За допомогою округлого і прикритого звука можна досягти рівного звучання у регістрах [5, с. 67].

Робота педагога над артикуляцією в хорі завжди співвідноситься зі звуковеденням, штрихами (legato, non legato, staccato, marcato). При виконанні вправ для вироблення штриха legato учні щільно зв'язують звуки, їх артикуляція максимально наближена, дикція – чітка, при цьому приголосні вимовляти швидко і чітко, не порушуючи єдиного звукового потоку. Під час виконання школярами вправ для вироблення штриха non legato розмежування звуків здійснюється за допомогою короткочасної затримки дихання перед новим звуком. При виконанні вправ для вироблення штриха staccato потік звуків складає єдину лінію, атака звука виникає за допомогою поштовху діафрагми при м'якій, гнучкій і активній реакції гортані. У співі на staccato голос звучить легко, світло, гнучко, але не голосно.

Удосконалення тембрового звучання голосу співаків шкільного хору необхідне для збагачення їхніх виконавських можливостей: налаштування голосів на полегшене звучання в діапазоні примарних тонів, вирівнювання звучання голосів у межах всього діапазону голосу шляхом згладжування регістрових переходів (застосування низхідних і висхідних звукорядів, далі – низхідних і висхідних стрибків з їх постійним розширенням, арпеджіо).

Загалом процес розспівування має важливе значення не лише для розвитку вокальних даних школярів, а й допомагає створити у них відповідний емоційно-психологічний настрій, чого не можна ігнорувати у роботі з дитячим хоровим колективом. З цією метою застосовуються спеціальні розспівки, коротенькі

пісні жартівливого, ігрового характеру, таких зокрема, як «Тут-тук чобіток», «Котилася торба», «Кіт Мартин», «Їхав лис через ліс». Виконуючи їх, діти, граючи, співають, запам'ятовують слова, мелодію, вчаться відчувати ритм, рухатися відповідно до нього та характеру музики, а також цими ігровими моментами створюють художній образ пісні.

Для виховання у школярів метро-ритмічних уявлень необхідно спрямувати їх активність на виконання ритмізованих рухів рук, ніг, голови, корпусу. Так, засобами гри вони привчаються супроводжувати спів притупуваннями, проплескуванням метричної пульсації, ритмічного малюнка, краще засвоюють і запам'ятовують розучуваний музичний твір.

У процесі розспівування діти набувають умінь і навичок двоголосного співу спочатку на матеріалі простих поспівок і коротеньких дитячих пісень. Тут можна використати такі як: «Я коза ярая», «Іди-іди, дощику», «Два півники», «Ой дзвони дзвонять», «Тут-тук, чобіток, «Кумо, кумо, що варила?», «Ку-ку, чути в ліску», «Не тепер, не тепер по гриби ходити» та ін. З цією ж метою необхідно виконувати з дітьми спеціальні вправи для розвитку у них навичок двоголосного співу, зокрема: виконання канонів, які діти легко сприймають і запам'ятовують з голосу; спів однієї партії на нюанс тихіше за іншу; спів одного голосу з текстом, іншого – із закритим ротом тощо.

Метою розспівування хору є вдосконалення співацького дихання і звукоформування, розширення діапазону голосу, опанування різних форм звуковедення, розвиток вокально-технічних навичок (ансамблю, темпоритму, динаміки, тембру, дикції, артикуляції, удосконалення інтонування мелодичного і гармонічного строю). Здійснюючи розспівування шкільного хору, потрібно намагатись зберегти переважно головне звучання, не варто форсувати звук.

Для розспівок добирають як спеціальні вправи, так і невеликі мелодійні поспівки з розучуваних хорових творів. Скажімо, поспівки, засновані на простих поліфонічних формах, розвивають у хористів ансамблеві навички, вчать їх орієнтуватися у багатоголосому співі, надають можливість урівноважувати різні голосові партії. Доцільно поєднувати розспівування хору з набуттям навичок співати багатоголосся.

У багатоголосних розспівках застосовують «усні підказки», які сприяють формуванню гармонійного ладу. Утворивши в хорі

тризвук (наприклад, тонічний тризвук в ре мажорі), можна запропонувати кожній хоровій партії піднятися або опуститися на певний інтервал (скажімо, альтам – на півтон нижче, першим сопрано – на півтон вище, другим сопрано – на півтон нижче тощо). При цьому необхідно стежити не лише за інтонацією співаків, а й за іншими елементами хорового звучання – ланцюговим диханням, якістю і силою звука. Під час репетицій такі вправи пожвавлюють творчий процес, допомагають співакам бути уважними і зібраними. Окремі вправи-розспівки можуть бути побудовані за принципом хроматичних і діатонічних секвенцій у висхідному та низхідному русі.

Розвиток динамічного діапазону варто починати з *mezzo piano* і *mezzo forte*. Школярі поступово оволодівають за допомогою вправ нюансами *piano*, а далі – *forte*, а також рухливими нюансами – *crescendo* й *diminuendo*. Рухливість дитячих голосів розвивають спочатку у повільних, помірних, а далі – у прискорених темпах, необхідних вправах на різні штрихи.

Своєрідною є методика засвоєння музичної мови народних пісень. Для них характерне взаємопроникнення жанрів, прийомів, театралізація виконавства. Характерними для виконання є: тембральні забарвлення співацьких голосів; уміння користуватись резонаторами; необхідність швидкої слухової орієнтації, вміння раптово переключати вокальний апарат – резонатори, тембри, регістри, характер дихання, перехід від вокальної установки до розмовної, використання вібрато для вираження почуття тривоги, для створення певної фантастичної картини, дотримання динамічної врівноваженості голосів і їх синхронності. Особливими є і способи роботи над зображальними моментами: імітуванням звуків, наслідуванням музичних інструментів, перегукуванням, вигуками, застосуванням прийому *glissando* (зв'язок з фольклорною вокальною традицією) з різкою зміною регістру.

Таким чином, успіх у роботі учителя музичного мистецтва залежить від глибини розуміння педагогом виховної важливості музичного мистецтва, зокрема, українського фольклорного спрямування. Важливими є також вміння та методи педагога у розвитку творчого потенціалу учнів, знання особливостей розвитку дитячих голосів і їхнього музичного слуху, а також

вміння викликати у школярів зацікавленість та любов до української народної пісні.

Список використаних джерел

1. Кам'янець-Подільська міська дитяча хорова студія. URL: http://zhuravlyk.ucoz.com/index/istorija_shkoli/0-21 (дата звернення 08.12.2023 р.).
2. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія : монографія.: Вид. Р. А. Козлов. Кривий Ріг, 2014. 400 с.
3. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч. Посібник. Київ.: ІЗМН, 1997. 256 с.
4. Русова С. Вибрані педагогічні твори: У 2 кн. Кн. 1 / За ред. Є. І. Коваленко. Київ: Либідь, 1997. 272 с.
5. Світайло С. В. Формування фахової компетентності майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: дис. канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2012. 277 с.
6. Хлебнікова Л. Методика хорового співу у початковій школі Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2006. 216 с.

Лабунська Вікторія, Петлій Юлія, Савчук Алла

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

В умовах сучасної вищої музичної освіти зростає потреба у фахівцях, здатних вільно оперувати теорією і практикою виконавства і «заражати» учнів гуманістичною та виховною ідеєю ансамблевого музикування. Щорічно десятки піаністів після закінчення середніх та вищих навчальних закладів розпочинають свій трудовий шлях, найчастіше як концертмейстери. Цей вид діяльності піаніста найбільш розповсюджений, адже без концертмейстера важко уявити навчальний процес у дошкільному закладі освіти, музичному училищі, закладі вищої освіти, а також філармонії, театрі та інших закладах мистецтва. Створення та розвиток відділів і кафедр концертмейстерської підготовки, підштовхнули до ґрунтовного вивчення специфіки цього виду виконавства. Численні теоретичні та практичні конференції сприяли

написанню монографій, навчально-методичних посібників та енциклопедій, присвячених мистецтву ансамблю та яскравим виконавцям, які своїм життєвим та творчим досвідом підтвердили значущість і цінність майстерності ансамбіста. Проблеми методики в цьому аспекті в різні часи займалися зарубіжні та вітчизняні піаністи.

Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження науковцями-практиками. Зокрема, К. Виноградов, Г. Коган, М. Крючков на підґрунті власного досвіду пропонували шлях до вирішення проблеми виконання важкодоступних фрагментів фортепіанної партії в оперних клавірах та визначали необхідний комплекс навичок піаніста для роботи з виконавцями. А. Мірошникова, Н. Сапригіна, Є. Васильєва, М. Норенко визначали основні положення роботи концертмейстера в хоровому класі, класах скрипки та духових інструментів. У наш час вже не виникає дискусій з приводу того, що діяльність піаніста-аккомпаніатора заслуговує поваги.

Мета статті – окреслити місце та зміст концертмейстерської роботи в класі хорового диригування в процесі підготовки здобувача мистецьких спеціальностей.

Терміном «концертмейстер» (в перекладі з німецької мови «майстер концерту») позначають назву першого скрипаля оркестру, який іноді замінює диригента, по-друге, так називають музиканта, який очолює кожну із груп струнних інструментів оркестру. За визначенням словника музичних термінів, концертмейстер – це «піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії та аккомпанує їм на репетиціях та концертах» [1, с. 135].

Разом з тим, діяльність концертмейстера в класі хорового диригування є дещо ширшою, в ній виокремлюють наступні складові:

- 1) робота на уроці з викладачем та студентом;
- 2) робота зі студентом;
- 3) робота з викладачем;
- 4) індивідуальна робота.

Робота концертмейстера в класі хорового диригування передбачає розучування тексту зі студентами, контроль за якістю виконання, знання специфіки диригентського жесту, причини виникнення труднощів та шляхи до їх подолання. Таким чином, в діяльності концертмейстера поєднуються творчі,

педагогічні та психологічні функції, які важко відокремити в навчально-виховному процесі чи публічному виступі. Досвідчений концертмейстер в процесі роботи підпорядковує акомпанемент відповідно до художнього смаку виконавця, що є однією зі специфічних рис у роботі акомпаніатора. Водночас, супровід не має права бути пасивним. Концертмейстер не повинен відмовлятися від власної художньої індивідуальності, оскільки чутливий супровід тільки надасть наснаги виконавцю. Тому, спільна робота акомпаніатора з викладачем та студентом носить характер творчої співпраці з метою узгодження плану виконання музичного твору і розумінням його усіма музикантами.

Одним з головних факторів, що відрізняють концертмейстера хорового диригування від піаністів, що акомпанують солістам, є той, що йому необхідно постійно стежити за жестами диригента під час виконання, тому він повинен знати основи диригентської техніки (поняття «ауфтакту», «точки», «зняття звуку»), покази, що зображують штрихи та відтінки, відповідають простим та складним розмірам. Загалом це називається здатністю концертмейстера розуміти диригентські жести та наміри. Потрібно пам'ятати також, що показ штрихів та інших засобів музичного вираження значною мірою залежить від індивідуальності диригента.

Зауважимо, що в процесі роботи концертмейстер працює з трьома видами нотного тексту, а саме – текстами для хору *a capella*, текстами творів для хору з супроводом фортепіано та текстами перекладень творів для хору з оркестром. Виникає необхідність диференціювати підходи до роботи з кожним видом нотного тексту. Так, наприклад, в роботі з *a capella* хоровим твором може стати в нагоді методичний досвід А. Мірошникової, яка радила:

- у складних випадках спрощувати партитуру за рахунок випущення витриманих голосів для проведення більш важливих в даний момент партій;
- під час виконання партитури подумки проспівувати її, наближуючи до звучання співацьких голосів засобом педалі;
- коректно розподілити хоровий фактурний матеріал між руками та обрати зручну аплікатуру;
- звернути увагу на залежність динаміки й темпу від літературного тексту твору й пам'ятати про те, що просте

речення може мати тільки один наголос, якому підпорядковуються інші наголоси в смислових групах слів [3].

Під час роботи з хоровим твором в супроводі фортепіано корисними будуть наступні практичні настанови та методичні узагальнення:

1. Найголовнішою навичкою роботи концертмейстера є здатність швидко орієнтуватися, вміння охоплювати музичну форму в цілому.

2. Розуміння законів побудови вокальної фрази та розвиток навички звукового інструментального ансамблю. Єдині творчі прагнення – запорука досягнення динамічного, ритмічного та тембрового ансамблю.

3. Наявність високого рівня піаністичної майстерності у фрагментах фортепіанного соло необхідна концертмейстеру як «джерело натхнення для співаків» [2].

В процесі виконання нотних текстів клавирів Н. Скоробагатько радив спрощувати фортепіанну партію, зважаючи на те, що від цього не повинні страждати якість звучання, темброве забарвлення та голосоведення. М. Смірнов рекомендував долати незручні місця шляхом перерозподілу рук, наприклад, акумулювати увесь гармонічний супровід у лівій руці, а правій руці залишити одну-дві гармонічні ноти, щоб надати мелодії більшої виразності. При порушеннях плавності мелодичного ходу чи у повторюваних нотах він вважав можливим застосування чергування рук. З метою досягнення блиску та темпу у пасажах спрощуються інтервальні послідовності. В процесі гри оркестрового перекладення твору для фортепіано головним завданням концертмейстера є максимальне наближення звучання інструменту до оркестру. Тому особливого значення набувають питання звуковидобування. Для цього, наприклад, при втіленні на фортепіано партії струнних інструментів користуються засобом «погладжування» клавіш. Ілюзію звучання партії дерев'яних духових інструментів при виконанні акордів створить пальцева та кистьова фіксація.

Провідним аспектом діяльності концертмейстера є здатність швидко «читати з аркуша», що дозволить точно підтримати соліста у створенні єдиної з ним виконавської концепції. Гра «з аркуша» є однією з найскладніших форм читання, в якій задіяно слухові, зорові, рухові, розумові й психологічні процеси. До того

ж піаніст має володіти навичками швидкого орієнтування в тексті, відчуття ритму, розуміння змісту та характеру твору, уваги до фразування й агогіки виконавця. Під час ознайомлення з текстом перевага у виконанні надається проведенню основної мелодійної лінії з точним відтворенням ритмічного малюнку та гармонічного супроводу. У процесі виконання зорове та слухове сприймання нотного тексту мають випереджальний характер, чому сприяють повторення та паузи. Виконання з аркуша завжди є показником розвинутого внутрішнього слуху концертмейстера.

На думку Н. Крюкова, прочитання нотного тексту має бути й одночасно прочитанням музичного змісту, що міститься у цьому тексті. Відповідно до цього твердження, читання ведеться за гармонічними та мелодичними комплексами. Під мелодичною складовою маєтись на увазі поділ мелодичної лінії на найпростіші інтонаційні фрагменти – мотиви, фрази, періоди. З досвіду визначено, що мелодичний рух швидше сприймається, коли асоціюється з зоровим уявленням клавіш та м'язово-тактильними уявленнями. Наприклад, зустрічаючи висхідний, низхідний, арпеджований хроматичні рухи, піаніст із легкістю виконує його без повторного розбору. Для швидкого читання гармонічного комплексу необхідною є розвинута навичка визначення гармонічної основи. Поєднання нот за мелодичною та гармонічною приналежністю сприяє активізації музичного мислення та музичної пам'яті й підштовхує творчу уяву концертмейстера. В процесі читання з аркуша важливим є не лише вміння розкласти фактуру на мелодичні та гармонічні комплекси, а й навичка напрацьованого обсягу слухацького досвіду, завдяки якій концертмейстер відразу виконує в характері, притаманному відповідному композитору чи стильовій епосі [2].

Вивчення ролі концертмейстера в процесі навчання хорового диригування дозволило нам визначити, що він реалізує декілька функцій – педагогічну, виконавчу та психологічну. Також в діяльності концертмейстера можливо виокремити декілька векторів, а саме: творча співпраця з викладачем з метою узгодження плану виконання музичного твору; робота зі студентом на уроці спільно з викладачем; робота зі студентом; самостійна робота з нотним текстом в позаурочний час. Необхідною складовою роботи концертмейстера є наявність

великого арсеналу професійних знань, умінь та навичок, що дозволяє досягати творчої взаємодії з виконавцем. Також зауважимо, що концертмейстер є рівноправним партнером викладача та «прихованим» лідером у виконавському дуєті з диригентом-студентом.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що акомпанування є важливою складовою в системі музичної культури, адже воно здатне поглибити інтерпретацію партнера – диригента, збагатити його творчий задум. Тож всебічне вивчення питань, пов'язаних з концертмейстерським та акомпаніаторським мистецтвом, є необхідною ланкою при підготовці молодих спеціалістів до подальшого творчого життя.

Список використаних джерел

1. Карпенко В. М. Словник музичних термінів. Київ, 2017. 312 с. ULR: <http://194.44.152.155/elib/local/r/r751.pdf> (дата звернення 13.05.2024 р.).
2. Курс читання хорових партитур: навчально-методичний посібник для муз.-пед. факультетів і відділів пед. інститутів та пед. училищ./ Упоряд. А. Коломієць. Київ: Музична Україна, 1977. 164 с.
3. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558 с.
4. Саварі С. Азбука акомпаніатора. Учбовий посібник. Донецьк, 2005. 71 с.

Москалюк Андріана

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Хоровий спів, як мистецтво, містить у собі невичерпний духовний потенціал і є одним з ключових засобів виховання підростаючого покоління. Тому він повинен займати чільне місце у навчально-виховному процесі закладу загальної середньої освіти. Вокально-хорове мистецтво потребує високого художнього і технічного рівня виконання музичних творів. Досягти цього можна шляхом виховання у школярів на уроках музичного мистецтва здатності уміло використовувати засоби художньої виразності і володіння хоровою технікою.

Мета статті полягає у характеристиці особливостей вокально-хорової роботи на уроках музичного мистецтва.

Вокально-хорова робота є головною умовою успішної діяльності будь-якого хорового колективу. Загальновідомо, що хорова звучність є результатом взаємодії всіх елементів, із яких вона складається, а саме: хорового строю, ансамблю, дикції, динаміки, агогіки тощо. Оскільки достатньо високий рівень виконання будь-якого хорового твору забезпечує вокально-хорова техніка, то керівник хору повинен постійно турбуватися про її розвиток та удосконалення у колективі. Наріжний камінь її інтонація та хоровий стрій у поєднанні з вірною постановкою голосу, адже якщо такого поєднання не існує, дуже важко досягти відповідного хорового звучання.

Утворення якісного співацького звуку тісно пов'язане із засвоєнням основних співацьких навичок, якими є дихання, звукоутворення (атака звуку, резонування), дикція та ін. Оскільки хоровий спів це колективне вокальне мистецтво, а співаки, приходячи до колективу, мають різні вокальні можливості, манери співу, різні навички дихання, вимови тексту тощо, перед вчителем із першої ж репетиції постає одне з найскладніших завдань вироблення у всього хору єдності вокально-хорових принципів. Отже, педагог повинен навчити учнів вірно користуватись диханням, співати в єдиній вокальній манері, тихо, без супроводу. Інакше кажучи, тихий, виразно виконаний твір без супроводу кращий екзаменатор будь-якого хору.

У відповідності з програмою музичного мистецтва в закладі загальної середньої освіти учні повинні оволодіти основними вокально-хоровими навичками, а саме, вміти користуватись диханням, легким, округлим звуком, працювати над чіткістю дикції, співати усім класом в унісон чисто і злагоджено. Головним у цьому процесі є принцип єдності художнього і вокально-технічного розвитку. Спів являється основним засобом активного залучення дітей до музичного мистецтва, за допомогою якого вони набувають практичного досвіду.

Головним завданням вокально-хорової роботи, яке перед собою повинен поставити педагог, є не лише навчання музичного мистецтва, але й вплив через музику на духовний світ учнів. Вчитель повинен формувати зацікавленість учнів до цього

виду мистецтва, відкривати для них в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань.

Отже, основне завдання хормейстера полягає в об'єднанні всіх голосів у єдине ціле. Існує багато вправ, які дають можливість досягти цієї мети. Найкраща вправа, як підтверджує досвід, розспівування на голосний «у». По своїй природі цей голосний не дає можливості співати відкритим звуком, а допомагає хормейстеру на перших порах темброво об'єднати всі голоси хору. На цей голосний можна розспівувати музичний матеріал, одночасно слідкуючи за якістю звуку при ознайомленні колективу з хоровим твором.

Вокально-хорова робота на уроках музичного мистецтва являє собою оволодіння як вокальними, так і хоровими навичками. Під вокально-хоровими навичками ми будемо у подальшому розуміти комплекс автоматизованих дій різних частин голосодихального апарату, які мають місце під час співу і знаходяться під контролем співака, а також проявляються у багаторазовому повторенні певних дій без усвідомленого контролю. До вокальних навичок можна віднести: співацьку поставу, дихання, звукоуворення, звуковедення, дикцію. Зауважимо, що до хорових навичок належать також навички строю й ансамблю і навички співу за диригентськими жестами педагога.

Перед тим, як проаналізувати особливості вокально-хорових навичок, розглянемо ключові проблеми та завдання, вирішення яких є необхідною умовою ефективної роботи педагога на уроках музичного мистецтва. Перша проблема стосується врахування віку учнів, від якого залежить формування їхнього голосу. Кожен віковий етап цього розвитку має свої характерні особливості. Це необхідно враховувати вчителю музичного мистецтва для того, щоб раціонально підібрати пісенний репертуар, поставити в кожному випадку, відповідні до віку, художньо-виконавські завдання. Як правило, спеціалісти виділяють три основні стадії розвитку голосу:

- 7–9 років – молодший домутаційний вік;
- 10–13 років – старший домутаційний вік;
- 13–15 років – мутація.

Голосовий апарат дітей молодшого шкільного віку слабкий. Голос 7–8 річної дитини невеликий за силою та висотою звучання («фальцетне звучання»). Надмірне його напруження

може спричинити стійку хрипоту. До 12–13 років в гортані розвивається дуже важливий голосовий м'яз, який починає управляти всією роботою голосових зв'язок – голос робиться сильнішим. Якщо вокальне виховання учнів з 1-го класу йде правильно, то до 10–12 років голос дітей починає звучати особливо добре. Щодо мутаційного періоду (13–15 років), варто зауважити, що вокальні заняття можна і не припиняти, якщо мутація проходить спокійно.

Другим ключовим завданням є виховання в учнів співацького дихання, а точніше, правильної природної співацької постави: пряме, без напруги положення корпусу і голови, розправлені плечі, бадьора постава, вільно опущені руки. Як зазначає В. Черкасов, співацька постава – це комплекс вимог до виконавців, що забезпечують продуктивну роботу голосового апарату й впливають на якість репетиційного процесу. Дотримання вимог співацької постави уможливорює якість звучання дитячого голосу, прикладом для вироблення якої повинен бути вчитель [2, с. 26–35].

Третім важливим завданням – формування вокально-хорових навичок учнів на уроках музичного мистецтва є розвиток співацького звукоутворення (атаки звуку). Необхідно зазначити, що звукоутворення є результатом взаємодії дихальних й артикуляційних органів з голосовими складками. Момент звукоутворення називається атакою звуку (від італійського *attacca* – напад, наступ). У вокальній педагогіці розрізняють три види атаки: тверда, м'яка й придихова. Усі види атаки пов'язані з відповідною силою голосу. При твердій атаці відбувається затримка дихання, швидке щільне змикання голосових зв'язок до початку звуку. При м'якій атаці змикання відбувається одночасно з виникненням звуку, обумовлюючи його спокійний і плавний початок. При придиховій атаці зв'язки включаються в роботу поступово, їх остаточна установка ніби запізнюється і відбувається вже після початку видиху. Фактично, при атаці відбувається не лише змикання зв'язок, а й швидкий перехід положення гортані від дихального до співацького стану. Спеціалісти вважають, що одним із найважливіших виражальних засобів у співі є атака, оскільки вона визначає якість звучання голосу і залежить від самого музичного твору, структури музичної фрази тощо.

Четверте завдання полягає у розвитку в учнів вокальної дикції, яка вимагає підвищеної активності артикуляційного апарату. Співацька дикція (від латинського *dictio* – вимовлення) – уміння чітко й виразно вимовляти поетичний текст під час співу. О. Ростовський визначає співацьку дикцію як «ясність, розбірливість, правильність вимови тексту в співі» [1]. Велике значення для правильності дикції в співі мають приголосні звуки та їхній взаємозв'язок з голосними. На думку О. Ростовського, робота над дикцією вважається важливим етапом оволодіння шкільним пісенним репертуаром.

Важливим навиком вокально-хорової культури учнів є звуковедення, яке відбувається в процесі взаємодії органів голосового апарату, у результаті якої видобувається співочий голос. Варто відзначити, що на уроках музичного мистецтва найпоширенішими способами звуковедення є легато, стакато, нон легато, маркато. Цей навик залежить теж від характеру твору, синтезу музичного й літературного тексту.

Як зазначає В. Черкасов, вокально-хорова робота вимагає від учителя відповідної професійної компетентності, а саме: знання особливостей дитячого голосового апарату й голосоутворення в дітей різних вікових груп; дотримання гігієнічних вимог під час співу; володіння принципами, спрямованими на охорону дитячого голосу; врахування індивідуальних можливостей дітей; знання механізмів і специфіки звукоутворення, дикції, дихання; володіння елементами хорової звучності й методикою роботи з дитячими голосами тощо [3]. Так наприклад, у молодшому шкільному віці дитина може залишатись зосередженою упродовж 15 хв., в старшому – 30 хв. Тому під час уроків співу не можна перевантажувати увагу учнів, а влаштовувати перерви, чергуючи вокальну роботу з слуханням музичних творів, бесід про композиторів тощо. Особливо це необхідно для дітей молодшого шкільного віку, щоб запобігти гіпоксії (зменшення кількості кисню в артеріальній крові).

Як зазначає С. Юрчук, складність формування співацьких навичок у тому, що на початковому етапі співакам важко проаналізувати навчальне завдання, побачити зв'язок між окремими навичками, що формуються в комплексі, перенести досягнені результати з вивченого завдання на нове. Ефективним засобом формування співацьких навичок є вокально-хорові вправи, багаторазово повторені спеціально організовані вокальні

дії. Під час розучування вправ необхідно дотримуватися принципу єдності художнього й технічного, прагнути до емоційно-виразного забарвлення голосу. Для стимулювання позитивних емоцій доцільно розучувати вправи, що звучать у мажорному ладі [4].

Як зазначає В. Черкасов у роботі [2, с. 26–35.], формування вокально-хорових навичок відбувається в комплексі, адже в процесі співу бере участь увесь організм дитини, насамперед, центральна нервова система та голосоутворювальні органи. Через те, коли вчитель працює над чистотою інтонування, необхідно звернути увагу на звуковедення, артикуляцію, ланцюгове дихання тощо. Виходячи із цього, зауважимо, що формування вокально-хорових вмінь і навичок у дітей буде ефективнішим, якщо учні навчатися аналізувати, порівнювати звучання з власними слухо-зоровими та просторовими відчуттями.

Ефективним засобом формування вокально-хорових навичок на уроках музичного мистецтва є запис співу учнів на диктофон, що дає можливість школяреві почути свій голос зі сторони, проаналізувати разом з вчителем якість його звучання. Такі записи доцільно робити упродовж вивчення хорового твору як засіб корекції якості звучання, а також при контрольному виконанні партії, яке має бути оцінено як педагогом, так і самим учнем. У результаті творчої взаємодії педагога та учня, реалізується процес оволодіння співацькими навичками, які забезпечують рівень хорового виконання та вокально-хорової культури зокрема. У процесі роботи над наступним навиком вокально-хорового виховання хоровим строєм, формуються навички інтонування. Інтонування це точне відтворення звуків за їхнім висотним розміщенням. Чистота інтонації залежить від двох ключових навичок вокально-хорової культури: правильного звукоутворення і звуковедення, а також і від стану голосового апарату й загального самопочуття співака.

Хорове виконання будь-якого твору вимагає від співаків володінням цілим комплексом вокально-хорових навичок. Сучасний шкільний учитель повинен володіти чіткою і виразною диригентською технікою, дбати про ансамблевість хорового співу, працювати над дикцією, інтонацією, звуковеденням тощо. Всі ці навички школярі здобувають під час співу у хорі на уроках музичного мистецтва. Як правило, кожен

твір містить декілька завдань, які на даному етапі навчання становлять собою основні труднощі для учнів. Педагог повинен зосередити основну увагу на їх вирішення. Водночас, вчитель має акцентувати увагу школяра на такі елементи співацького процесу, як активність дихання, чистота унісону, ансамбль, якість звуку. Тут необхідно відзначити, що не всі методи та художньо-технічні прийоми, які використовують при роботі із дорослими співаками можна використати в роботі з дітьми. Навчання дітей пов'язане з цілим комплексом труднощів. І це повинен враховувати вчитель музичного мистецтва при роботі зі школярами.

Таким чином, важливою проблемою музичної педагогіки й одним з її головних пріоритетів є розроблення та впровадження у навчальний процес закладів загальної середньої освіти сучасних підходів та методик формування вокально-хорових навичок учнів, до яких можна віднести: співацьку поставу, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикцію, навички строю й ансамблю, навички співу за диригентськими жестами педагога. При визначенні особливостей вокально-хорових роботи на уроках музичного мистецтва варто враховувати перш за все механізми їх розвитку у школярів у різних вікових категоріях. Як показує практика, вокально-хорова робота учнів найефективніше відбувається шляхом їх залучення до активної музично-творчої діяльності, що сприяє духовному становленню та збагаченню особистості.

Список використаних джерел

1. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. Пос. 2-е вид., доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 216 с.
2. Черкасов В. Вокально-хорова робота й формування співацьких навичок учнів на уроках музичного мистецтва / *Наукові записки*. 2012. Вип. 107. С. 26–35.
3. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. пос. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. 472 с.
4. Юрчук С. В. Робота над вокально-хоровими навичками: метод. пос. / Хмельницький державний центр естетичного виховання учнівської молоді. Хмельницький, 2011 22 с.

КОНЦЕПТ «ПАТРІОТИЗМ» У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

(на прикладі творчості «Kozak System»)

У сучасних реаліях російської агресії проти нашої держави особливого значення набуває патріотичне виховання підростаючої молоді. Важливу роль тут відіграє сучасна українська музика, яка несе в собі глибокі сенси, а також сприяє формуванню національної свідомості, активної громадянської позиції, патріотизму. Такі особистісні якості детермінують ціннісне ставлення до нашої історії, музичної культури, збереження й поглиблення своєї національної самоідентичності.

Питання патріотизму нашої нації розглядається на законодавчому рівні. Так, у стратегії національно-патріотичного виховання йдеться про те, що важливою його складовою є поширення інформації про досягнення наших співвітчизників та їх внесок у скарбницю світової цивілізації, зокрема у сферах освіти, науки, культури, мистецтва. У боротьбі за державну незалежність і територіальну цілісність України, процесі її державотворення має значення, зокрема, й духовно-культурна спадщина [5]. Це підтверджує актуальність вивчення впливу сучасної української музики на формування патріотичних почуттів підростаючого покоління.

У процесі дослідження даної проблеми ми опиралися на наукові праці О. Акімова, В. Андрущенка, Г. Васяновича, В. Гончаренка, Р. Гуревича, О. Дубасенюка, І. Зязюна, В. Кременя, Л. Мафтина, Н. Ничкало, С. Романюк та ін. Особливості національно-патріотичного виховання засобами музичного мистецтва розкрито у науково-педагогічних дослідженнях О. Костюк, А. Лашенко, І. Малашевської, М. Науменко, Г. Падалки, Н. Павлюк, О. Рудницької, О. Ростовського, В. Сухомлинського. Ціннісні модифікації концепту «патріотизм» вивчали І. Бех, О. Вишневський, Р. Гула, М. Єнін, О. Скларова, В. Якунін й ін. Водночас, хочемо акцентувати на важливості патріотичного виховання засобами сучасної української музики. У цьому руслі працювали В. Біблер, В. Матоніс, С. Пішун, С. Сергієнко, Т. Черніговець, М. Каган та ін.

З огляду на зазначене, вважаємо за доцільне здійснити аналіз поняття «патріотизм» у контексті сучасної української музики (на прикладі творчості «Kozak System»), її впливу на особистість, що й окреслило **мету** нашої публікації.

Проблема патріотизму в українському суспільстві є особливо назрілою, адже ми переживаємо зараз надскладні часи, коли такі концепти як «націоналізм», «патріотизм» стають тією рушійною силою, яка допомагає у боротьбі за нашу незалежність і територіальну цілісність. Як слушно зауважив І. Бех, з проблемою патріотизму ми входимо в найчутливішу сферу особистості, її справжню духовність. Науковець визначає патріотизм, як «особливе, тобто безумовне і високосмислове, почуття-цінність, яке характеризує ставлення особистості до народу, Батьківщини, держави та до самої себе». Як стверджує І. Бех, базовими складовими почуття патріотизму, доцільно вважати: любов до народу, Батьківщини, держави; діяльнісну відданість Батьківщині; суспільно значущу цілеспрямованість; моральну стійкість; готовність до самопожертви; почуття власної гідності [1, с. 4].

На думку українських дослідників В. Якуніна та Р. Гули, поняття «патріотизм» – це «філософська категорія, складне соціально-політичне явище, емоційно-психологічний феномен, що проявляється через практичний досвід і відношення до виконання завдань на благо Батьківщини, високу відповідальність за її долю і майбутнє. Патріотизм, як цілісна система, поєднує реально існуючі почуття, погляди й ідеї, які відображаються у свідомості людини, формує її духовно-перетворювальне відношення до Батьківщини, Вітчизни і держави» [7, с. 11].

Подібно в українському педагогічному словнику «патріотизм» визначається як одне з найглибших громадянських почуттів, змістом якого є любов до батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури [3, с. 249].

Отже, патріотизм корелює з морально-духовною відповідальністю людини у контексті нинішньої національно-державної ситуації, так і з відповідальністю перед минулими поколіннями та теперішніми героями, які утверджують нашу державу, демонструючи високу національну самосвідомість і патріотизм.

Виховання національно свідомої та патріотичної молоді залежить від цілої низки чинників. Серед них чільне місце займає сучасна українська музика, яка містить у собі патріотичні, національні, громадянські цінності.

Відомий український вчений О. Вишневський стверджує, що одним із рівнів засвоєння національних цінностей у процесі становлення національної свідомості є етнічне самоусвідомлення, так званий «стихийний патріотизм», що ґрунтується на засвоєнні рідної мови, звичаїв свого краю, пісень, історії тощо [2, с. 6]. Тобто, серед факторів, що справляють найбільший вплив на процес становлення національної свідомості підрастаючого покоління, потрібно назвати і музичне мистецтво.

Наша держава зараз переживає надважкі часи і в боротьбі за свою незалежність «народжуються» нові мистецькі твори, які стають справжніми символами боротьби з російським агресором, які піднімають бойовий дух наших захисників, несуть у суспільство національно-патріотичні ідеї.

У цьому контексті глибоко національною та патріотичною можна назвати творчість фольк-рок-гурту «Kozak System», яка має яскраво виражений український характер. Їхні пісні звучать у кожному куточку нашої країни, а також поза її межами. Фронтмен гурту Іван Леньо справедливо зауважує, що «сьогодні ще величезна кількість наших людей не усвідомлюють, що є для них Батьківщина, і якими мають бути засади країни, щоб вона вважалася повноцінною, незалежною і процвітаючою. Безперечно, ми з козаками і частиною цієї країни вважаємо себе українцями і патріотами». Разом з тим він додає, що «патріотизм» на його погляд, це взагалі, певне кліше, котре суттєво зменшує розуміння, що таке Україна, і що таке українці. «Я – українець, і цим все сказано. Мені не потрібно нікому нічого доводити, мені не потрібно, щоб мене називали патріотом. Наша творчість – це певний ренесанс – відродження всього українського» [6].

З-поміж відомих патріотичних творів гурту, які варті уваги і вже стали своєрідними шлягерами назвемо: «Українське сонце», «Азовсталь», «Подай зброю», «Браття українці – шабля зброя наша», «Героям», «Лють», «Брат за брата», «Люди-титани» тощо. Розглянемо детальніше деякі з них.

Пісня «Азовсталь», що присвячена захисникам Маріуполя й Азовсталі, була написана трубачем гурту Сергієм Соловієм за

півгодини. «В цей час серце зупинялося і з'являлися гіркі сльози гордості, а мелодія і слова народжувалися одночасно...», – зазначив автор. Зміст твору розкриває слухачеві увесь біль та мужню стійкість захисників Азовсталі, їх надію на визволення. Ці люди стали абсолютними Героями, символом Незламності, символом віри у Перемогу, віри в Україну.

Нову пісню «Лють» від гурту «Kozak System» було створено спеціально для штурмової бригади Національної поліції України, що стала їхнім гімном. «Збройні Сили України довели, що на сьогодні – це найкраща армія у світі. Ми захищаємо свою землю і для нас мотивація має величезне значення. Кожен воїн має бути добре оснащеним, добре підготовленим та ефективним на своєму місці. Тому, коли виникла ідея створення штурмової бригади «Лють», ми підтримали її та написали гімн цій бригаді, адже в ній воюватимуть дуже вмотивовані професіонали», – зазначив лідер гурту Іван Леньо.

Поштовхом до написання чергової патріотичної пісні «Українське сонце» стали слова Джохара Дудаєва – воїна світла, борця за незалежність Чечні від російської імперії. Він сказав: «Коли зійде українське сонце, росія провалиться в темну безодню...» [4]. Лейтмотивом твору є те, що українці вистояли найважчі дні війни, переламали хребта російській армії, запалили вогонь перемоги над злом. Ми народжуємось – росія вмирає. Сонце, що сходить над Україною символізує нашу незламність та волю до перемоги.

В основі історії створення пісні «Люди-Титани» – трагічна доля хореографа та акробата Олександра Чайки, ветерана-випускника Університету Григорія Сковороди в Переяславі. Він 12 років займався паркурком та акробатикою, хотів будувати викладацьку кар'єру, але все змінилося 24 лютого 2022 року. Під час перебування на передовій на Донеччині Олександр отримав важке поранення. Однак, після реабілітації він повернувся до улюбленої роботи, продовжив навчати дітей – тільки вже з протезом. Ця пісня про тих незламних і нескорених українців, які отримали різні ступені інвалідності, і таких сьогодні більше ніж 30 000. Люди-титани вчать нас цінувати життя, самовіддано любити свою країну і знаходити нові можливості бути корисними суспільству навіть з фізичними вадами.

Отже, підсумовуючи зазначимо, що у музичній творчості «Kozak System» надзвичайно яскраво виражено концепт

«патріотизм». Музично-поетичну канву окреслених пісень пронизують національні україноцентричні ідеї, патріотичні риси нашого народу, які стають ретранслятором змін у суспільній свідомості, поштовхом до світоглядних перетворень і ціннісних орієнтацій.

Список використаних джерел

1. Бех І. Патріотизм: сучасні ознаки та орієнтири виховання. *Рідна школа*. Київ, 2015. № 1–2. С. 3–6.
2. Вишневецький О. Ще раз про народження громадянина: Національне і громадянське у сучасному українському вихованні. *Освіта*. 2002. С. 6–7.
3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
4. Омельченко І. Перемога України є Божим планом, або росія зникне, коли зійде українське сонце. *Україна молода*. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/2006/176327> (дата звернення 08.05.2024 р.)
5. Стратегія національно-патріотичного виховання. *Затверджено Указом Президента України від 18 травня 2019 року* № 286/2019. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286/2019#n15> (дата звернення 05.05.2024 р.)
6. Укрінформ. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2427825-ivan-leno-frontmen-folkrokgurtu-kozak-system.html> (дата звернення 08.05.2024 р.)
7. Якунін В., Гула Р. Патріотизм і націоналізм: досвід і уроки історії. *Монографія*. К.: ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф». 2015. 176 с.

Ільчук Ліна

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА У КОНТЕКСТІ ЗАВДАНЬ СУЧАСНОГО УРОКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасний урок музичного мистецтва у новій українській школі окреслює рекомендовані освітні підходи задля досягнення учнями обов'язкових результатів навчання визначених Державним стандартом освіти. У цьому контексті науковці,

учителі-практики пропонують різні новації задля покращення сприйняття учнями навчального матеріалу. Автори підручників з мистецтва намагаються підібрати доцільний та цікавий музичний контент, відповідно до вимог сучасних освітніх програм. Водночас, учитель має можливість обирати високомистецькі твори для сприймання та співу, орієнтуючись на навчальну тематику та критерії їх художньої якості [3]. Варто зазначити, що з-поміж великої кількості творів сучасних композиторів, які пропонуються для вивчення учням в школі, незмінно актуальною та популярною є музична творчість українського композитора Володимира Івасюка.

Різні аспекти творчого спадку цього митця опрацьовано певною низкою науковців (Я. Ганчук, М. Маслій, В. Марищак, П. Нечаєва, А. Палійчук, Т. Рябуха, Л. Щербанюк). Деякі матеріали, що висвітлюють спогади людей, які знали В. Івасюка, можна зустріти в публіцистичній літературі та інтернет-мережі. Значущість творчості Івасюка досліджували М. Гриценюк та І. Шинкарук, Н. Філіпчук, О. Ямборко; стилістику пісень відомого композитора аналізували М. Ткаченко та П. Зеленюк. Проте поза увагою науковців залишилося питання вивчення феномену творчого доробку Володимира Івасюка у контексті завдань уроків музичного мистецтва, що й окреслило мету нашої публікації.

Творча постать Івасюка в українській музичній культурі є непересічною та значущою. Його твори давно увійшли до репертуару українських виконавців, стали предметом змістової та вокально-виконавської інтерпретації. Пісні композитора мають певні стильові ознаки та є унікальним втіленням «особливого типу мистецької особистості у період екзистенційної кризи української культури» [4, с. 32]. Задля кращого розуміння і розкриття феномену творчої спадщини Володимира Івасюка здійснимо короткий екскурс у його життєтворчість.

В. Івасюк народився в 1949 році в місті Кіцмань на Буковині у сім'ї педагогів. Вищу освіту здобув у Чернівецькому медичному університеті, однак професійний свій шлях пов'язав з музикою: майстерно грав на скрипці, віолончелі, гітарі та фортепіано, а також досить непогано співав. За своє коротке життя композитор став автором ста семи пісень, з яких найвідоміші: «Колискова для Оксанки», «Я піду в далекі гори»,

«Відлуння твоїх кроків», «Казка гір», «Червона Рута», «Водограй», «Жовтий лист», «Балада про дві скрипки», «Балада про мальви», «Я твоє крило», «Відлітали журавлі», а також п'ятдесяті трьох інструментальних творів, музики до двох спектаклів.

Дуже влучно про постать Івасюка сказала дослідниця Н. Філіпчук: «... значущість «українського феномену» 60-70-рр. минулого століття – Володимира Івасюка – виходить далеко за межі мистецької сфери. Він несе в собі загальносуспільний потенціал впливу на націю, культуру, особливо на молоде покоління, яке мусить виробляти здатність відчувати й любити, розуміти й належно оцінювати мистецтво... Неминущою цінністю Івасюкової життєтворчості є те, що вона зросла на повазі до святих української культури, до глибоких, багатобарвних народних поглядів на красу людських взаємин, природи, світу» [5, с. 4].

Цінною для нас є праця «Монолог перед обличчям сина», у якій батько композитора, Михайло Івасюк, виклав багато цікавих фактів із життєвого та творчого шляху Володимира. Ось як він пише про створення пісні «Червона рута»: «Володя з юнацьким завзяттям і пристрастю працює над «Червоною рутою» і «Водограєм», які завдають йому чимало клопоту. Спочатку хотілося надати «Червоній руті» характеру і форми балади, але твір виходив розтягнутим, композиційно недолугим, а йому потрібні лаконізм, простота і щирість народної пісні. Він переписував її безліч разів, постійно шліфуючи текст твору. Переконавшись, що вклав у пісню все, на що був здатний, відкладав її із сподіванням, що через деякий час у нього з'являться нові ідеї, зринуть свіжі образи...» [2, с. 91].

«Червона рута», яка фактично виросла з народного фольклору, зрештою, також стала народною. Секрет пісні – у поєднанні українського мелосу та популярних ритмів, тонку грань між якими вдалося відшукати Володимиру Івасюку. Можливо, саме тому шлягер продовжує жити навіть після трагічної загибелі композитора. Задум написання «Водограю» навіяв В. Івасюку косівський водоспад «Гук». Ця пісня також важко "народжується" та викликає в композитора болісне невдоволення і він постійно вносить зміни в музичну канву. Однак, у результаті твір був високо оцінений слухачами й артистами, які його виконували.

На пісенній творчості Івасюка виросло багато поколінь і нині чимало його творів звучать в сучасній інтерпретації й аранжуванні. Вивчаючи феномен Івасюкових пісень проаналізували підручники з мистецтва авторів Л. Кондратової, Л. Аристової та Л. Масол, який засвідчив, що такі твори як «Червона Рута», «Водограй», «Балада про мальви» включено до шкільної програми. Так, у 4 класі учням пропонується на слухання «Червона рута» (у виконанні С. Ротару), у 5 класі в контексті вивчення теми «Мистецтво і сучасність» запропоновано сприймання «Водограю» у виконанні ВІА «Смерічка». Теми 7 класу «Популярна пісня – зіркові імена», «Пісні рідного дому» «Знайомтесь аранжування» також насичені творами Івасюка («Червона рута», «Балада про мальви», «Водограй»). Вони звучать у виконанні Н. Яремчука і В. Зінкевича, а також С. Ротару у сучасному аранжуванні.

У результаті тривалого спостереження за школярами під час педагогічної практики можемо з упевненістю сказати, що сучасним дітям подобається творчість В. Івасюка як в її класичній іпостасі так і в сучасних інтерпретаціях. Вони із задоволенням співають його пісні на уроках музичного мистецтва, під час концертних чи то конкурсних виступів і навіть у повсякденному житті тощо.

Важливою рисою пісенних творів митця є лінія трагізму. В. Івасюк, писав свої пісні у різних життєвих обставинах, тому передчуття тривожності наповнює тексти його пісень неповторним поєднанням «любові до життя та смутку від розставання з ним» [1, с. 40]. Так, після вбивства Володимира Івасюка у багатьох дослідників пісня «Балада про мальви» асоціюється із долею композитора. Перший директор меморіального музею композитора Парасковія Нечаєва наголошує: «Було щось у цій пісні трагічно-пророче. Кожен звук, кожен інтонаційний зворот мав смислове навантаження, розкривав тему незнищенності життя, переходу однієї його форми в іншу, незнищенності материнської любові» [монолог].

Шлягери В. Івасюка «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори», «Балада про мальви» переспівані багатьма сучасними виконавцями», – і це чудові приклади того, що справжня пісня не має строку давності, що вона може бути і є популярною серед сучасної молоді також. Своєю творчістю, яка несла в собі значущі уселюдські, універсальні цінності,

В. Івасюк здійснив реальне відродження національної молодіжної музики. У ній закладені духовно-моральні, національно-ментальні, етичні й естетичні категорії, що суттєво збагатили зміст української культури, зокрема музичної освіти.

Таким чином, пісенну творчість Володимира Івасюка можна справедливо вважати вагомим етапом у розвитку українського композиторського та вокально-виконавського мистецтва, що відкрила неповторне обличчя української естрадної музичної культури. Пісні великого митця вже давно стали класикою національної естради пройшовши перевірку часом, а милозвучна гармонія і ритм, властивий лише Івасюковій пісні, завжди залишають відбиток у душі.

Список використаних джерел

1. Ганчук Я. О. Феномен творчої особистості В. Івасюка в контексті музично-культурного розвитку України. Кваліфікаційна робота на здоб. другого (магістерського) рівня вищ. осв. Чернівецький нац. ун-т імені Юрія Федьковича Чернівці, 2021. 87 с.
2. Івасюк М. Г. Монолог перед обличчям сина. Чернівці, Золоті литаври. 2000. 205 с.
3. Інструктивно-методичні рекомендації щодо викладання навчальних предметів у закладах загальної середньої освіти у 2023/2024 н. р.: мистецька освітня галузь. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/metodichni%20recomendazii/2023/09/12/IMR-2023-2024-Mystetska.osvit.haluz.12.09.2023.pdf>. (дата звернення 12.05.2024 р.).
4. Палійчук А. Стильові інтенції та стилістичний зміст пісенної творчості В. Івасюка у сучасному медіакультурному просторі. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей* / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 31–42.
5. Філіпчук Н. Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2013. № 3. С. 2–5.

НОВИЙ ПЕРІОД ВИНИКНЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ (на прикладі творчості сучасних етногуртів)

Українське суспільство у різні часи його існування переживало багато подій, змін як і зі сторони влади, так і зі сторони культури та освіти. Змінювалися погляди людей на ці події, на головних постатей держави, на звичаї, котрі диктувалися тим чи іншим часом. Все це відображалось у культурі нашого народу, у віршах, прозах, оповіданнях, а також у піснях та танцях. Сьогодні події у нашій державі зумовили виникнення нової епохи створення сучасного пісенного фольклору, що відображає болючу ситуацію сьогодення українського народу. Нашою **метою** у презентованій статті є окреслити особливості виникнення нового періоду фольклору у репертуарі сучасних етногуртів.

Із самого зародження фольклору в Україні цікавилися, досліджували та збирали його відомі постаті – науковці, письменники, фольклористи, мистецтвознавці, філософи, історики, педагоги: О. Бодяньський, С. Васильченко, М. Гоголь, П. Грабовський, Б. Грінченко, М. Драгоманов, І. Житецький, Ф. Колеса, М. Коцюбинський, П. Куліш, М. Лисенко, М. Максимович, О. Потебня, М. Старицький, Л. Українка, І. Франко, М. Цертелев, Д. Яворницький та інші. Своєї актуальності фольклор не втратив і сьогодні, він став предметом дослідження таких науковців як: О. Березюк, Р. Вечірко, О. Гуревич, Г. Лозко, А. Пономарьов, Г. Скрипник, О. Смоляк, Л. Соляр та ін.

Проведений аналіз літератури різних напрямів показав, що поняття фольклор трактується по-різному:

1. Усна народна творчість, народна словесність, яка виникла, певно, ще тоді, коли людина почала спілкуватися з собі подібними і використала для цього власну фантазію й образність [1];

2. Усна народна поетична творчість українського народу у своїй сукупності, а саме з притаманними їй жанровими, регіональними та іншими особливостями, в історичному розвитку; невід’ємна складова національної культури; основа

духовної культури українців, а саме національної літератури, музики, театру; цінне джерело національної етнографії [3];

3. Багатогранна та неповторна складова культурної спадщини нашої країни, яка має глибокі історичні корені та продовжує жити та розвиватися в сучасному світі [2, с. 33];

Зокрема, музичний фольклор вчені розуміють як багатство українського народу, який упродовж багатьох століть вражає світ своєю мелодійністю та душевністю [3].

Загально відомо, що фольклор поділяється на доісторичний та історичний, зрозуміло, що до наших днів дійшла інформація тільки про історичну епоху українського фольклору, оскільки період її існування збігався із виникненням писемності і була можливість донести зразки української творчості до наступних поколінь.

Задля більшого розуміння даної проблеми, вважаємо за необхідне, розкрити особливості розвитку історичної епохи, яка поділяється на чотири періоди, пов'язані з певними історичними обставинами життя українців.

1 період – доба Київської Русі язичницького часу і після прийняття християнства, а також доба тривалої неволі слов'ян під монголо-татарським ігом.

2 період – доба козаччини (Запорозької Січі, Гетьманщини і Гайдамаччини). Доба, яка завдяки героїчному часу дала найбільше історичних пісень, дум, легенд, балад, соціально-побутових та родинно-побутових пісень.

3 період – доба втрати державності, коли український фольклор викорінювався, а українців силоміць зросійщували або спольщували царська Росія і шляхетська Польща. Спостерігається занепад героїчних жанрів у зв'язку з окупацією, фольклор зводився до соціально-побутових жанрів (пісні, казки). Починається розвиток фольклористики як науки, що мала на меті відродити пам'ять про козаччину і відновити народні духовні цінності.

4 період – ХХ століття з усіма його історичними трагедіями і абсурдами. Творення, з одного боку, фольклору партизанського, а з іншого – фальсифікату («радянський» фольклор). Є підстави говорити про народну творчість українців-емігрантів та засланих (у Сибір). Періоди застоїв породжували появу політичних анекдотів [1].

Окреслені періоди творення фольклору, зокрема музичного, характеризувалися оспівуванням проблем народного буття, висвітлення його побуту, відносин у сім'ї, родині, подій на полі бою, дорога козака додому і ін. Знаємо, що такі твори української творчості до народу доносили кобзарі-лірники, які були сліпими, бо втратили зір у полоні, у бою, або ж народилися з такою вадою: Андрій Шут, Андрій Бешко, Іван Романенко, Архип Никоненко, Остап Вересай, Іван Кравченко–Крюковський, Федір Гриценко–Холодний, Михайло Кравченко, Федір Кушнерик, Єгор Мовчан, Павло Носач, Аврам Гребінь, Євген Адамцевич, Володимир Перепелюк та ін.

На відміну від фольклору цих періодів, сучасний фольклор – це свого роду, живий організм у якому відбуваються постійні зміни, що підпорядковуються новим умовам і викликами суспільства. У ньому відтворено сучасні реалії, які доносяться до слухачів нашими виконавцями, що перепускають кожен твір через своє нутро, доповнюють своєю манерою виконання, інтерпретують ближче власної душі, характеру, що роблять пісенний фольклор актуальним та привабливим для нового сучасного покоління.

Біль українського народу чітко відображено у творчості сучасних гуртів, солістів таких як: **TaRuta** – київський World Music гурт, що по-особливому вносять нові стилі сучасної музики в автентичний український фольклор. На початку свого існування працювали в стилі етнороку, згодом почали поєднувати українські народні пісні із джазом, фанком, диско, електронною музикою та панк-роком.

В їх репертуарі окрім українських народних пісень, обробки до них, також є пісні характерні нинішньому часу, проблематиці сьогодення – війні з росією. «Свята Джавеліна» – про наш бойовий дух, жагу до життя, свободу, перемогу на окупантом. «Разом до Перемоги» – про свободу через бій, кров, помсту, повагу до тих хто помер через відвоювання своєї землі. Ця пісня виконана кількома мовами для того, щоб донести світові нашу біду, закликати інших відстоювати свою державність і ніколи не схилити голови перед ворогом. «Зберемося, роде!» – про стійкість українського народу, щоб не робили з ним, він все одно встає з колін і починає жити ще краще. «Вічно молоді» пісня присвячена пам'яті маленького харківського хлопчика Дані Дідіка.

Наступним гуртом, який популяризує та прагне відродити справжній український колорит фольклору є молодий український етно-рок колектив **The Doox** – це суміш сопілок, волинок, електроніки, гітари, українських пісень та чаруючі два сольних голоси: жіночий і чоловічий [5]. Пісні гурт виконує із записів у власних фольклорних експедиціях, а також із репертуарів фолк-гуртів «Кросна», «Древо», «Кралиця» та ін. Метою гурту the Doox є оживити українську фолк-сцену, додати живого звучання поєднанням етнічних духових з гітарами та клавішними, і звичайно поєднання чоловічого та жіночого народного вокалу, що зустрічається рідко у сучасних проектах та гуртах.

Folkner – етногурт, який був заснований подружжям митців та мандрівників В. Муляром та Я. Квіткою. Гурт поєднує електронну музику з акустикою. Грають переважно на українських народних інструментах, поєднаних зі світовими інструментами. В інструментальному складі гурту становить колісна ліра та африканський джембе. За час існування музиканти обрали свій особливий стиль – поєднання українського автентичного співу з елементами всіх стилів світової народної та поп-музики [4]. В репертуарі гурту різноманітні пісні «Випливало утєня», «Розова-берьозова (На куль стала)», «Карчата», «Колядка на Же», «Галинка», «Доріжечка», «Сальвія», «Іванко» тексти, яких заворожують, в них присутнє відлуння епох середньовіччя, що не можна не відчутти, слухач немов переживає ці відчуття.

Ще одним яскравим зразком сучасності є **Onuka** – електрофолк гурт, який вийшов на українську естраду у 2013 році. Вокалістка гурту Ната Жижченко називає пісні гурту «симбіозом української електронної музики з українським етнокорінням» [4]. Особливістю гурту є використання національних народних мотивів та інструментів в електронній музиці. В репертуарі гурту є чотири великі альбоми «Look» – наповнений традиційними українськими звуковими мотивами, які виконуються на сопілці, бандурі та трембіті. Все це гармонійно поєднано з електронним аранжуванням; «Vidlik» – стимулом до його написання стала аварія на ЧАЕС, а його концертна презентація відбулася у квітні 2016 року – до 30-ї річниці катастрофи. Пісні до цього альбому звучать у виконанні

автентичних інструментів бугаєм, цимбалами та ін. «Mozaika» – це історія про низку дивних збігів, обставин і символів.

На нашу думку, зараз розпочинається виникнення п'ятого періоду історичної епохи фольклору, який сприяє зміцненню національної свідомості та розкриттю багатства та різноманітності культурної спадщини нашої сучасної країни. Сучасний український фольклор має велике значення як для індивідуального самовираження громадян, так і для формування національної ідентичності та спільного життя українського суспільства.

Отже, ми бачимо, що відмінність сучасного фольклору від минулого як у виконанні, так і у виконавця, а найбільше у інструментах під, які демонструють той чи інший зразок. Якщо у давнину пісенний фольклор виконувався під бандуру, ліру, кобзу, то сьогодні різноманіття інструментів значно більше, що дозволяє почути український колорит не тільки у голосі народу, але й у інструментальному виконанні. Існування таких етнотурів відкриває слухачу двері до музичної невідомості, а саме до ознайомлення з раніше невідомими, а частіше, не цікавими для молодого покоління напрямками та інструментами.

Список використаних джерел

1. Дмитренко М. Українська фольклористика. Історія. Теорія. Практика. Київ: Ред. Часопису «Народознавство», 2001. 376 с.

2. Звонарьова Л. В. Український фольклор: історія і сучасність. *Українські студії в європейському контексті*. зб. наук. пр. 2024. № 8. 382 с., С. 33.

3. Музично-пісенний фольклор та народна обрядова традиція українців. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6239> (дата звернення 10.05.2024 р.).

4. Топ-7 крутих українських гуртів, які вдихнули нове життя в українську етнічну пісню. URL: <https://vsviti.com.ua/ukraine/115009> (дата звернення 10.05.2024 р.).

5. The Doox. URL: <https://rock.ua/ru/klub/thedoox> (дата звернення 10.05.2024 р.).

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ

У час становлення державності, культурно-національного відродження країни та повернення народу до своїх духовних скарбів, виховна роль народного музичного мистецтва набирає нових обертів. Музичне виховання покликане прилучити молоде покоління до скарбниці художньої культури, забезпечити формування його естетичного світогляду, творчого потенціалу, емоційної чутливості, вміння аргументовано оперувати мистецтвознавчими поняттями. Музичне мистецтво сприяє розвитку світосприйняття, поглибленню емоційного пізнання і переживань, активізації образно-асоціативної сфери діяльності, збагаченню морально-естетичних принципів особистості. За твердженнями педагогів та музикознавці музика більше, ніж будь-який інший вид мистецтва, впливає на формування ідейних і морально-етичних почуттів, національної самосвідомості, виховання всебічно розвиненої особистості, вивчення та сприйняття історії та культури свого народу. Історично від покоління до покоління передавалися знання, ідеї, соціальний досвід, моральні цінності, норми поведінки. Вони засвоювалися і використовувалися в житті, послідовно розвиваючись, передавалися у спадок наступним поколінням. Одним із важливих засобів збереження і передачі цінних здобутків було народне музичне мистецтво.

Мета статті – визначити вплив українського музичного мистецтва на формування національної свідомості особистості.

Народна музична творчість – це традиційне історично сформоване та сучасне народне музичне мистецтво або музичний фольклор. Термін «фольклор» уперше вжив англійський учений-археолог, спеціаліст зі стародавньої історії Уільям Томс у 1846 р. У перекладі з англійської мови він означає «народна мудрість», «народне знання», «народна творчість». Ознайомлення з широким колом фольклорних явищ, які упродовж століть становили суть культурного й освітнього життя українського народу, надало уявлення про традиційне народне музичне мистецтво. Навіть з появою й розвитком в Україні професійних мистецьких форм народне музичне

мистецтво залишилося важливим засобом задоволення культурно-педагогічних потреб та формування громадянських якостей молодого покоління.

Мистецтвознавці визначають народне музичне мистецтво як вокальну (переважно пісенну), інструментальну, вокально-інструментальну і музично-танцювальну творчість народу, яка побутувала здебільшого в усній формі і передавалася за допомогою національних виконавських традицій [3, с. 8].

Народна пісня – це найбільш поширений вокальний жанр народного музичного мистецтва, одна з найдавніших форм музично-словесної творчості. Для неї характерна проста і виразна мелодія, образно-емоційний зміст, ідейне спрямування [2, с. 85]. Народна пісня виникла на ранній стадії формування суспільства і відтоді відігравала важливу роль у житті народу. На думку видатного українського вченого О. Потебні, «пісня така ж давня, як мова, була продуктом колективної праці, витвором багатьох поколінь. Саме з мови та пісні почали розвиватися першоелементи духовної культури, на їх основі зростала національна література, музика, філософське сприйняття світу» [5, с. 19]. Народна пісня виникла у зв'язку з історичними умовами і була тісно пов'язана з розвитком суспільства. Завдяки цьому вона правдиво відображала історію народу; розвивалася, вбираючи в себе ознаки кожної епохи, зберігаючи й поповнюючи народні звичаї і традиції. У пісні поєднувалися мудрість народу, багатовіковий досвід, моральні цінності, норми поведінки. Зміни в суспільному ладі і громадському житті, історичні події сприяли створенню нових пісень. Народні пісні охоплювали події громадянського життя, історію розвитку сім'ї, народної моралі, естетичних поглядів, педагогіку, психологію. У них розповідалося про найважливіші події суспільно-політичного життя народу, сімейні стосунки, побут, розкривались образи національних героїв, їх подвиги в боротьбі проти зовнішніх і внутрішніх ворогів. Історичні відомості, відзначає А. Іваницький, трапляються в усіх пісенних пластах, але вони не були історичним документом, бо художні явища в них переважали над історичними [4, с. 12].

Становлення української народної інструментальної музики мистецтвознавці пов'язують з її роллю у повсякденному житті, де вона виконувала переважно прикладні функції. До числа найпростіших форм відноситься сигнальна інструментальна

музика, що набула розповсюдження в побуті і деяких обрядах. З давніх часів жителі Карпат звуками трембіти інформували про народження або смерть односельчан, повернення з полонини пастухів, про якісь важливі події. Соціально-територіальні умови сприяли збереженню традиційної сигнальної символіки як одного із засобів спілкування [6, с. 34–38].

Своєрідну групу становить обрядова інструментальна музика. Вона завжди функціональна: супроводження співу чи танцю або епізодичне включення в ігрові сцени, ритуали, як, наприклад, марш-похід під час весілля. Цілеспрямована роль інструментальної музики в обрядах сприяла закріпленню стійких властивостей жанру. Роль інструментальних обрядових жанрів позначилась і на особливостях співвідношення прикладної і художньо-естетичної функції. У деяких обрядах виникли спеціальні інструментальні твори, призначені для слухання. У весільному, наприклад, вони часто виконувались на скрипці в момент прощання молодії з батьками, при плетінні весільного вінка, за вечерею у хаті молодії, для створення особливого емоційного настрою. Синкретизм мистецтв, які входять в обряд, створив необхідні передумови диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Появі самостійних творів для слухання передував період кристалізації двох видів музичного фольклору – пісенного й танцювального.

Українські танкові пісні яскраво представлені коломийками – веселими жартівливими чи ліричними співанками танцювального характеру. Як правило, це коротка, найчастіше дворядкова пісня, кожний рядок якої складається з чотирнадцяти складів, з паузою після восьмого складу. Можливо, назва пов'язана з назвою міста Коломия або назвою гуцульського танку «коломийка» (коло), де ця пісня виступає як приспівка до танцю. Коломийкові традиції досить розвинуті в Чернівецькій, Львівській, Івано-Франківській, Тернопільській та Закарпатській областях. Твори такого типу відомі з XV ст. Коломийки розрізняють кількох видів: родинно-побутові (кохання, родинні стосунки), соціальні (панський гніт, рекрутчина, тяжка виснажлива праця), еміграційні. Влучну характеристику коломийок запропонував І. Франко: «вони (коломийки) складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями і кольорами, де бачимо сльози

й радощі, працю і спочинки, турботи і забави, серйозні мислі нашого народу в різних його розверстуваннях, його сусідів, його соціальний стан, його життя громадське й індивідуальне від колиски до могили, його традиції й вірування, його громадські й етичні ідеали» [7, с. 149].

Український хореографічний фольклор надзвичайно багатий; окрім хороводів, тут і танці-ритуали, танці-обряди, побутові, сюжетні у супроводі хору і під акомпанемент самобутніх народних або тільки ударних інструментів. Як зазначає В. Дорошенко – «Танець – поезія, зрима пісня, містить у собі частину народної душі, емоційний літопис народу, який яскраво розповідає про історію пережитих почуттів та емоцій. Невичерпна скарбниця народного танцю багато безцінних перлин. У них творча фантазія, образність народного мислення, виразність форми, глибина почуттів» [1, с. 150].

Танець – це яскраве, багатобарвне творіння народу, що є емоційним художнім специфічним відтворенням його багатовікового життя. Український народний танець, як і інші види народної творчості розвивається впродовж всієї історії українського народу, збагачуючись новим змістом і своєрідними засобами виразності. У ньому знайшли відображення творчої праці, героїка боротьби, завзяття, м'який гумор та інші риси притаманні українському національному характеру. Танець розвиває розумові, фізичні, духовні якості особистості, її почуття й творчу фантазію. Завдяки участі особистості у танцях, вона чудову можливість доторкнутися до джерел українського народного мистецтва. Танцювальний етнографічний матеріал, що є зразком норм поведінки, музичної та хореографічної культури українського народу, сприяє розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів. Народні танці, музика, пісні, що залучають молодь до фольклору – це доступна й цікава форма навчання і виховання.

Життя і побут українців у минулому формувалися впливом основного роду занять: полювання, рибальства, скотарства, землеробства, ремесел тощо. Це впливало на історичний процес розвитку народу, формувало його побуту відносини, ритуали, традиції, обряди, народжувало правові норми, естетичні ідеали. Це фіксувалося в народній творчості, зокрема і в фольклорному, а у подальшому в народному, етнічному танцях. Українське танцювальне мистецтво пройшло довгий шлях від найдавніших

обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм – класичного балету.

Отже, українське народне мистецтво охоплює, по суті, всі аспекти життєдіяльності нашого народу. Зокрема, пісенний і танцювальний фольклор віддзеркалює ментальність українського народу, відтворює історичне тло, на якому формувалася і деформувалася національна самосвідомість, вводить особистість в ситуації емоційного співпереживання, виховує естетичний ідеал. Ознайомлення із змістом величезного масиву народних пісень, зразків танцювального мистецтва дає підстави стверджувати, що в них зосереджено величезний потенціал для виховання морально-духовних цінностей молодого покоління. Це невмируще багатство українського народу, яке треба активно відроджувати, розвивати, використовувати його у процесі родинного виховання та професійній діяльності у закладах загальної середньої освіти.

Список використаних джерел

1. Дорошенко Т. Прийоми формування вокально-хорової роботи з молодшими школярами / *Початкова школа*. 2006. № 2.

2. Єлагіна Т. В. Роль народного музичного мистецтва у процесі формування громадянських якостей особистості / *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Івано-Франківськ, 2004. С. 84–87.

3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посіб. для вищих та серед. учбових закл. Київ: Музична Україна, 1990. 334 с.

5. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти / О. Потебня; упоряд. і вступ. ст. Ю. Тевельова; Укр. Вільна Академія Наук у США. Нью-Йорк, 1992. 155 с.

6. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків: Основа, 2002. 400 с.

7. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Т. 37. Київ: Наукова думка, 1982. 679 с.

КРИТЕРІЇ, ПОКАЗНИКИ ТА РІВНІ РОЗВИТКУ ЕТНОКУЛЬТУРИ МАЙБУТІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ЗАСОБАМИ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Розвиток бандура та бандурного мистецтва пройшов тривалий шлях у культурно-історичному напрямку, сучасний вигляд бандури складався поступово упродовж майже п'яти століть, постійно змінюючись, від простіших діатонічних фольклорних моделей до сучасних, складних, як в конструктивному відношенні, виконавській практиці, так і з боку осягання цілісності звукового образу цього інструмента. Паралельно з розвитком музичного інструменту видозмінювався і характер його використання в музичній практиці, вводилися нові інструментально-виконавські прийоми, формувалися більш складні техніко-технологічні елементи гри, змінювалося ставлення до якості звучання бандури та його місця у культурно-мистецькій діяльності.

Сьогодні світова спільнота через такі представницькі органи, як ООН, ЮНЕСКО, Рада Європи рекомендують працівникам освітньої галузі готувати аудиторію до сприйняття і розуміння інформації про культуру свого народу через етнокультурну діяльність; пов'язувати національні освітні проекти з етнокультурними; розробляти програми етнокультурного виховання, які відповідають вимогам сьогодення; співробітництво та культурні обміни будувати на принципах визнання своєрідності інших культур, поваги до них; сприяти охороні матеріальної та духовної спадщини [3, с. 7].

Мета статті – визначити та обґрунтувати критерії, показники та рівні розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва.

На основі аналізу специфіки етнокультурни майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва, визначимо критеріальну структуру означеного явища у складі інформативно-пізнавального, мотиваційно-спрямовального та діяльнісно-результативного критеріїв.

У межах нашого дослідження вважаємо за необхідне розглянути сутність понять «критерій» та «показник». У педагогіці критерій розуміють як якість явища, яке відображає

його суттєві характеристики, а тому підлягає оцінці [1]. У більш широкому значенні критерій розуміють як важливу ознаку, яка дає характеристику якісним аспектам певного явища, визначає його сутність. З погляду З. Курлянд, критерій є мірилом оцінки, характеристики; важливою умовою прояву чи існування певного процесу або явища. З погляду дослідниці, аналіз будь-якої досліджуваної величини повинен складатися не лише з її ознаки, а й критеріїв, які виявляють експлікацію тієї чи іншої ознаки у процесі та явищі, яке розглядається [2]. За своєю сутністю термін «критерій» є більш ширшим, ніж «показник», тому за одним критерієм закріплена ціла низка показників. Явищам вони надають кількісну характеристику, завдяки чому можна зробити узагальнення про їхній стан у динаміці.

Здійснимо більш докладне обґрунтування кожного з визначених критеріїв розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва, а також відповідних їм показників.

Інформативно-пізнавальний критерій передбачає наявність сукупності знань про культуру та етнокультуру, необхідних для розвитку етнокультури педагогів-музикантів, а саме: теоретико-методичні знання з етнокультури загалом та регіональної зокрема, знання бандурного мистецтва як засобу розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів, а також особливостей створення етнопростору сучасного закладу вищої освіти.

Показниками інформативно-пізнавального критерію розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва:

- обізнаність з складовими етнокультури (традиції, звичаї, обряди, вірування, пісні, святкування);
- знання про сучасне бандурне мистецтво;
- оволодіти особливостями створення етнопростору сучасного закладу вищої освіти.

Основну складову цього критерію становить система цінностей: культурно-історичні традиції українського народу; естетичні цінності фольклору; цінності української бандурної спадщини; цінності професії майбутнього педагога-музиканта; цінності різних видів освітньої діяльності майбутніх педагогів-музикантів як середовищі присвоєння, збереження і відтворення етнокультурних цінностей українського народу.

В контексті інформативно-пізнавального критерію нами визначено рівні розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва, що мають певні характеристики.

Високий рівень характеризується системними і глибокими знаннями майбутніх педагогів-музикантів щодо обізнаності зі складовими етнокультури (традиціями, звичаями, обрядами, віруваннями, піснями, святкуваннями), знання про сучасне бандурне мистецтво, а також оволодіння особливостями створення етнопростору сучасного закладу вищої освіти. *Задовільний рівень* характеризується наявними, але несистематизованими і поверхневими знаннями майбутніх педагогів-музикантів щодо обізнаності зі складовими етнокультури (традиціями, звичаями, обрядами, віруваннями, піснями, святкуваннями), знання про сучасне бандурне мистецтво, а також частковим оволодінням про особливості створення етнопростору сучасного закладу вищої освіти. *Низький рівень* характеризується відсутністю знань майбутніх педагогів-музикантів щодо обізнаності зі складовими етнокультури (традиціями, звичаями, обрядами, віруваннями, піснями, святкуваннями), знання про сучасне бандурне мистецтво, а також неоволодінням про особливості створення етнопростору сучасного закладу вищої освіти.

Другим критерієм розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів визначено *мотиваційно-спрямувальний*, який відповідає, перш за все, за формування мотивації, що спрямовує здобувачів на вивчення етнокультурного досвіду та його використання в освітньому процесі закладу вищої освіти, налаштовує їх на формування власної етнокультури, на етнокультурну діяльність із учнями в школі, сприяє перетворенню зовнішньо сформульованих цілей щодо тематичного освітнього простору у внутрішні потреби особистості майбутнього педагога-музиканта, його прагнення до самоосвіти та саморозвитку у етнокультурному спрямуванні за допомогою бандурного мистецтва.

Показниками мотиваційно-спрямувального критерію визначено:

- наявність стійкої мотивації на вивчення етнокультурного досвіду українського народу та його використання в освітньому процесі закладу вищої освіти;

– усвідомлення цінності та необхідності використання культурно-духовних надбань сучасного українського народу у бандурному виконанні спрямованого в освітньому процесі закладів освіти;

– налаштованість на етнокультурну діяльність із учнями в школі та розвитку їхньої етнокультури.

Нами виділено рівні мотиваційно-спрямувального критерію із певними характеристиками. *Високий рівень* характеризується наявністю стійкої позитивної мотивації на вивчення етнокультурного досвіду українського народу та його використання в освітньому процесі закладу вищої освіти та високим ступенем зацікавленості у етнокультурній діяльності; усвідомленням цінності використання культурно-духовних надбань сучасного українського народу у бандурному виконанні спрямованого в освітньому процесі закладів освіти. *Задовільний рівень* характеризується загальною позитивною мотивацією на вивчення етнокультурного досвіду українського народу та його використання в освітньому процесі закладу вищої освіти; опосередкованим усвідомленням цінності використання культурно-духовних надбань сучасного українського народу у бандурному виконанні спрямованого в освітньому процесі закладів освіти; фрагментарним інтересом до етнокультурної діяльності із учнями в школі та розвитку їхньої етнокультури. *Низький рівень* характеризується відсутністю мотивації на вивчення етнокультурного досвіду українського народу та його використання в освітньому процесі закладу вищої освіти; відсутнім усвідомленням цінності використання культурно-духовних надбань сучасного українського народу у бандурному виконанні спрямованого в освітньому процесі закладів освіти, відсутністю інтересу до етнокультурної діяльності із учнями в школі та розвитку їхньої етнокультури.

Третім критерієм розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва було визначено *діяльнісно-результативний*, який обумовлюється важливістю сформованих вмінь і навичок використання засобів сучасного бандурного мистецтва у навчанні здобувачів, а також здатністю методично правильно добирати сучасні надбання етнокультури та ефективно їх інтегрувати в освітній процес закладів освіти із врахуванням вікових та індивідуальних особливостей молодого покоління. Цей критерій розвитку

етнокультури майбутніх педагогів-музикантів передбачає насамперед здатність майбутнього фахівця використовувати наявні етнокультурні знання в реальних ситуаціях професійної діяльності, а також готовність до використання етнокультурного репертуару в освітній простір закладів освіти.

Показниками діяльнісно-результативного критерію визначено:

- уміння використовувати засоби сучасного бандурного мистецтва у навчанні здобувачів;
- бажання раціонально організовувати різні види етнокультурної діяльності у закладах освіти;
- здатність методично правильно добирати сучасні надбання етнокультури та ефективно їх інтегрувати в освітній процес закладів освіти. з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей молодого покоління.

В контексті діяльнісно-результативного критерію виокремлено рівні розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів, що мають певні характеристики.

Високий рівень характеризується наявністю сформованих вмінь і навичок використання засобів сучасного бандурного мистецтва у навчанні здобувачів; раціонально організовувати різні види етнокультурної діяльності у закладах освіти; методично правильно добирати сучасні надбання етнокультури та ефективно їх інтегрувати в освітній процес закладів освіти. з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей молодого покоління. *Задовільний рівень* характеризується наявністю окремих вмінь і навичок використання засобів сучасного бандурного мистецтва у навчанні здобувачів; частково сформованими уміннями організовувати різні види етнокультурної діяльності у закладах освіти; вибірковими вміннями добирати сучасні надбання етнокультури та ефективно їх інтегрувати в освітній процес закладів освіти. з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей молодого покоління. *Низький рівень* характеризується окремими вміннями і навичками використовувати засоби сучасного бандурного мистецтва у навчанні здобувачів; відсутніми уміннями організовувати різні види етнокультурної діяльності у закладах освіти, так і в повсякденний час, добирати сучасні надбання етнокультури та ефективно їх інтегрувати в освітній процес

закладів освіти. з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей молодого покоління.

Виокремлені критерії та показники дозволили охарактеризувати рівні розвитку етнокультури майбутніх педагогів-музикантів засобами бандурного мистецтва: високий, задовільний, низький, що у свою чергу, дозволять виявити реальний стан підготовки майбутніх педагогів-музикантів та визначитися з педагогічними умовами ефективного розвитку означеної проблеми.

Список використаних джерел

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997.

2. Курлянд З. Н. Професійна усталеність вчителя – основа його педагогічної майстерності. Одеса, 1995.

3. Маєвська Л. М. Етнокультурне виховання. Нормативно-правове забезпечення: Міжнародний та вітчизняний рівень (Методичні рекомендації до курсу «Основи етнокультурного виховання»). Житомир: ЖДУ, 2007. 302 с.

Найчук Надія

АНСАМБЛЕВА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В КОНТЕКСТІ ТРОЇСТИХ МУЗИК

Серед багатьох здобутків національної культури така форма музикування як український оркестр народних інструментів є найефективнішим засобом репродукції творів музичного мистецтва. Саме тут відроджуються і розвиваються народно-інструментальні традиції, які є духовним надбанням нації. Залучення студентської молоді до найкращих надбань національної культури через участь у музично-виконавських колективах – важливий засіб формування їх професійних компетентностей. Ознайомлення їх зі зразками національного мистецтва розвиває не тільки загальну ерудицію, а й будить інтерес до української музики, народної пісні і танцю, що в подальшій роботі дозволить оперувати набутими знаннями та навичками у виховній і навчальній діяльності.

Інструментально-ансамблеве музикування передувало виникненню народно-оркестрового виконавства. Численні пам'ятки образотворчого мистецтва (мініатюри, фрески, ікони),

літописи, адміністративно-духовні документи, рукописи свідчать про побутування в Україні різних народно-інструментальних ансамблів, які мали певне призначення у музичному житті народу. Вони слугували для супроводу пісень і танців, виконували інструментальну музику для слухання, використовувались у війську.

Мета статті полягає у розкритті особливостей ансамблевих народно-інструментальних традиції та характеристики складу троїстих музик.

Важливим чинником формування української народно-інструментальної музики вчені вважають діяльність ансамблів троїстих музик, створення яких пов'язують із появою скрипки в Україні. До музичних цехів, які існували в українських містах упродовж XVI–XIX ст., входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах. Цехові музиканти об'єднувались в народно-інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипки, цимбали, сопілки, й обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи. В такий спосіб відбувалося становлення форм народно-інструментального ансамблевого виконавства, що в подальшому зумовило зародження народно-оркестрового виконавства.

Із XVI ст. ансамбль троїстих музик супроводжував другу дію Вертепу. До його складу могли входити скрипка, бубон, сопілка, барабан, і, деколи – бандура; виконувалася танцювальна народна музика. Є відомості, що в Запорізькій Січі поруч із полковою музикою, куди входили сурмачі, довбуші (виконавці на литаврах), трубачі, активно розвивались інструментальні капели побутової музики із залученням цимбалів, ліри, торбана, скрипки, дуди.

М. Лисенко вперше описав троїсті музики, до складу яких входили скрипка, цимбали і бубон. Цей ансамбль виконував танцювальну музику [3].

Г. Хоткевич теж згадував ансамбль троїстих музик. Він розповідав, що такі ансамблі побутували на Гуцульщині, у Польщі, в Угорщині. Дослідник називає різні склади троїстих музик: дві скрипки і бас; дві скрипки і цимбали; дві скрипки і бубон. Автор зазначав, що на ансамбль троїстих музик мала вплив міська гармонічна музика, зокрема це стосувалося складу

інструментів цього ансамблю і характеру музики, яку він виконував [6].

Мистецтвознавці А. Гуменюк та І. Мацієвський визначають чинники, які впливали на формування ансамблю троїстих музик. Перший – кріпацькі ансамблі і симфонічні оркестри, які функціонували при дворах козацької старшини, магнатів, заможної шляхти, поміщиків і у XVII–XIX ст. досягли високого ступеня розвитку. Європейська музика писемної традиції, яку виконували ці колективи, спілкування між музикантами й обмін репертуаром між кріпацькими ансамблями, симфонічними оркестрами й ансамблями троїстих музик вплинули на формування їх специфіки. Другим чинником – була пастуша музика. Риси формування троїстих музик закладені в первісних пастуших ансамблях і в низці сольних пастуших інструментів з бурдонними голосами: флюяра, дводенцівка, сопілка, дуда (волинка). Третім чинником, що впливав на формування троїстих музик, була вокальна музика з супроводом інструмента. Адже саме в супроводі скрипки, сопілки, дудки, дрімби, бандури, гітари, гармонії виконувалися пісні, думи, частівки, коломийки, співанки тощо [1; 4].

Розвиток і подальший розквіт троїстих музик у XIX–XX ст. спричинила активна участь в ансамблі струнних інструментів (насамперед скрипки), активізувалося професійне начало у традиційній музиці, а також у репертуарі ансамблю посилилася роль танцювального матеріалу. Для ансамблю троїстих музик цього періоду були характерними чітка диференціація партій і ясне розмежування функцій, згідно яких для першої, провідної партії основою є верхній мелодійний голос; виконавець – скрипаль; друга партія виконує гармонічний план твору, виконавці – друга скрипка, цимбали, басоля або гармонія; третя партія – це метро-ритмічний фундамент ансамблю, який створюють контрабас, бубон, барабан. Ще однією характерною особливістю таких ансамблів учені визначають істинну ансамблевість, органічну єдність колективу загалом. Це відображається у стилістичних особливостях гри ансамблю, у доборі музикантів, які повинні майстерно володіти репертуаром, дотримуватися традицій народного музикування.

Склад ансамблів троїстих музик постійно варіювався: скрипка, сопілка і бубон; цимбали, скрипка і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або

бубон). Були троїсті музики, які складали скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Це залежало від місцевої традиції і наявності музикантів-умільців. У центральних регіонах України побутували переважно скрипка, басоля і бубон, у західних – скрипка, цимбали і бубон. Ф. Колесса, М. Грінченко вважали стародавніми троїстими музиками саме ансамбль, до якого входять скрипка, цимбали і бубон [2]. А. Ольховський подає склад троїстих музик, до якого входять цимбали, скрипка і бубон, або дві скрипки й басоля [5]. Тому, простежуючи історичний розвиток цих ансамблів, необхідно відзначити, що основним чинником їхнього створення була наявність у певному регіоні музичних інструментів і виконавців.

На сьогодні склад ансамблів троїстих музик також постійно змінюється, є і дуети, які належать до цих колективів. Вони мають такий склад інструментів: скрипка і бас, скрипка і цимбали, скрипка і гармонія, гармонія і мандоліна, баян і губна гармонія, скрипка і мандоліна. На Бойківщині побутують ансамблі із двох скрипок. На українській і румунській території Північної Буковини поширені гуцульсько-румунські традиційні капели, до складу яких входять три скрипки, а інколи і бас. Є ансамблі з розширеним складом, які утворюються шляхом поєднання двох (або більше) ансамблів троїстих музик або приєднанням до них інших окремих інструментів. Вони теж мають назву троїстих музик.

Народно-інструментальні ансамблі, різні за складом, кількістю виконавців набули великого поширення в Україні. Музичні колективи демонструють свою виконавську майстерність на численних оглядах, конкурсах, фестивалях. На сьогодні простежується подальший розвиток народно-інструментальних ансамблів, удосконалення інструментарію, розширення репертуару.

Скрипка, завдяки своїм високим технічним та звуко-виражальним можливостям, виконує в ансамблі троїстих музик провідну роль, цимбали – гармонічний, бубон – ритмічний супровід. Наявність цих трьох функцій називають провідною властивістю ансамблю.

За складом інструментів сучасні різні види троїстих музик поділяють на дві основні групи. До першої належать капели з традиційним складом інструментів, до другої – ті, у складі яких відбулися зміни через використання побутових

загальноєвропейських інструментів. Із введенням до ансамблю троїстих музик духових інструментів – сопілки, флуєрки, кларнета, труби, флейти, тромбона, а також баяна, акордеона, гармошки поступово розширився склад ансамблю.

Інструментальний склад ансамблів троїстих музик може бути різний, але незмінною залишається кількість партій (три). Це і є однією з характерних особливостей ансамблю. Репертуар ансамблю троїстих музик має певну неоднорідність і локальні особливості. Це пов'язано з відмінностями географічного розташування та економічними умовами розвитку окремих регіонів України, зокрема східних і західних. Так, у центральних і східних районах ансамблі виконували гопаци, козачки, горлиці, сюжетні танці; у західних – коломийки, гуцулки, аркани, опришки.

Ансамбль троїстих музик відзначається яскравим національним колоритом, розмаїттям мелізматики і тембрових барв, оригінальними прийомами гри і звуковидобування. Участь представлених ансамблів у фестивалях, оглядах, конкурсах, оглядах-концертах супроводжуються вихованням бережливого ставлення до джерел духовних традицій, пропагуванням національного, захистом збереження автентичного фольклору, розвитком культурних традицій взаємоповаги та взаєморозуміння між народами, сприяє безпосередньому спілкуванню представників професійного фольклоризму, фольклоризму народної аматорської творчості та автентичних фольклорних колективів.

Список використаних джерел

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 241 с.
2. Колеса Ф. Музикознавчі праці. Упорядник С. Грица. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
3. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво, 1978. 95 с.
4. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / Ігри й співголосся. Контонація. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95–111.
5. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.

СУЧАСНА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ДО КІНОФІЛЬМІВ: синтез слова і музики

У процесі слухання музики надзвичайно важливу роль, у її сприйманні, відіграє носій (виконавець). У популярній музиці окремих виконавців, робить значний внесок, особливо якщо поглянути на статистику продажів записів або квитків на концерти. У класичній музиці різні виконавці мають своїх прихильників, і часто можна почути приватні дискусії про те, як той чи інший виконавець виконує той чи інший твір. Із цього виникає запитання, про те, як змінюється музичний твір, коли його інструментовка здійснюється для іншого виконавця або виконавців? У нашій статті ми спробуємо з'ясувати, як відрізняється сприйняття одного з аспектів слухового досвіду – музичної напруги у виконанні двох типів великих інструментальних ансамблів: симфонічного та духового оркестрів.

Музика для кіно почала існувати ще від часу першої публічної демонстрації кінематографа Люм'єр, для якого, як кажуть, піаніст імпровізував акомпанемент, і до сьогоденних широкоформатних фільмів з їх багатоканальними, записаними на магнітофон партитурами вона є актуальною. Фільми сприяли створенню великої кількості різноманітної музики, яка вже понад вісім десятиліть впливає на нас простими і витонченими способами.

Мета статті: дослідити роль оркестрової музики в кінофільмах та її сучасні експерименти з електронною, поп музикою; вплив музики на атмосферу, емоції та сприйняття глядачами, а також її взаємодію з візуальним зображенням у кіно.

Музика до кінофільмів – це справді особливий предмет, не лише тому, що вона перебуває на межі двох дисциплін, але й тому, що її матеріал ставить перед дослідником-глядачем багато проблем. Це момент, який навіть Одегард, очевидно, не помічає. Через вибір слів він асоціює музику кіно з концертною музикою як таку, що становить «репертуар», з якого, імовірно, «виконуються» вибрані твори. На нашу думку, між цими двома видами музики необхідно провести порівняння: на відміну від

концертної музики, кіномузика, як правило, не виходить з репертуару і не входить до нього; вона існує лише як акомпанемент до фільму. Крім того, з моменту винайдення синхронізованого звуку кіномузика звучить не в безперервному живому виконанні, а у вигляді механічних репродукцій багатьох фрагментарних виступів, змонтованих звукорежисерами.

Оркестрова музика в кінофільмах грає ключову роль у створенні атмосфери, підсиленні емоцій та підкресленні настрою сцен. Вона може допомогти передати глибину персонажів, підкреслити драматизм подій або підтримати комедійний настрій. Часто оркестрова музика стає невидимим героєм кіно, що відтворюється у підсвідомості глядача, поглинаючи його в атмосферу фільму. Музика може підсилити напругу у драматичних сценах, розчулити в романтичних моментах або створити атмосферу таємничості у трилерах. Крім того, оркестрова музика допомагає відобразити стилістичні особливості та епоху, в яку вбудована дія фільму, і змушує глядачів відчувати та переживати кожен момент зі своїм власним емоційним насиченням [2].

Майже відразу із зародженням та подальшим становленням кінематографу музика органічно увійшла до структури засобів виразності останнього. Уже понад століття, від часів німого кіно й до сьогодення, музика супроводжує одне з наймолодших синтетичних мистецтв нашої доби і ніколи не залишає простір кінозалу, вступаючи у творчу комунікацію із візуальним зображенням.

Як відомо, історія музики в кіно починалася з попури, з імпровізованих піаністами-таперами або невеликими камерними оркестрами. Згодом музика еволюціонувала, прокладаючи собі шлях крізь виконавство великим симфонічним оркестром, розвинувшись до сучасних експериментів в галузі електронної музики.

Упродовж подальших етапів розвитку кіно, поступово стверджуючись у практиці кіновиробництва, музика здобула неабиякої ваги, тож нині функціонування кіно вже є немислимим без музичної складової. Ба більше, у багатьох випадках після представлення кінотвору глядачам його музика починає жити до певної міри незалежним життям, відокремлюючись від екрану, поступово набуваючи статусу окремого, самостійного твору або ж – стаючи своєрідною

візитівкою фільму, допомагаючи глядачам впізнати, пригадати його візуальну та вербальну складові [9].

Розглянемо та проаналізуємо творчість декількох композиторів та зміст їх творів до кінофільмів.

Абель Коженівський польський композитор, з дитинства звикав до звуку класичної музики. Співпрацював з іменитими режисерами, такими як: Томом Фордом і Карлом Карла. На його талант покладалися знаменитості світового масштабу. Наприклад, Мадонна навіть довірила композитору роботу над музичним супроводом в її романтичній драмі. І хоч його підхід до створення композицій можна назвати старомодним, але саме відданість класиці і дозволила Абелю завоювати визнання, в результаті чому створювалась класика у сучасному виконанні.

Композиції Абеля відомі широкому загалу по телесеріалу «Страшні казки». Чуттєва, гарна і у той же час похмура і класична мелодія відмінно доповнила злегка похмуру атмосферу вікторіанської епохи. А чарівні вальси на балу запам'ятаються надовго [3].

Його унікальний, вишуканий і складний стиль комбінує класичну оркестрову музику з елементами сучасної електроніки і навколишнього середовища. Популярність широкого загалу здобув передовсім своїми саундтреками до фільмів «Втеча з майбутнього», «Ромео і Джульєтта», «W.E.», «Зірка Коперника», «Самотній чоловік» та ін.

Абель Коженівський – композитор музичної партитури «Ромео і Джульєтти» (2013). За словами Коженівського, музика зосереджена на вічній любові між Ромео та Джульєттою, яка перевершує навіть смерть. Він написав різну музику для фільму, щоб підкреслити солодкість і агонію, які відчувають два персонажі під час кожної сцени. Це гарантувало, що кожен твір зосереджується на певній емоції, а не на колекції виразів, які можуть перевантажити або навіть передбачити сцену. Оскільки Ромео і Джульєтта мали різні слабкості, можна навіть стверджувати, що без майстерної музичної партитури фільм, можливо, отримав жахливі відгуки. Музична партитура виражала емоції, так само, як і актори та актриси, що значною мірою сприяли активному сприйняттю глядача.

Партитура велика, пишна і вишукано розкішна, в ній звучать одні з найкращих партій, які можна почути у виконанні Голлівудського студійного симфонічного оркестру. Особливий

акцент зроблено на струнних, рапсодичному фортепіано та примарному сольному жіночому вокалі, який додає історії кохання ангельської, неземної якості. Таке враження, що Коженъовського попросили написати ідеальну романтичну партитуру для ідеальної романтичної історії, підкреслити кожную емоцію до її найвищої точки і передати глибину непереборних почуттів, що переживають двоє молодих героїв.

Кожна із частин фільму має свою музику, характерну ідеї задуму режисера. Наприклад, вступна частина «Сон Джульєтти» – красива і ніжна, вона представляє одну з визначальних рис партитури – сильні ритмічні гами, які проходять майже через всю партитуру. «Заборонене кохання», вводить приголомшливо красиву любовну тему, першу з кількох, що звучать у партитурі, від яких просто перехоплює подих. Композитору вдалося написати центральну романтичну тему з такою витонченістю та елегантністю, пристрасстю та емоціями.

Перша пісня – «A Thousand Times Good Night», яка грала, коли Ромео вперше виліз за межі кімнат Джульєтти. Пісня потужна, оскільки виражає емоцію забороненої любові, яка прагне перемогти закони, які її пов'язують. Коженъовський розміщує кожную емоцію у своєму оркестрі, створюючи найемоційніші пісні того року. У цій пісні звучить емоційна мелодія фортепіано, зворушлива серцю симфонію струн і міцні основи перкусії. Завдяки поєднанню цих інструментів композитор створив музику, яка викликає емоції у слухача з першої секунди, коли він грає.

Наступна потужна пісня – це твір з двох частин «The Crypt», який виконувався під час смерті Ромео та Джульєтти, причому кожна частина супроводжувала загибель одного персонажа. «Склеп, частина 1» зіграв, коли Ромео випив отруту з флакона після того, як досяг тіла Джульєтти. «Частина 1» починається з повільних ударних звуків, які видають відчуття трагедії і врешті-решт переходять до звуків струнних інструментів високого тьму. Критик кіномузики Джон Брокстон заявив, що це випромінювало релігійні втрати через хор. Однак гурство в пісні більше стосується трагедії, яку глядачі усвідомлюють, оскільки вони знають, що Джульєтта все ще жива. «Склеп, частина 2» мав подібний формат до частини 1, однак він підкреслює відчуття трагедії з скорботними звуками різних інструментів. Це також була пісня, яка супроводжувала образ мертвого Ромео, що лежав

на колінах мертвої Джульетти. Цей зв'язок робить «Склеп, частина 2» дуже потужним твором, який викликає темні емоції втрати та трагедії, підтверджуючи аудиторію вічної любові.

Музика Кожен'євського до кінофільму «Ромео і Джульєтта» – це трек-лист, який викликає емоції та покращує досвід перегляду фільмів. Без його майстерної музики глядачі, можливо, сприйняли Ромео і Джульєтту як поганий фільм. Персоналізація кожного твору для супроводу конкретних сцен дала їм владу над емоціями аудиторії. Музична партитура підняла сцени, які в іншому випадку були б нудними, і посилила емоції в сценах, які вже є потужними [4; 8].

Наступним нашим кінофільмом у творчому дискурсі буде «Бріджертон», музику до якого написав Кріс Бауерс.

Серіал «Бріджертон» від Netflix вирізняється неймовірними декораціями та костюмами, а також неперевершеною грою акторів, але клей, що скріплює все це разом – музика Кріса Бауерса. Створення саундтреку до історії, яка відбувалася століття тому, є складним завданням для будь-якого сучасного композитора, але «Бріджертон» чудово справляється з переосмисленням того, як звучить старовинний твір. Композитор поєднав традиційні інструменти, які звучать так, ніби вони походять з того часу, з сучасними елементами, які відповідають характерам жінок на екрані. Не вдаючись до крайнощів на кшталт римейку База Лурмана «Великого Гетсбі» 2013 року, для якого Jay-Z виступив куратором музики як виконавчий продюсер, Бауерс зіткнувся з додатковою перешкодою – записувати музику під час карантину через COVID. Але при цьому він знайшов ті невловимі п'ятинотні теми, які відкривають цілу оркестрову партитуру та ідеально поєднуються з інтерпретаціями струнного квартету сучасних поп-пісень [6].

«Бріджертони» від Netflix поєднують у собі тропи та естетику таких фільмів, як «Гордість і упередження», але з більш сучасною перевагою, наданою Shondaland, включаючи кілька каверів на останні поп-пісні та один сучасний трек. Поряд з винятковою, емоційною музикою Кріса Бауерса, перший сезон «Бріджертонів», за яким, безсумнівно, слідує другий сезон, включає кавер-версії пісень «thank you, next» Аріани Гранде, «Girls Like You» Maroon 5, «In My Blood» Шона Мендеса, «Bad guy» Біллі Айліш, «Strange» Селести і «Wildest Dreams» Тейлор

Свіфт, більшість з яких переспівані Vitamin String Quartet, а останні два – Бауерс і Дуомо. Також є трек «Love Yourself» Суф'яна Стівенса, який повністю втрачає історичну актуальність для одного ключового моменту [1].

Ці пісні, за словами Бауерса, були обрані через резонанс, який вони мали серед молоді дорослої аудиторії, що дозволило їм відчути зв'язок з персонажами 19-го століття «в одну мить». Але вони також надали можливість Бауерсу та його співробітникам поєднати найкраще з двох жанрів, які досліджують музикальність, здавалося б, різними способами.

Поєднуючи популярну музику сьогодення з технічною досконалістю оркестру з класичною підготовкою, Бауерс зміг створити впізнавану музичну ідентичність всесвіту Бріджертонів. Він сподівається, що шоу «віддає данину поваги поп-музиці з таким же рівнем поваги, як і будь-якому іншому жанру музики» [5].

Музика «Бріджертонів» займає важливе місце серед частин, які допомагають створити світ, задуманий сценаристами Кріса Ван Дусена та виконавчими продюсерами Шондою Раймс та Бетсі Бірс. Справді, саме вони відібрали тих, хто створив музику, яка допомагає розповісти історію Бріджертонів.

Найцікавіше в музиці те, що спочатку вона не була написана як тематична пісня, а як композиція для балу, де Дафна і Саймон вперше танцюють разом під феєрверки у Vauxhall Pleasure Gardens. Пісня мала танцювальний характер та була трохи більш традиційною, ніж партитура.

«Thank you, next» Аріани Гранде – ця пісня звучить під час першого епізоду на першому балу сезону, коли Ентоні водить Дафну по кімнаті і відштовхує кожного потенційного залицяльника.

Maroon 5's «Girls Like You» – цей трек також з'являється під час першого епізоду, на ранок після першого балу Дафни. Вона грає в очікуванні прибуття будь-яких зацікавлених чоловіків, але глядачі бачать, що замість цього вони пішли в гості до міс Марини Томпсон.

«In My Blood» Шона Мендеса – ближче до кінця другого епізоду, де під час танцю Дафна та Саймон, розігрують свою хитрість як пара.

«Bad guy» by Billie Eilish – в третьому епізоді цю пісню глядачі чують, коли Саймон вдає, що психує, коли інший чоловік просить потанцювати з Дафною.

Якщо фільм або телешоу якимось чином викликає сльози, редактори повинні включати в саундтрек хоча б одну пісню суфджана. Так воно і є. У випадку з Бріджертон, «Love Yourself (Short Reprise)» – звучить у п'ятому епізоді, коли Дафна та Саймон роблять дуже великий крок у своєму спільному житті.

«Wildest Dreams» by Taylor Swift – кавер-версія цієї пісні Duomo представлена в шостому епізоді сезону. Він грає в той час, коли Дафна і Саймон по-справжньому втілюють свої найсміливіші мрії

2 сезон серіалу «Бріджертони» – це музика для наших вух, у буквальному сенсі.

У другому сезоні ми бачимо розкішний Діамантовий бал королеви. Тут чуємо кавер-версію пісні Ріанни «Diamonds» у виконанні Ханни Ві та Джо Родвелла. До цього моменту це була подія сезону, де Едвіну коронували Діамантом сезону. І це мала бути саме ця пісня, вона ідеальна. Вона хоче, щоб усі знали, що це Діамантовий бал, тому вони гратимуть «Diamonds», коли люди прибуватимуть.

Наступний бал відбувається в четвертій серії, коли Ентоні і Кейт вперше танцюють разом, під «Dancing on My Own» Робін у кавер-версії Vitamin String Quartet. Ця пісня має просто чудову енергетику. І на цьому етапі історії Ентоні більш публічно залицяється до Едвіни, але очевидно, що між Кейт і Ентоні є зв'язок. У тексті пісні йдеться про почуття до когось, але ти не та, кого вони цілують, і не та, кого вони забирають додому. На нашу думку, це відображає їхні почуття в той момент, коли вони танцюють і дивляться один на одного сповненими напруги поглядами.

Перший кавер на пісню Nirvana «Stay Away» у виконанні Vitamin String Quartet – це перший кавер в цьому сезоні. Вона грає в цьому монтажі, де Ентоні переживає свій день, ходить на всі ці побачення, має справу з усіма сімейними обов'язками, розпоряджається грошима і всім іншим. Цей несамошитий звук імітує стрес, який на нього покладено.

У епізоді з весіллям Едвіни та Ентоні з'являється обкладинка альбому Гаррі Стайлза «Sign of the Times» Стіва Хорнера. Слухаючи оригінальну пісню, можна подумати, що вона не

підійде для нареченої, яка йде до вівтаря, але обкладинка така велика, і струни розлітаються звідусіль, вона розмашиста, злітаюча і велична.

Пісня Пінк «What About Us» від Duomo грає, коли відбуваються наслідки цього майже-весілля. Це ще один кавер, який звучить у момент після того, як Едіна прийняла рішення про те, що не хоче йти на весілля.

У фінальному епізоді, можна побачити, що Фезерінгтони влаштовують свій пишний бал, і до цього часу між Кейт і Ентоні стільки всього сталося. Тут вони нарешті отримують шанс знову потанцювати разом, і це під кавер-версію пісні Майлі Сайрус «Wrecking Ball» у виконанні Midnite String Quartet [7].

Музика в кіно супроводжувала розвиток кіномистецтва з початкових етапів його розвитку, стимулюючи пошуки шляхів оптимальної взаємодії візуального ряду і звуку. Ці пошуки відбувалися як у площині цілісності кіномузики упродовж музичної версії всього сюжету, так і в аспекті знаходження відповідного варіанту музичного осмислення конкретної сцени кінофільмів, що знаходило втілення, наприклад, в системі лейтмотивів. В еволюції своїх функцій кіномузика набувала змін одночасно з розвитком кінематографу. Вона розвивалася, ґрунтуючись на принципах ілюстративності, контрапунктивності, синхронності, комунікативності та структуротворчості, балансуючи, відповідно до жанрової специфіки, стильових особливостей, авторської ідеї, між автономією та синтезом у взаємозв'язках із візуальним рядом. За своєю природою і функціональною спрямованістю кіномузика, прагнучи самостійності, все ж є невідокремлюваною від візуального ряду, надає потужну рушійну силу розвитку екранної дії. У такий спосіб музика динамізує та посилює внутрішній конфлікт у загальній драматургії кінотвору.

Список використаних джерел

1. «Бриджертони» та сучасна музика.
URL: <https://web.archive.org/web/20210107235124/https://screenrant.com/bridgerton-modern-music-explained-covers-progressive/> (дата звернення 23.04.2024 р.).

2. Вадим Храпачов: «Музика може і поховати, і піднести фільм...». URL: <https://mus.art.co.ua/vadym-hrapachov-muzyka-mozhe-pohovaty-pidnesty-film/> (дата звернення 25.04.2024 р.).

3. Видатні сучасні композитори: класика нашого часу.
URL: <https://amp.znaj.ua/society/296764-vidatni-suchasni-kompozitori-klasika-nashogo-chasu#abel-kozhenovskiy> (дата звернення 28.04.2024 р.).

4. Зразок твору-роздуму: Сила музики.
URL: <https://www.customessaymeister.com/essay/sample-reflection-paper-the-power-of-music> (дата звернення 28.04.2024 р.).

5. Композитор «Бріджертонів» про класичну поп-музику.
URL: <https://web.archive.org/web/20210310104257/https://mashable.com/article/bridgerton-music-composer-interview/> (дата звернення 23.04.2024 р.).

6. Музика «Бріджертонів».
URL: <https://web.archive.org/web/20210115213246/https://variety.com/2021/music/news/kris-bowers-bridgerton-score-1234881068/> (дата звернення 25.04.2024 р.).

7. Музика «Бріджертонів».
URL: <https://www.shondaland.com/shondaland-series/shondaland-bridgerton-behind-the-scenes/a39562004/the-music-of-bridgerton/> (дата звернення 23.04.2024 р.).

8. Ромео і Джульєта – Абель Коженювський.
URL: <https://moviemusicuk.us/2013/10/14/romeo-juliet-abel-korzeniowski/> (дата звернення 23.04.2024 р.).

9. Харченко П. Музичне та візуальне в кінематографі: Автономія і синтез.
URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/download/247984/247483> (дата звернення 25.04.2024 р.).

Іван Петручик

РОЛЬ ЛЕЙТМОТИВНОЇ СИСТЕМИ У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ КІНОТРИЛОГІЙ «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ», «ХОББІТ» І КІНОФРАНШИЗИ «ПІРАТИ КАРИБСЬКОГО МОРЯ»)

Жанр фентезі існує в літературі протягом тривалого періоду, проте справжню популярність цей жанр здобув у середині ХХ ст., коли Дж. Р. Р. Толкін опублікував «Хоббіта» та «Володаря перснів». К. С. Льюїс представив «Хроніки Нарнії», а Урсула К. Ле Гуїн – «Земномор'я». Ці талановиті письменники здійснили величезний вклад у розвиток фентезі та доклали

багато зусиль, щоб цей жанр зайняв вагоме місце серед інших літературних жанрів. Популярність фентезі у галузі літератури та кіномистецтва продовжила зростати і у ХХІ столітті завдяки таким екранізаціям, як: трилогія «Володар перснів» (реж. – П. Джексон), фільми про «Гаррі Поттера» (реж. – К. Коламбус, А. Куарон, М. Ньюелл, Д. Єйтс), телесеріал «Гра престолів» (реж. – Д. Беніофф та Д. Б. Уайс), ряд фільмів «Пірати Карибського моря» (реж. – Е. Сандберг, Г. Вербінські, Х. Роннінг, Р. Маршалл), які є бестселерами і досі.

Музика є надзвичайно важливою складовою таких фільмів, як: «Володар перснів», «Хоббіт» та «Пірати Карибського моря». Г. Шор та Г. Циммер – геніальні композитори, які створили музичний супровід, що пронизує кожен кадр, заглиблює глядачів у вир подій та додає емоційної напруги сюжету. У фентезі фільмах використання музики наділене особливо важливою роллю, оскільки вона додатково допомагає підкреслити магічність та фантастичність вигаданих світів, зробити кожен епізод більш драматургічно живим та пам'ятним для глядача.

Мета статті – обґрунтувати роль використання лейтмотивної системи у жанрі фентезі для забезпечення структурної цілісності кінофільму.

Лейтмотивний принцип, що сприяє цілісності музичної форми і слугує основою для інтеграції різноманітного музичного матеріалу, прекрасно виявляється в таких кінотрилогіях як «Володар перснів» та «Хоббіт» режисера П. Джексона. Центральним елементом Всесвіту Дж. Р. Р. Толкіна, відтвореного в обох кінотрилогіях, є Перстень Всеволоддя, який музично представлений *Темою персня*. Мелодія зазначеної теми, доручена скрипці, вирізняється широким диханням, хвилеподібним характером руху; насичена експресивними бланнями та важкими зітханнями. Як влучно підкреслює Н. Дерда, цей мотив з одного боку передає плин часу, а з іншого – смуток, печаль, пов'язані з природою вічного й нескінченного зла, яке несе Перстень [1, с. 6].

Наступним не менш важливим лейтмотивом «Володаря перснів» і «Хоббіта» є *Мотив Рівендела*. В поєднанні із візуальною складовою в обох кінотрилогіях, він передає характер і сутність величного міста. Хорове «розсіяне» звучання високих жіночих голосів на фоні остинатного хвилеподібного

мотиву низьких струнних надає відчуття просторовості, піднебесності й глибини водночас, виражає таємничість і мудрість древнього Рівендела.

Надважливою у звуковому ландшафті фантазійного світу Дж. Р. Р. Толкіна є *Тема Ширі*. Грайливо-мрійливий награв відтворює ідилічно-аркадійний, пантеїстично-райський характер рідної домівки хоббітів. Ведучу мелодію виконує скрипка, інколи — народний англійсько-ірландський інструмент — вісл або кларнет. Загалом дослідники вказують на присутність валлійських мотивів в зазначеній музичній темі.

Канони фентезі-Всесвіту Дж. Р. Р. Толкіна дозволяють Г. Шору наділити надважливою функцією ще один лейтмотив — *Лейтмотив зла*. Ковзаючий вузькоінтервальний мотив із чотирьох звуків у діапазоні терції з пронизливо-тонкою завершальною інтонацією збільшеної секунди, підкресленою гострим ритмічним малюнком, виражає стан непохитної наполегливості зла, яке випромінює Перстень. Лейтмотив зла відтворює у звуковому ландшафті фантазійного Всесвіту Дж. Р. Р. Толкіна найбільш зловісні моменти, пов'язані з присутністю зла у Середзем'ї.

Музичне оформлення до серії фільмів «Пірати Карибського моря», створене Г. Циммером, К. Бадельтом і Д. Дзанеллі, вражає композиційно-драматургічною глибиною, що яскраво демонструє епічно-масштабний світ фентезі-пригодницької кіноіндустрії. Музично-аудіальна складова у зазначеній кінофраншизі тісно переплетена з візуальною; а застосування композиторами лейттематизму як основи музичного наративу дозволяє поєднати різноманітні віддалені епізоди фільмів та забезпечує цілісність усієї кіноконцепції. Таким способом, ми можемо порівняти впорядкування музичних тем у саундтреках кінофраншизи «Пірати Карибського моря» із лейтмотивним принципом організації музичного матеріалу, виразно розвиненим у творчості Р. Вагнера.

Г. Циммер особливу увагу приділяє тембровому забарвленню лейттем, яке унікальним чином персоніфікує їх і залишається незмінним під час різноманітних мелодично-ритмічних трансформацій. Так, *тема Джека Спароу* (віолончель), *тема шкатулки Дейві Джонса* (челеста), *тема Пірата* і *тема пригод Джека Спароу* (струнні) позначені індивідуалізованими лейттембрами.

Лейттема Джека Спарроу є важливою частиною саундтреку до фільмів «Пірати Карибського моря». Музична тема яскраво відображає ризиковано-авантюрний, пригодницько-бунтівний характер головного героя – капітана Джека Спарроу. Звивисто-гостра хроматизована мелодична лінія підіймається вгору за допомогою коротких мотивів-ривків, що перериваються рівномірними паузами, аби «перевести дух». Музична тема доповнює непередбачуваний і динамічно-бравурний образ героя, демонструє непостійність та несподіваність дій капітана.

Лейттема шкатулки, що незмінно звучить у виконанні челести в динамічному діапазоні *piano*, розкриває глибину образу Деві Джонса та підкреслює його ключову роль у сюжеті фільму. Композитор вдало передає музичну особливість механічної шкатулки: проста неспішна діатонічна мелодія на тлі незмінної гармонії (*d-moll*) і вальсовий ритм створюють ностальгійно-меланхолійний настрій. Челеста додає ніжності й щемливості. Лейттема відтворює сумні спогади про палке, але невзаємне кохання Деві Джонса до богині Каліпсо. Ритмічна (хореїчна) особливість мелодичної лінії вражає яскраво й анатомічно точно передає звук ударів серця героя, яке він навіки заховав від світу.

Лейттема Пірата – це одна з найвідоміших композицій із музичного саундтреку до фільму. Масштабно-динамічна тема, скомпонована К. Бадельтом, стала символом-емблемою усієї кінофраншизи. Простий, поступенний рух мелодії в межах вузького амбітусу поєднується із лапідарним, гострим, енергійним ритмом (пунктир, ♩) ямбічного характеру. Застосування тоніко-домінантових співвідношень в гармонії створює постійне відчуття емоційно-драматичного напруження та його розв’язання.

Лейттема **пригод Джека Спарроу** – ще одна з популярних тем музичного супроводу «Піратів Карибського моря». Витончено-орнаментальна за ритмом, з яскравим народно-вираженим колоритом музична тема передає напружено-пригодницький, бравурно-авантюрний настрій. Звучання соло альта у різних епізодах фільму в супроводі барабанів, труби, флейти та гітари створює ефектний та багатошаровий звуковий пейзаж.

Тож підсумуємо: лейтмотивний принцип організації музичного матеріалу в зазначених кінофільмах, незважаючи на безліч сюжетних переплетень, сприяє цілісності структури кожної кінострічки.

Список використаних джерел

1. Дерда Н. Стилевые открытия Говарда Шора в кинотрилогии «Властелин колец». *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2017. Вип. № 3. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_3/Derda_3.pdf (дата звернення 08.05.2024).

2. Пожарська А. О. Типи і принципи музичної драматургії фільмів у жанрі фентезі (на прикладі кінофільмів «Володар перснів: Хранителі персня» і «Хроніки Нарнії: Лев, чаклунка та шафа»). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 3. С. 12-17.

Русакова Надія, Черноока Інна

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙТЕРА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У процесі підготовки високопрофесійних педагогів-музикантів важливу роль відіграє робота концертмейстера. Успішне співробітництво між виконавцем і концертмейстером створює враження глибокого розуміння музичного твору, що впливає на почуття та емоції слухачів.

Під час такої діяльності нерідко виникає низка проблем, що пов'язані з розумінням концепції твору та його емоційним наповненням. Концертмейстерське мистецтво – важлива і невід'ємна частина музичного виконавства і освітнього процесу.

Відповідно до актуальності поставленої проблеми, ми вважаємо за необхідне для початку звернутися до розкриття дефініцій «компетентність» та «компетенція».

У країнах Європи термін «компетенція» вперше став використовувати Р. Бояцис, який надав цьому терміну значення здатності, властивої індивіду. Пізніше було запропоновано визначати компетенцію як якості і характеристику ефективності

професійної діяльності. Такі вчені як А. Деркач, І. Зимня, І. Кузьміна, А. Маркова, Н. М'ясищев, Л. Петровська є авторами різноманітних класифікацій компетенцій.

І. Хавіна свідчить, що одним з основних параметрів успішного працевлаштування і плідної праці здобувача вищої освіти є наявність у нього професійної майстерності, високої кваліфікації, великих знань, навичок та досвіду у своїй галузі. Сукупність даних характеристик, необхідних для вирішення поставлених завдань, отримало у сучасній літературі назву «компетенція» [6].

Вчені В. де Ландшеєр, Т. Вольфовська пропонують «компетенцію» як рівень навченості, який забезпечить громадянам успішне функціонування в суспільстві, опираючись на поглиблені знання або засвоєнні уміння, враховуючи власні здібності і соціальний статус [1, с. 293].

Термін «компетенція» не є новим для сучасної європейської країни. Згідно статті 29, 30 Закону України «Про освіту», а також «Положення про освітньо-кваліфікаційні рівні» затверджені постановою Кабінету Міністрів України № 65 від 20 січня 1998 року вища освіта за своїм змістом є системою світоглядних і громадянських якостей, професійних знань, умінь і навичок, що формуються в процесі навчання у закладах вищої освіти, достатніх для виконання завдань та обов'язків певного рівня професійної діяльності [3, с. 27].

Отже, компетенція – це поняття, що включає в себе не лише знання та навички в певній діяльності, а й здатність їх застосовувати на практиці. Крім того, вона також охоплює здатність аналізувати інформацію, приймати обґрунтовані рішення та брати на себе за них відповідальність.

На даний момент вивчення поняття «компетентність» є надзвичайно актуальним для багатьох науковців. До його трактувань неодноразово зверталися такі педагоги-науковці як О. Дубасенюк, Я. Карлінська, В. Луговий, Л. Соляр, М. Томашівська, П. Яловський та ін., а також розуміння представленого поняття є у словниках та нормативних документах.

Науковиця Н. Сидорчук вважає, що компетентність у західній культурі розглядається як неklasичний феномен, що вкорінений у суспільну освітню практику та відображає існуючий баланс

інтересів суспільства (меншою мірою, держави), освітніх інститутів, роботодавців, а також споживачів послуг [5].

У словнику іншомовних слів – «компетентність» (від лат. *competens* (*competentis*) – належний, відповідний) означає поінформованість, обізнаність, авторитетність [8, 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 [2].

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» [4].

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.

Компетентнісний підхід до професійної підготовки майбутніх учителів є предметом багатьох наукових досліджень, таких вчених: І. Беха, Н. Бібік, Л. Ващенко, С. Гончаренко, Р. Гуревич, О. Дубасенюк, І. Зязюна, М. Кадемія, С. Клепко, М. Козяр, О. Локшина, А. Маркова, Л. Мітіна Н. Ничкало, О. Овчарук, Л. Парашенко, І. Підласого, О. Пометун, , С. Трубачева, С. Сисоєва, А. Хуторський, В. Хутмахер, Г. Халаш та інші. Аналіз означеної літератури свідчить, що проблема компетентності фахівців сьогодні набуває особливої актуальності.

Компетентнісний підхід стрімко поширюється та застосовується на практиці у закладах вищої освіти. Впровадження компетентнісного підходу передбачає покращення навчального процесу та підготовки здобувачів освіти до реалій життя та спрямований на розвиток

компетентностей, які дозволяють студентам успішно вирішувати різноманітні завдання в професійній та особистій сферах.

Вчена Н. Юдзінок вважає, що компетентнісний підхід в освіті пов'язаний з особистісно-орієнтованим і діяльнісним підходами до навчання, оскільки стосується особистості людини і може бути реалізований та перевірений тільки в процесі виконання конкретним здобувачем освіти певного комплексу дій [7].

Отже, компетентнісний підхід в освіті став універсальним інструментом для підготовки фахівців, які можуть ефективно функціонувати в сучасному суспільстві. Він спрямований на розвиток не лише знань, але й вмінь та навичок, які потрібні для успішної професійної діяльності педагогів-музикантів.

Використання компетентнісного підходу передбачено і у роботі концертмейстера, що відіграє важливу роль для виконавців, надаючи їм необхідну підтримку та впевненість. Вони виступають в ролі посередників між виконавцями та аудиторією, допомагаючи їй краще зрозуміти і відчувати музику. Концертмейстер і виконавець взаємодіють як рівноправні партнери з метою досягнення спільних освітніх цілей. Головна увага при цьому приділяється формуванню у здобувача освіти як активного суб'єкта навчально-виховного процесу, здатного до самостійності, творчості та взаємодії.

Процес взаємодії між суб'єктами навчання відбувається за допомогою вербальних та невербальних методів спілкування з метою взаємообміну інформацією.

Важливо залучати здобувачів освіти до активної, цілеспрямованої участі у різних видах музичної діяльності, формувати і розвивати вокально-хорові навички під час розспівування та розучування творів, застосовуючи вокальну та ритмічну імпровізації, враховуючи емоційний момент. Така діяльність сприяє органічному переходу набутих знань, умінь та навичок в особистісне надбання кожного.

Супровід часто підкреслює і поглиблює психологічний та драматичний зміст музики, створює ілюстративний і образотворчий фон. Нерідко з простого супроводу він перетворюється на рівноцінну партію. Основним завданням в роботі концертмейстера – це допомогти якнайшвидше і легше влитися у роботу з виконавцем. Хороший концертмейстер повинен володіти загальною музичною обдарованістю,

відмінним музичним слухом, уявою, артистизмом, здатністю образно, натхненно втілити задум автора в концертному виконанні.

Не завжди репертуар, що виконується концертмейстером, буває йому технічно доступний або, принаймні, не завжди піаніст має достатньо часу, щоб оволодіти технічною стороною виконання досконало. У таких випадках необхідно віддати перевагу спрощенню нотного тексту, без порушення основного змісту твору.

Отже, концертмейстер є фігурою незамінною, найважливішим компонентом музично-виконавського процесу. Таким чином, в діяльності концертмейстера об'єднуються педагогічні, психологічні та творчі якості, що передбачені застосуванням компетентнісного підходу. Концертмейстерська діяльність не можлива без володіння виконавської компетентності, а саме, досконале володіння інструментом, вміння читати з аркуша, вміння читати партитури, вміння транспонувати і навички ансамблевого музикування.

Список використаних джерел

1. Айзікова Л. В. Компетенція та компетентність: до визначення понять у пошуках зарубіжних дослідників. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*: зб. наук. пр. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2008. Випуск 12. С. 291–296.

2. 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 30.04.2024).

3. Закон України «про вищу освіту». Науково-практичний коментар. За загальною редакцією Кременя В. Г. Київ, 2002. 323 с.

4. Законодавство України. Закон «Про вищу освіту» URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення 25.04.2024).

5. Сидорчук Н. Г. Порівняльний аналіз понять «компетенція» та «компетентність» як складних психолого-педагогічних феноменів. *Проблеми освіти*: збірник наукових праць. Спецвипуск. Вінниця-Київ, 2015. С. 78–81.

6. Хавіна І. В. Компетентнісний підхід, як педагогічна категорія у професійній підготовці бакалаврів з психології.

URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/50591989.pdf> (дата звернення 07.05.2024 р.).

7. Юдзіонук Н. М. Інтерпретаційна музично-педагогічна діяльність фахівця: компетентнісний підхід. URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2009/10_2009/40.pdf.pdf (дата звернення 11.05.2024 р.).

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

Улянюк Олександр

СУТНІСТЬ І СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у житті кожної людини та суспільства в цілому. Воно є не лише джерелом естетичного задоволення, але й важливим елементом культурної спадщини, способом вираження емоцій та ідей кожного окремого індивіда. У сучасному світі, де технології та наука стають все більш пріоритетними, мистецтво залишається важливим компонентом формування особистості та розвитку креативного мислення. Формування мистецької компетентності є ключовим завданням освіти і вимагає систематичного та комплексного підходу.

Мета полягає в аналізі процесу формування мистецької компетентності у сучасному освітньому середовищі, в розкритті ключових аспектів мистецької компетентності та її ролі у розвитку особистості.

Мистецька компетентність – це більше, ніж просто набір технічних навичок у мистецтві. Вона охоплює розуміння мистецьких традицій, здатність критично мислити про мистецькі твори та їх вплив на суспільство, а також здібність до творчого вираження своїх ідей та емоцій через мистецтво. Формування мистецької компетентності передбачає не лише оволодіння конкретними мистецькими техніками, але й розвиток креативного мислення та емоційного інтелекту.

Компетентнісний підхід стає останнім часом все більше поширеним і претендує на роль концептуальної основи освітньої політики, що здійснюється державними або міжнародними організаціями. Він передбачає практичну орієнтацію освіти,

акцентує увагу на здатності використовувати здобуті знання на практиці.

Загальноприйнятою є думка, що сенс компетентнісного підходу в освітньому процесі полягає у розвитку здатності самостійно вирішувати пізнавальні, комунікативні, організаційні, моральні та інші проблеми. Компетентнісний підхід скеровує освіту на формування цілого набору компетентностей (знань, умінь, навичок, ціннісних ставлень), якими мають оволодіти учні.

Л. Соляр трактує поняття компетентність як «складний системний феномен, що включає здатність особистості до ефективного використання знань, умінь і навичок у конкретній практичній діяльності та володіння відповідними компетенціями, яким притаманне особистісне відношення до предмету діяльності та формування в ході засвоєння особистістю відповідної для неї діяльності» [5, с. 76].

Л. Кожевнікова найбільш вдалим вважає розуміння компетентності «як інтегрованої характеристики особистості, що формується через знання, уміння й навички, систему цінностей, ставлень, поведінкових реакцій і здатності самостійно виконувати завдання у конкретній сфері діяльності [2, с. 53].

Відповідно до чинних типових навчальних програм з мистецтва, розроблених під керівництвом О. Савченко та Р. Шияна, мета і завдання мистецької освітньої галузі – всебічний художньо-естетичний розвиток особистості, опанування художніх цінностей у процесі пізнання мистецтв, зокрема вітчизняної та зарубіжної мистецької спадщини, формування компетентностей – ключових і мистецьких, необхідних для художньо-творчого самовираження і самореалізації в особистому та суспільному житті; виховання естетичного особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва; розвиток загальних і художніх здібностей дитини (художньо-образного мислення, емоційного інтелекту, креативності) [4, с. 44].

У науковій та методичній літературі визначено специфіку компетентності, яка формується засобами мистецтва. У цьому контексті важливе значення мають дослідження Л. Масол. Вона акцентує увагу на тому, що «під час спілкування особистості з художніми цінностями у перебігу загального духовного зростання особистості її мистецькі знання, власний досвід,

ціннісні художні орієнтації за певних умов повинні трансформуватися в художньо-естетичні компетентності», які зі свого боку відображають інтегровані результати навчання у галузі мистецтва та сформовані особистісні якості. Вона узагальнює досвід своїх попередників і формулює визначення мистецької компетентності як здатність до розуміння і творчого самовираження у сфері різних видів мистецтва і їх практичного опанування [3, с. 58–64].

Мистецька компетентність (музична, образотворча, хореографічна, театральна, екранна) – це здатність до пізнавальної і практичної діяльності у певному виді мистецтва. Вона формується у процесі опанування учнями системи знань та уявлень у сфері певного виду мистецтва (знаннявий компонент), набуття ними художньо-творчого досвіду з мистецтва (діяльнісний компонент), виховання ціннісних орієнтацій щодо мистецтва та мистецької діяльності (ціннісний компонент).

Під час опанування учнями різних видів мистецтва формуються міжпредметні естетичні компетентності – здатність учня орієнтуватися в естетичних нормах різних сфер соціуму відповідно до сформованих естетичних ідеалів і цінностей, системи інтегрованих мистецьких знань і досвіду.

С. Ковальова виокремлює комплекс компетентностей, а саме, інтерпретаційні, вокально-хорові виконавські, інструментально-виконавські та творчі:

- інтерпретаційні (передбачають здатність школярів до аналізу й інтерпретації творів музичного мистецтва, усвідомлення ними розвитку музичного образу та застосування відповідної термінології);

- вокально-хорові виконавські (передбачають застосування учнями на уроках вокально-хорових навичок під час виразного виконання народних та професійних пісень);

- інструментально-виконавські (передбачають застосування елементарних навичок школярами гри на музичних інструментах, прочитання та виконання ними партитури, використовуючи різноманітні дитячі музичні інструменти);

- творчі (проявляються у процесі імпровізації на уроках музичного мистецтва, драматизації, інсценізації, творення учнями різноманітних мелодій, створення ними цікавих ритмічних та музичних акомпанементів) [1, с. 68].

Отже, мистецтво, як важливий елемент культурної спадщини та засіб вираження емоцій та ідей, залишається ключовим компонентом формування особистості в умовах сучасного суспільства. Головне завдання сучасної мистецької освіти у закладах загальної середньої освіти полягає у залученні учнів до мистецтва, створенні умов для розкриття потенціалу учнів, сприянні самовизначенню на основі формування широкого спектру компетентностей, стимулюванні творчості та креативності школярів.

Використання компетентнісного підходу у навчанні мистецтву сприяє не лише розвитку навичок, але і формуванню глибокого розуміння мистецтва та його впливу на особистість.

Список використаних джерел

1. Ковальова С. Дидактична модель формування предметних компетентностей учнів на уроках музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (Ч. 1). С. 64–70.
2. Кожевнікова Л., Малашевська І., Мартинюк А. Розвиток мистецької компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Черкаського нац. ун-ту імені Богдана Хмельницького. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 51–56.
3. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія. Київ : Промінь, 2006. 432 с.
4. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі. Харків: Веста : Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
5. Соляр Л. В. Формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2018. 299 с.

ПЕДАГОГІЧНІ ЗДІБНОСТІ, ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Педагогічна діяльність вчителя музичного мистецтва передбачає різнобічне розкриття його особистісних і професійних якостей. У світлі вимог до сучасного уроку музичного мистецтва звертається особлива увага на те, як педагог готується до заняття, які інноваційні методики використовує та як подає матеріал. Нинішнє молоде покоління хоче бачити вчителя сучасного, креативного і творчого який захоплює і вражає своєю майстерністю викладання предмету. Саме тому, на етапі підготовки майбутніх педагогів-музикантів важливо розвивати педагогічні здібності та працювати над педагогічною майстерністю.

Аналіз психолого-педагогічних наукових досліджень показав, що дану проблему вивчали низка науковців. Особливості формування фахової майстерності вчителя розглядали Т. Вахрушева, С. Вітвицька, І. Зязюн, А. Макаренко, Л. Кайдалова, Н. Щокіна, О. Шендерук та ін. Значення поняття «педагогічні здібності» розглядали у своїх працях С. Гончаренко, М. Печенюк, В. Лабунець, М. Левітов, О. Матласевич, Т. Матвійчук. Компонентний склад педагогічних здібностей вивчали сучасні українські вчені Н. Бурлакова, Н. Вітюк, Л. Вяткіна, Т. Порошина, С. Федоріщева, О. Федик, Л. Шевчук, Ю. Шведчикова, Т. Харламова та ін.

Метою статті є структурний аналіз поняття «педагогічні здібності» та «педагогічна майстерність» у контексті підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Педагогічна майстерність є виявом високого рівня педагогічної діяльності. Як наукова проблема, вона постала у XIX. ст. Дослідники педагогіки тлумачать її як найвищий рівень педагогічної діяльності, який виявляється в тому, що у відведений час педагог досягає оптимальних наслідків, «синтез наукових знань, умінь і навичок методичного мистецтва і особистих якостей учителя», комплекс властивостей особистості

педагога, що забезпечує високий рівень самоорганізації педагогічної діяльності [1, с. 30].

С. Вітвицька зазначає, що педагогічна майстерність вчителя виявляється не в теоретичних знаннях, а передусім в умінні їх застосовувати у конкретній діяльності. Зовні майстерність проявляється в успішному розв'язанні різноманітних педагогічних завдань, високому рівні організованого навчально-виховного процесу, але сутність її в тих якостях і властивостях особистості вчителя, які породжують цю діяльність, забезпечують її успішність [1, с. 24]. Визначити рівень володіння педагогічною майстерністю можливо на основі:

- визначення показників ефективності педагогічної майстерності;
- покращення кількісних і якісних характеристик навчальної діяльності учнів;
- зменшення часу на досягнення конкретної навчальної мети;
- міцність засвоєння і закріплення знань, умінь, навичок в учнів;
- полегшення навчальної діяльності учнів;
- задоволеність процесом навчання, викладачем, учнем;
- ставлення до навчання.

Головною якістю педагога має бути людинолюбство й уміння спілкуватися з дітьми. До елементів педагогічної майстерності належать: гуманістична спрямованість діяльності – педагогічна діяльність спрямована на особистість іншої людини, утвердження словом і ділом найвищих духовних цінностей, моральних норм поведінки й стосунків.

На думку І. Зязюна, педагогічна техніка (мистецтво, майстерність, уміння) виражаються у вмінні викладача реалізувати обрані ним методи і прийоми навчально-виховної роботи з учнем, відповідно до мети навчання, особливостей учнівського колективу [3, с. 9]. Для того аби результат педагогічної діяльності був на найвищому рівні потрібно досконало знати свій предмет, постійно оновлювати свої знання, уміти спілкуватися, бачитися та розуміти, вміти переконувати та бачити особистість учня.

Педагогічна майстерність – це не лише здатність чітко, доступно та ясно передавати інформацію дітям. Ми цілком погоджуємося з твердженням І Зязюна, що «Сутність

педагогічної майстерності вчителя – в його особистісних якостях...», які, за нашим переконанням, забезпечують успішність його професійної діяльності. Педагогічна майстерність виявляється в діяльності, але не зводиться до неї. Вона характеризується високим рівнем розвитку спеціальних умінь педагога, його здібностях віртуозно керувати діяльністю учнів [3, с. 12].

Складовою педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва вважаємо педагогічні здібності. Провідний учений С. Гончаренко під педагогічними здібностями розуміє сукупність психічних особливостей викладача, які необхідних для успішного оволодіння педагогічною діяльністю, її ефективного здійснення [2, с. 252].

Т. Матвійчук у своїй праці окреслив психологічну структуру педагогічних здібностей: професійно-педагогічні і предметно-педагогічні здібності. Професійно-педагогічні здібності включають як загальну, однакову для всіх учителів підструктуру (педагогічна ефективність), обумовлену загальними вимогами педагогічної діяльності, так і специфічні для кожної предметної групи складові [5, с. 129].

Науковці зіставляють здібності педагогів і акторів та виділяють чотири кола здібностей викладача, що працює згідно з принципами сценічної педагогіки. *Перше коло* здібностей педагогічної діяльності складають комунікабельність, емоційна стійкість, професійна проникливість, динамізм, оптимізм, креативність. *Друге коло* складають здібності, спільні для всіх видів мистецтва: уява, образна пам'ять, образне мислення, здатність переводити абстрактну ідею в образну форму, активна реакція на явища дійсності, тонка чутливість, загальна емоційна сприйнятливність. До цього кола він також відносить специфічні художні властивості та почуття особистості: тонкий смак, відчуття міри, відчуття форми, поетичні відчуття, тобто здатність у буденному бачити особливе, неповторне. *Третє коло* здібностей виділяється для сфери театральної режисури: аналітичні, сугестивні, експресивні, організаційні тощо. *Четверте коло* здібностей складають сценічний темперамент, здатність до перевтілення, сценічна чарівність, заразливність та переконливість, сценічні яскраві зовнішні дані [4, с. 129].

Отже, педагогічну майстерність можна розглядати як динамічний процес розвитку сукупності професійно-

особистісних якостей педагога, умінь і здібностей, що дозволяють учителеві ефективно здійснювати професійну діяльність.

Список використаних джерел

1. Вітвицька С. С. Формування та розвиток педагогічної майстерності вчителя засобами самовиховання. *Формування та розвиток педагогічної майстерності й творчого потенціалу вчителя як домінуючих складових педагогічної дії: теорія і практика: зб наук. ст. / за заг. ред. Л. В. Корінної. Житомир, 2017 р. С. 22–37.*

2. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Либідь, 2008. 376 с.

3. Зязюн І. А. Естетичні регулятиви педагогічної майстерності. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф.* Вінниця: ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2006. С. 8–17.

4. Кайдалова Л. Г., Щокіна Н. Б., Вахрушева Т. Ю. Педагогічна майстерність викладача: навч. посіб. Х.: Вид-во НФаУ, 2009. 150 с.

5. Матвійчук Т. В. Психологічні особливості розвитку педагогічних здібностей викладача вищого навчального закладу: *зб. наук. пр. Хмельницького інституту соціальних технологій Університету «Україна»*. 2010. № 2. С. 129–131.

Гаврецький Роман

ДИДАКТИЧНА ГРА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Проблема активізації пізнавальної діяльності дітей молодшого шкільного віку завжди була в центрі уваги науковців, педагогів і психологів. Проте останнім часом у зв'язку із збільшенням потоку інформації, збільшенням кількості предметів, що викладаються, та невиправданим перевантаженням учнів, спостерігається тенденція до зниження інтересу школярів до навчання.

Серед багатьох способів активізації пізнавальної активності учнів організація дидактичних ігор є одним із найефективніших.

Задовго до того, як гра стала предметом наукових досліджень, вона широко використовувалася як один із найважливіших засобів виховання та навчання дітей.

У педагогічному словнику під грою розуміють форму дії в умовних ситуаціях, спрямовану на відтворення та засвоєння соціального досвіду і закладену в суспільно усталені форми виконання предметних дій у предметах науки й культури [3].

Вчені експериментально підтвердили і переконливо довели, що інтерес дітей до навчальної діяльності різко зростає, коли вони беруть активну участь у грі.

Немає єдиної думки щодо статусу гри в освіті. Одні вчені вважають його методом навчання, інші – засобом навчання, треті – формою навчання. Але в будь-якому випадку гра стимулює пізнавальну діяльність учнів.

У зв'язку з інформаційною насиченістю сучасних молодших школярів зростає значення використання ігор у навчально-виховному процесі закладу загальної середньої освіти. Важливим завданням школи є розвиток незалежної оцінки та відбору отриманої інформації. Однією з форм навчання, що формує ці вміння, є дидактична гра, яка сприяє практичному застосуванню знань, отриманих на заняттях і поза ними.

Характерною ознакою дидактичної гри є поєднання умовно-ігрового плану дій учнів з її педагогічною спрямованістю. Усі вони обмежені за часом і підпорядковуються певним правилам [3].

Усі структурні елементи навчальної гри взаємозалежні, і відсутність кожного з них руйнує гру.

Дослідження вчених показали, що використання дидактичних ігор пов'язане з принципами їх побудови, в результаті чого учні не отримують готові знання, а проходять їх разом з учителем, а процес навчання характеризується єдністю засвоєння знань і умінь.

Дидактичні ігри сприяють активізації пізнавальної діяльності учнів і ведуть до більш осмисленого засвоєння навчального матеріалу, якщо вони підібрані і скомпоновані відповідно до змісту теми, що вивчається, цілей і завдань уроку; використовується в комплексі з іншими формами, методами і прийомами навчання; чітко організовані; відповідають інтересам і пізнавальним можливостям учнів [5].

Учасники навчального процесу в умовах гри мають максимально можливу свободу інтелектуальної діяльності, яка обмежена лише умовами та правилами гри [1]. Учні обирають свою роль у грі, створюють проблемну ситуацію, шукають рішення тощо. Учитель, який веде гру, виконує не авторитарну роль, а виконує роль інструктора (ознайомлює з правилами гри, дає поради під час її проведення), суддя (консультує щодо розподілу ролей), тренер (дає вказівки учням, як прискорити гру), модератор (організовує обговорення результатів гри).

Монографічні та дисертаційні дослідження, а також передовий педагогічний досвід свідчать, що використання дидактичних ігор значно підвищує пізнавальну активність та інтерес учнів, підвищує їх мотивацію до навчання, розвиває навчальну, виховну та розвивальну функції уроку.

Слід зазначити, що в навчальних іграх використовується не тільки ігровий метод як такий. Під час гри можна використовувати групову та індивідуальну роботу, спільно дискутувати, проводити тестування та опитування, створювати рольові ситуації. Інакше кажучи, гра поєднує і допускає використання різноманітних методів - «мозковий штурм», прийоми розвитку критичного мислення через читання і письмо, постановки запитань тощо. У той же час ігровий метод у педагогіці має певні характерні особливості. У процесі навчання гра, як правило, виступає як допоміжний елемент, як доповнення до теоретичного матеріалу і не може бути основним методом навчання. З іншого боку, результати використання дидактичних ігор загалом підтверджуються численними дослідженнями фахівців [2].

Дослідження останніх років присвячені аналізу включення ігор та ігрових моментів у навчальний процес у початковій школі та виявили низку переваг цієї методики, основними з яких є: активізація та стимуляція розумової діяльності; глибоке запам'ятовування матеріалу; забезпечення свідомого засвоєння більш складних і абстрактних навчальних завдань (принципів, понять, законів, закономірностей, формул тощо); розвиток організованості; розвиток комунікативних навичок; індивідуальний підхід до кожної дитини та використання індивідуальних методів навчання; чергування розслаблення психічного та психологічного потенціалу учнів з активізацією навчальної діяльності, спрямованої на подолання більш

складних протиріч; побудова суб'єкт-суб'єктних відносин та діалогічного спілкування в освітньому процесі; наявність елементів змагання між дітьми.

Найкращі навчальні ігри розроблені за принципом самоосвіти, тобто таким чином, щоб вони спонукали учнів до самостійного здобуття знань і навичок. Навчання зазвичай включає два компоненти: збір правильної інформації та прийняття правильних рішень [6]. Ці компоненти надають школярам дидактичний досвід. Цінність дидактичної гри визначається не реакцією, яку вона викликає в гравців, а її ефективністю у вирішенні конкретної проблеми кожного учня. Тому ефективність дидактичних ігор залежить, з одного боку, від їх систематичного використання; по-друге, від цілеспрямованості ігрової програми в поєднанні зі звичайними дидактичними вправами.

Практика показала, що дидактичні ігри мають великі педагогічні можливості для розвитку пізнавальних інтересів дітей молодшого шкільного віку. З їх допомогою вчителю значно легше не тільки викликати пізнавальний інтерес до самого процесу навчальної діяльності, а й підтримувати його протягом усієї гри. Активізацію пізнавальної діяльності учнів покращує введення в гру елементів змагання. В змаганнях підвищується активність учня, прагнення до перемоги. Участь молодших школярів у грі створює стійку позитивну мотивацію до отримання навчальної інформації. Це пов'язано з тим, що учням недостатньо знань для вирішення багатьох проблем, які виникають під час гри. Виникає потреба в актуальній інформації, розвивається вміння обґрунтовувати висновки та розвивається логічне мислення. Крім того, підкреслюється, що дидактична гра, яка передбачає колективну навчальну діяльність, сприяє розвитку колективу учнів і дружніх стосунків, вчить спільному мисленню і діям, а також розвиває в молодших школярів такі якості, як зібраність, уважність і вміння поважати думку товаришів [4].

Ігрові технології дозволяють підійти до кожного учня як до особистості з особливими здібностями: інтерес до умов навчання викликає у дитини добровільний рух до засвоєння змісту, до процесу здійснення навчальної діяльності.

Суть дидактичних ігор у початковій школі полягає в навчанні через гру. Адже у дитини молодшого шкільного віку ще є сильна

потреба грати. Проте, на відміну від дошкільнят, молодші школярі вже вміють читати, писати та малювати. Це важливо враховувати при організації навчальної діяльності та використанні веселого (цікавого) процесу як форми навчання. Вони сприяють практичному застосуванню знань, отриманих під час та поза заняттями, активізації та стимулюванню розумової діяльності; глибокому запам'ятовуванню матеріалу; забезпеченню свідомого засвоєння більш складних і абстрактних навчальних завдань (принципів, понять, законів, закономірностей, формул тощо); навчає бути організованими; розвитку комунікативних навичок; застосуванню індивідуального підходу до кожної дитини та використанню індивідуальних засобів навчання; почерговій розрядці розумового і психологічного потенціалу учнів поряд з активізацією навчальної діяльності; побудові суб'єкт-суб'єктних стосунків та діалогічного спілкування в освітньому процесі тощо.

Список використаних джерел

1. Березюк О. С., Власенко О. М. Інноваційні технології у підготовці майбутнього вчителя. *Інновації в освіті: інтеграція науки і практики*: збірник науково-методичних праць / за заг. ред. О. А. Дубасенюк. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 97–106.
2. Дубяга С. М. Педагогічні технології в початковій школі: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів напряму підготовки «Початкова освіта». Мелітополь: Вид-во «Мелітополь», 2015. 160 с.
3. Педагогічний словник / за ред. дійсн. члена АПН України М. Д. Ярмаченка. Київ: Педагогічна думка, 2001. 516 с.
4. Пометун І. О. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посіб. Київ: Видавництво А.С.К., 2004. 192 с.
5. Попович А. В. Формування у молодших школярів інтересу до музикування на дитячих інструментах. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2011. Вип. 7. С. 280–284.
6. Ярослав Н. С. Пізнавальні психічні процеси та пізнавальна діяльність особистості: навч.-метод. посіб. Ніжин: Вид-во Ніжинського держ. педагогічного ун-ту ім. Миколи Гоголя, 2004. 110 с.

ВИКОРИСТАННЯ ПОЗАМУЗИЧНИХ ЗАСОБІВ ДЛЯ НАЛАГОДЖЕННЯ КОНТАКТУ ІЗ СЛУХАЦЬКОЮ АУДИТОРІЄЮ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Початок ХХІ століття – це період різючих змін, неординарних, екстравагантних поєднань протилежностей, безперервного оновлення в усіх сферах нашого життя. Особливістю теперішнього музичного сприйняття є його «розпорошеність» і «калейдоскопічність». За свідченням соціологів та культурологів, у порівнянні з минулими епохами набагато менший вплив на формування музичних інтересів у суспільстві здійснює концертне життя. Натомість, монополію на увагу потенційних слухачів мають засоби масової інформації. Через це відбувається помітне зниження соціально-психологічного «зараження», а характерний цифровий звук для багатьох стає естетичною нормою. На цьому наголошують Л. Бочкарьов [1], Т. Чередніченко [4], В. Дряпіка [2]. До того ж простежується неможливість прибуткового функціонування академічної музики та академічної культури загалом, про що свідчать дослідження англійського музикознавця та музичного критика Н. Лебрехта.

Таким способом, конфронтація академічної музичної культури із суспільним слухацьким запитом часто змушує сучасного виконавця пристосовуватися до «грубого» і поверхового сприйняття музики більшістю непідготовлених слухачів, викликати постійний інтерес до своєї персони, відчувати рівень та емоційний відгук публіки, намагатися зблизитися зі своїм «адресатом». Які ж власне методи можуть посприяти такому зближенню?

Мета статті — охарактеризувати використання сучасними виконавцями позамузичних засобів задля активізації слухового сприйняття публіки та налагодження контакту із слухацькою аудиторією.

Спробуємо поглянути на це з боку синтезу мистецтв, а саме: поєднання музики зі *словом, живописом, зоровими асоціаціями* (світломузика, сучасна музична графіка), *рухом, жестом, навколишньою дійсністю*.

Консолідація музичного виконання із розмовними інтерлюдіями активізує мислення та увагу публіки, допомагає зрозуміти зміст творів, заохочує слухачів до взаємодії із виконавцем і музичною композицією, яку він представляє. Ця практика завдяки своїй дієвості користується популярністю і сьогодні. Такий засіб додаткового впливу на публіку застосовують у своїй виконавській діяльності М. Казінік — музикознавець, скрипаль, популяризатор класичної музики, Б. Цандер — музичний керівник Бостонського Філармонічного Оркестру, Є. Хмара — український композитор, піаніст-віртуоз.

Як відомо, за допомогою зорового каналу людина здатна сприймати більше інформації, на відміну від слухового. Тому в композиторській практиці поширеним явищем є поява музичних композицій — відображень відповідних творів живопису, наприклад: «Картинки з виставки» М. Мусоргського; «Роки подорожей» Ф. Ліста як втілення «Заручин Діви Марії» Рафаеля і «Мислителя» Мікеланджело. Художники-авангардисти П. Клеє та П. Мондріан створюють ряд картин, заснованих на серійному принципі композиції, за аналогією до новаторських композиторських технік. Натомість К. Пендерецький у ранній період своєї творчості komponує «Виміри часу і тиші» та «Фонограми» для камерного ансамблю і трьох флейт, попередньо зобразивши партитуру у вигляді графічного нарису-ескізу, аби краще почути та зрозуміти форму, часові пропорції твору [5].

Серед музикантів-інтерпретаторів поширеним явищем є поєднання виконавства конкретних композицій із представленням репродукцій відповідних картин одразу на сцені. Як приклад такої синтетичної моделі можемо навести концертну діяльність французького піаніста М. Руді, який в одному із своїх проєктів «М. Мусоргський / В. Кандінський. “Картинки з виставки”» об’єднує виконання фортепіанної сюїти із абстрактною мультиплікацією, що заснована на акварелях та інструкціях В. Кандінського.

У культурі ХХ-ХХІ ст. зір займає позицію головного інформаційного каналу. Революційні ідеї, запропоновані на початку ХХ віку композитором-символістом О. Скрибіним, отримують своє оригінальне продовження. У Харкові в 60-х рр. ХХ ст. ідеї синтезу музики і зображення втілює у новому виді мистецтва — динамічному *музичному світложивописі* — Юрій

Правдюк (інженер-будівельник за освітою). Серед теперішніх українських виконавців синестезія кольору та звуку виявляється у проєктах київського композитора та піаніста М. Шоренкова. Прикладом цього явища став його винахід — «Нитки Шоренкова» [3].

З початку ХХ ст. створюються музичні композиції, які інтригують не лише звучанням, а й оригінальною музичною нотацією. До такого методу звертаються В. Лютославський і К. Пендерецький, Е. Браун (*Earle Brown*) і Дж. Крам, Д. Лігеті та ін. К. Пендерецький зазначав, що під час компонування музичного твору, він zarazом задумується над графічним виглядом цієї композиції, сприймає її також як предмет образотворчого мистецтва [5]. Особливу увагу привертають незвичні нотації таких музичних партитур, як: «Артикуляції» Д. Лігеті, «Грудень 1952» із циклу «*Folio*» Е. Брауні, «Макрокосмос» Дж. Крама, які цікаво не лише слухати, але й розглядати.

Ще одним із позамузичних засобів впливу на слухача є поєднання музичного виконавства із танцем. Прикладом цієї синтетичної моделі є театральна постановка балету до вокально-інструментального циклу А. Шонберга «Місячний П'єро» (2008 р.). Хореографія допомагає слухачам вловити емоційний тонус експресіоністичних почуттів, легше сприйняти атональну музику та по-новому поглянути на сюжет.

Б. Галєєв стверджував, що, окрім синестезій візуальних та кінестетичних, є безліч інших поєднань: музика та смак, музика і нюх, музика й температура. Сюди ж можемо віднести поєднання музики з навколишньою дійсністю, адже середовище й атмосфера місця безпосередньо впливають на слухачів, налаштовують їх на відповідне сприйняття творів різних епох та стилів. Такі паралелі можуть мати цілком історичний характер: місце, що асоціюється з відповідною епохою, стилем (для музики бароко — храми; класицизму — салони, будинки поміщиків; імпресіонізму — відкриті літні майданчики, парки; для виконання авангардних творів — екстравагантні предмети сучасних мистецтв, науково-технічних винаходів). Заслугує також на увагу явище облаштування навколишнього простору відповідно до форми музичного або ж художнього твору. Наприклад, конструювання Люславського парку К. Пендерецьким у формі сонатно-симфонічного циклу чи

засаджування К. Моне власного саду в Живерні у вигляді імпресіоністичного полотна.

В останні десятиліття стали популярними так звані флешмоби та заздалегідь сплановані концерти в торговельних центрах, аеропортах, на вокзалах. Часто таке практикують джазові музиканти, але почасти зустрічаємося з виконанням і академічної музики. Наприклад, популярна «Ода до радості» Л. Бетховена, яку постійно доводиться чути на вулицях європейських міст, у 2014 році була виконана одночасно у шести українських аеропортах.

Отож вважаємо, що в будь-якому випадку такі неординарні синтетичні утворення здатні активізувати слухове сприйняття сучасної публіки та зацікавити вибагливу слухацьку аудиторію.

Список використаних джерел

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. 1997. С. 57–102; 136–192.
2. Дряпіка В. І. Орієнтації студентської молоді на цінності музичної культури: соціально-педагогічний аспект. Кіровоград : Держ. центр. укр. вид-во, 1997. 215 с.
3. Нитки Шоренкова.
URL: <http://www.shorenkov.com/ua/niti-shorenkova/> (дата звернення: 08.05.2024).
4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. 2002. URL: <http://flibusta.site/b/201517> (дата звернення 07.05.2024).
5. Krzysztof Penderecki. Tom 1. Rozmowy lusławickie / rozm. M. Tomaszewski. Bosz, 2005. 216 s.

Яловська Людмила

ЄВРОПЕЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В КОНТЕКСТІ УРОКІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У зв'язку із впровадженням Концепції Нової української школи і оновленням змісту навчальних програм із музичного мистецтва та мистецтва, акцентовано увагу на вивченні сучасної музичної педагогіки. В основі такого завдання покладено визначення мети загальної музичної освіти у широкому культурологічному контексті; підхід до сприймання музики як основи загальної музичної освіти; ставлення до музичного

мистецтва як джерела і предмета духовного спілкування. Мистецтво сприяє художньо-естетичному розвитку особистості та стимулює її до активної участі у різних формах культурного життя суспільства. У процесі опанування музично-естетичних цінностей і способів художньо-творчої діяльності, на основі вивчення творів сучасного мистецтва, здійснюється формування ключових, міжпредметних і предметних компетентностей. Зазначені аспекти потребують вивчення цієї проблеми щодо використання світової музики, зокрема вивчення творчості європейських композиторів на уроках музичного мистецтва.

У програмі з музичного мистецтва для сприймання музики запропоновано твори зарубіжних композиторів, які поглиблюють уявлення учнів про зв'язок музики з життям, допомагають усвідомити виражальні та зображальні можливості музики, досягнути виражальне значення елементів музичної мови, повніше пізнати внутрішній світ людини, відчути красу навколишнього світу. Серед запропонованих композиторів є Л. Бетховен, Й. Брамс, А. Вівальді, Й. Гайдн, Гаррі Грегсон–Вільямс, Ф. Мануель, П. Нергард, М. Чюрльоніс, Ф. Шопен та багато ін.

Мета статті полягає у розкритті творчості європейських композиторів та їх значення у процесі слухання музики на уроці музичного мистецтва.

Задля більшого розуміння глибини написання таких творів, вважаємо за необхідність проаналізувати творчість декількох європейських композиторів. Розпочнемо із творчості данського композитора та теоретика музики, найбільшої постаті у данській музиці після Карла Нільсена – *Пер Нергарда*, який народився 13 липня 1932 року у Гентофте. З дитинства грав на фортепіано та захоплювався малюванням. Навчався у Королівській академії музики у Копенгагені, потім у Наді Буланже у Парижі. Захоплювався творчістю Адольфа Вельфлі, написав кілька творів з його тексти (опера «Божественний сад Тіволі», 1983 р.). Писав кіномузику, зокрема – до фільму «Бенкет Бабетти» (1987 р., за однойменною новелою Карен Бліксен). Виступає також як музичний письменник, автор глибоких есеїв з філософії музики [1].

Стиль творчості Нергарда у продовж його кар'єри значно змінювався, його музика часто містила мелодії, що постійно змінювалися – як-от серія нескінченності – у дусі Яна Сібеліуса,

а також чітку увагу до лірики. Не даремно, композитор Джуліан Андерсон окреслював стиль Пера як «один із найбільш особистих у сучасній музиці» [7, с. 3–7].

Творчість Нергарда досить різножанрова: шість опер, два балети, вісім симфоній та інші твори для оркестру, кілька концертів, хорових і вокальних творів, дуже велика кількість камерних творів (серед них десять струнних квартетів) і кілька сольних інструментальних творів. У цьому арсеналі є низка творів для гітари, здебільшого написаних для данського гітариста Ерлінга Молдрупа: «In Memory Of...» (1978 p.), «Papalagi» (1981 p.), серія сюїт під назвою «Tales from a Hand» (1985–2001 pp.), «Early Morn» (1997–1998 pp.) і «Rondino Amorino» (1999 p.). Однією з його найважливіших робіт для ударних соло є «I Ching» (1982 p.) для данського перкусіоніста Герта Мортенсена. Композитор також написав музику до кількох фільмів, зокрема «Червоний плащ» (1966 p.), «Бенкет Бабетти» (1987 p.) та «Гамлет, принц Данський» (1993 p.).

Можна зазначити, що прем'єра восьмої симфонії Пера Нергарда відбулася 19 вересня 2012 року у Гельсінському музичному центрі, Фінляндія, у виконанні Гельсінського філармонічного оркестру під керівництвом Джона Сторгордса. Гейккі Вальска з фінського радіо назвав цю симфонію «дуже яскравою та ліричною» та «доступною». Пізніше симфонію записали у виконанні Віденського філармонічного оркестру під керівництвом Сакарі Орамо Упродовж всієї творчості П. Нергард отримав кілька нагород, зокрема Музичну премію Ернста Сіменса 2016 року [5].

Творчість данського композитора Пера Нергарда досить різноманітна та різножанрова, яка переплітає музику із палітрами кольорів, що уможлиблює завдання, яке поставлене у закладах загальної середньої освіти щодо вивчення музичного мистецтва та мистецтва. Твори представленого композитора допомагають учиняють розкрити образ природи, пізнати звуки, що характеризують особливості її краси та ін.

Наступним у нашому огляді буде іспанський композитор **Фалья Мануель Де** (Falla, Manuel de), що народився 23 листопада 1876 року в Кадісі. Вчителем Фальї був Феліпе Педрель, один із головних діячів Ренасім'єнто – іспанського культурного відродження. Визначний європейський композитор ХХ ст, Фальє продовжував лінію розвитку національної

іспанської школи музики, розпочату діячами Ренасім'єнто. У своїх творах композитор висловив іспанський характер. Його загальнонаціональний зміст та музичні форми, вільний від місцевої обмеженості. Яскраво індивідуальному стилю Мануеля властиві стислість форми, вишукана відточеність музичного викладу, концентрованість музичних думок, напружена експресивність і водночас стриманість емоцій, багатство та різноманітність ритміки, соковитий, рельєфний тематизм, барвистість оркестрування; гармонія носить тональний характер (у творах 1920-х рр.. зустрічається політональність). Музика Фальї глибоко вкорінена національної традиції. У ранніх творах композитора – наприклад, у сюїті Ночі у садах Іспанії (*Noces en los jardines de Espaa*) (пропонованого у шкільній програмі з музичного мистецтва у 4 класі) для фортепіано з оркестром – також відчувається вплив французького імпресіонізму [6].

Творчість Фальї Мануеля – вершина іспанської музики, що водночас належить і до найвищих здобутків західно-європейської музики початку ХХ ст. в якій відображено національні музичні традиції, властиві ясність і закінченість форми. Багато п'єс Фальї здобули популярність у перекладах для скрипки та віолончелі з фортепіано, здійснених скрипальми Ф. Крейслером, П. Коханьським, віолончелістом М. Марешалем. Зокрема Фальї є автором музично-критичних робіт, у тому числі нарису про кант хондо, статей про Р. Вагнера, К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Педреле [2].

Серед творів Мануеля можна виокремити наступні: дві опери – Життя коротке (*La Vida breve*, 1905 р.) та Балаганчик маестро Педро (*El Retablo de Maese Pedro*, 1919 р.), два балети – Любов-чарівниця (*El Amor brujo*, 1915 р.) та Трикутник (*El Sombrero de tres picos*, 1919 р.), концерт для клавесину з інструментальним ансамблем (1923–1926 рр.). В останні роки життя композитор працював над ораторією Атлантида (*La Atlantida*) для солістів, хору та оркестру, яка нажаль залишилася незавершеною. З 1939 року Фалья Мануель жив в Аргентині, де і помер в Альта-Грасія 14 листопада 1946 року [6].

Таким чином, у творчості іспанського композитора повно і глибоко виражені поезія іспанської природи, ліричний настрій іспанської душі, на мелодії, сповнені то заміряним ліризмом, то терпкими співзвуччями і енергійними ритмами. Музичним

творам притаманний романтичний, фантазійний характер, якого їм надають використані легенди і перекази Іспанії.

Говорячи про європейську музику, не можна не згадати про литовського композитора **Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса**, який народився 22 вересня 1875 р. у м. Варена в Литві.

Дитинство маленький Мікалоюс провів в місті Друскінінкай, де його батько працював органістом. Професійна музична кар'єра почалася в музичній школі і оркестрі князя М. Огінського в Плунгянах (1889–1893 рр.). Музиці навчався у Варшавському музичному інституті (1894–1899 рр.) і Лейпцігській консерваторії (1901–1902 рр.), а також навчався живопису в художній школі Я. Каузіка (1902–1905 рр.) і художньому училищі (1905 р.) в К. Стабровського у Варшаві.

Творчість М. Чюрльоніса припадає на кінця ХХ століття та сприяє символізму та югендстилю. Він вважається одним із піонерів абстрактного модерну в Європі. За своє коротке життя Мікалоюс створив близько 400 музичних п'єс, 300 картин, а також безліч літературних творів, віршів. Синтез мистецтв у творчості Мікалоюса Чюрльоніса посіло чи не найголовніше місце, оскільки він був музикантом, художником, поетом, і всі ці якості уміло поєднував у своїй творчості.

Чюрльоніс був перший професійний литовський композитор, який закінчив дві консерваторії. Його симфонічні поеми «В лісі» та «Море» є гордістю литовської музики, що має органічний зв'язок із живописними полотнами митця. Найкращі картини Чюрльоніса хвилюють саме своїм «музичним живописом». «Соната Сонця», «Соната Весни» – це музика, що звучить у фарбах [4].

Композитор аранжував литовські народні пісні, також він був диригентом хору, з 1905 року брав участь у виставках у Варшаві, Вільнюсі. Вже тоді його живопис виділявся психологічною оригінальністю космічних ідей, тонкістю фарб і неповторною виразністю. Особливо характерні цикли його картин «Створення світу», «Зима», «Зодіак». У 1907–1909 роках Чюрльоніс жив у Литві і Санкт-Петербурзі. У Вільнюсі він влаштовував виставки, концертував, публікував статті з питань мистецтва. У Санкт-Петербурзі у нього зав'язався міцний контакт з гуртком Олександра Бенуа, який пізніше переріс в співтовариство «Світ мистецтва». До того часу Чюрленісом вже були створені

найбільш відомі його цикли картин – «Сонати», які складаються з частин Allegro, Andante, Scherzo і Finale, а також «Прелюдія і фуга».

Мікалоюс Чюрльоніс помер (28 березня) 10 квітня 1911 року у віці 35 років, в санаторії неподалік від Варшави, після важкої хвороби, викликаной нервовим розладом. Посмертні виставки робіт Чюрльоніса в Литві зробили його широко відомим, а його твори мистецтва заслужили йому ім'я генія [3].

Отже, творчість литовського композитора Мікалоюса Чюрльоніса надзвичайно різножанрова – це поєднання музики, живопису та літератури, що дуже актуально для наших школярів у закладах середньої освіти. Пропоновані твори для слухання у школі представленого композитора вчать учнів розпізнавати мистецтво слова та пензля через музику.

Таким чином, проаналізована нами творчість європейських композиторів дозволяє підвести невеличкий підсумок, що музика має чудодійну силу, вона навчає прекрасному, розвиває мистецькі здібності, формує творчі компетентності та виховує любов до різних видів і жанрів мистецтв. Сучасна українська школа створена так, щоб учням в ній було комфортно навчатись і яка дає їм не тільки знання, а й уміння застосовувати їх у повсякденному житті. Дослідженні нами європейські композитори та пропоновані програмою їх твори вчать учнів критично мислити, експериментувати та не боятися висловлювати власну творчу думку.

Список використаних джерел

1. Біографія. URL: <https://classicalm.com/ru/composer/1961/Per-Norgard> (дата звернення 12.04.2024 р.).

2. Біографія Мануель де Фальє. URL: https://www.peoples.ru/art/music/composer/de_falla/ (дата звернення 12.04.2024 р.).

3. Мікалоюс Чюрльоніс. URL: <https://calendate.com.ua/person/1332> (дата звернення 14.04.2024 р.).

4. Мікалоюс Чюрльоніс. URL: <https://odma.edu.ua/biblioteka/vystavky/vystavky-vyznachnyh-muzychnyh-dat-i-podij/mikaloyus-chyurlonis/> (дата звернення 11.04.2024 р.).

5. Пер Норгорд. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80_%

D0%9D%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B4
(дата звернення 11.04.2024 р.).

6. Фалья Мануель де. ULR: http://bse.sci-lib.com/article115269.html#google_vignette (дата звернення 11.04.2024 р.).

7. Anderson Julian The Many Patterns of Per Nørgård. Tempo 1997. 202 p., P. 3–7.

Гарасимів Любо

ВПЛИВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ

Сьогодні в Україні, як і в усьому світі, зростає кількість дітей з особливими освітніми потребами, які потребують спеціальної допомоги з боку педагогів, спеціальних закладів, так і загальноосвітніх шкіл. Їхня інтеграція в суспільство штовхає до пошуку нових форм, методів і засобів навчання та виховання таких дітей. І в цьому процесі значне місце належить мистецтву взагалі, та музиці особисто.

Цілющий вплив музики на людину був помічений ще на зорі цивілізації. Різноманітними легендами пояснювали покращення самопочуття, бадьорості, настрою, зменшення болю під дією звуків музики. Ще у XIX–XX ст. в Австралії, на території колишньої Британської Колумбії (описує Ріхард Валлашек, «Первісна музика», Лондон, 1893) та на американських землях (описує Дестоур, «Музика американських індіанців», 1927) основою обрядів був спів.[2]

Мета: аналіз впливу музикотерапії на розвиток дітей з особливими освітніми потребами в процесі їхньої соціалізації, а також збагачення їх знань про навколишній світ.

В епоху Відродження в європейській науці з'являються праці, які повертають суспільство до опрацювання теоретичних основ музичної терапії. Анатасіус Кірхер (XVII ст.) – автор механістичної теорії, сутність якої полягає в тому, що музика викликає фізичні та хімічні процеси в організмі, які сприяють одужанню.[4]

Серйозні дослідження оздоровчого впливу музики на організм людини проводив американський лікар-невропатолог Джеймс Леонард Корнінг (1855-1923). Він вивчав зокрема вплив

музики Вагнера при лікуванні психічних розладів. Пробні прослуховування творів цього композитора в аудиторії хворих дали вразливі результати, відтак, уже наприкінці XIX століття в лікарні, де працював Корнінг, стали проводити «лікувальні» концерти. Також низка досліджень була проведена по виявленню впливу музики на дітей, формування їхньої психіки та поведінкового характеру.[5]

З точки зору психології над питанням впливу музики на дітей з особливими освітніми потребами працювали такі науковці: Аліса Провербіо, Лапо Аттардо, Матео Коцці, Льберто Зані, Аніруд Пател, Георг Лозанов, Дона Кемпбела, О. Сергійчук, О. Проскурняк, Люсі Петстон, С. Генік, В. Драганчук, О. Жарінова, Л. Лебедева, Л. Паньків, В. Петрушин, Г. Тарасов, Т. Флоренська.

Низка досліджень впливу музики проведена і музикантами науковцями: австрійським композитором і педагогом Карлом Орфом, видатним японським музикантом та педагогом Ш. Сузукі, Л. Ходоновичом, С. Недериці, Є. Скрипниченком, Елізабет Хельмут Маргуліс.

До питання впливу музики зверталися і науковці нейрохірурги: Джеймс Леонард Корнінг, Гордон Шоу і Марк Боднера, Аліса Мадо Приказка, Мірелла Манфреді, Альберто Зані, Роберта Адорні; Макдональд Крічлі, Р. Хенсон; Елісон Еббот.

Одним із перших музикотерапевтів України є Степан Недериця, творець і популяризатор декількох методик музикотерапії, зокрема *«Ефект Моцарта для новонароджених»*, *«Розумна дитина»*. Ноу-хау Степана Недериці полягає в тому, що він першим винайшов і втілює ідею поєднання класичної музики і звуків природи (спів пташок, дельфінотерапія).

Метою музикотерапевта було довести, що кожна дитина при народженні має можливість сформуватися у гармонійну, високоінтелектуальну, здорову фізично і духовно особистість.[1]

Ще одна українська професорка, доктор мистецтвознавства, музикотерапевт, астропсихолог Галина Побережна, у своїх фундаментальних працях здійснює аналіз та переосмислення праць педагогів, психологів і психотерапевтів (С. Генік, В. Драганчук, О. Жарінова, Л. Лебедева, Л. Паньків, В. Петрушин, Г. Тарасов, Т. Флоренська та ін.) і розкриває різні

аспекти проблем, які мають безпосереднє чи опосередковане відношення до музикотерапії.[3]

В Україні питання впливу музики, відносно зарубіжного досвіду досить молоде, але перебуває в стадії активного розвитку та популяризації.

У системі психокорекційної допомоги дітям з особливими освітніми потребами музикотерапія посідає важливе місце. Термін «музикотерапія» грецько-латинського походження. В перекладі означає «зцілення музикою». Музикотерапія спрямована на реалізацію специфічного завдання – корекцію психофізичних порушень дітей, зокрема корекцію їх психоемоційного стану. Вона створює простір, в якому діти вчаться володіти основними рухами відповідно до звучання музики, розвивати у них слухові відчуття, виховувати культуру поведінки. Аналіз психолого-педагогічної літератури показав, що існує два види впливу музики на дитину й людину взагалі: психологічний та фізіологічний.

Психологічний вплив обумовлюється: ритмом та тактом музики, її членуванням, що активізують процеси пов'язані з фізичним тілом; гармонія – відповідає за емоційну сферу почуттів, їхній рух, настрій.

Один із фізіологічних впливів властивий для дітей із порушенням розвитком мовлення. При прослуховуванні музичного твору активізується така частина тіла, як гортань. Гортань певним тонким чином відтворює слово або музику, яка до неї дійшла. Це теж у свою чергу активізує «людину руху» в дитині, яка відзивається музиці. Тому при систематичних заняттях в дитини активізується мовлення. настрої.

Діти з порушенням розвитку не можуть в повній мірі сприймати музику і самовиражатись через неї але систематичний вплив музики все одно зберігається та торкається емоційно-вольової (фізичної та душевної) та розумової сфер дитини. Це підтверджується й тим фактом, що багато дітей з особливими потребами обдаровані в музичному плані. Тому, коли мова йдеться про дітей з порушеннями розвитку (фізичного, психічного, розумового), особливо аутичних дітей, важливо розуміти, що для таких дітей музика є важливим засобом взаємодії з навколишнім світом.

Важливо зазначити, що саме у аутичних дітей є недорозвинена потреба емоційного контакту, порушення

комунікативної функції мови, уяви та соціальної практики і саме музика має найбільший вплив на таких дітей її можливості можуть компенсувати емоційно-поведінкові розлади дітей та стимулювати їхню зовнішню активність, тобто забезпечити адаптацію до соціального середовища.

Безумовно, у виборі форм, методів і засобів роботи педагог повинен враховувати специфіку порушення кожної дитини, що потребує від нього певних спеціальних знань та вмінь, адже усі діти індивідуальні і підхід відповідно теж індивідуальний.

Аналізуючи психолого-педагогічну можна зробити висновок, що музика суттєво впливає не лише на розвиток усіх сфер дитини (фізичної, психічної та розумової), але й має здатність терапевтично впливати на дитину з особливими освітніми потребами. Це, своєю чергою, соціалізує таких дітей і дає їм можливість найбільш гармонійно жити у суспільстві.

Список використаних джерел:

1. Дмитрук А. П. Гармонійний розвиток творчої особистості засобами музичної терапії за системою Степана Недериці. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0021nz-122e.docx.html> (дата звернення 20.04.2024 р.)
2. Драганьку В. М. Музична психологія і терапія. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016.
3. Пресса о МТ – Музична терапія. Музична терапія – Музична терапія. URL: <https://www.muzterapia.com/пресса-о-мт/> (дата звернення: 08.05.2024).
4. Призванська Р. А. Психологічні засади музикатерапевтичної роботи з дітьми із розладами аутистичного спектру. Київ, 2021. 235 с.
5. Сливка Л. Музикотерапія в освітньому процесі: історичне і теоретичне підґрунтя. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота. № 37. С. 164–166.

Потапчук Тетяна

ДО ПРОБЛЕМИ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ ОСІБ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Згідно з Конвенцією ООН про права інвалідів [5] та її ратифікацією, Україна повинна забезпечувати інклюзивну освіту

на всіх рівнях, починаючи від дошкільної та закінчуючи освітою для дорослих і до навчання упродовж усього життя без дискримінації нарівні з іншими. Визнання та ствердження права осіб з особливостями психофізичного розвитку на повноцінну участь у суспільному житті, усвідомлення необхідності створення умов для реалізації цього права. Цей документ дає право особам з інвалідністю висловлювати свою думку з усіх питань, погляди, які отримують належне врахування, відповідне їхньому вікові та зрілості. Нашим **метою** стає розкриття інклюзивної освіти, зокрема з учнями загальної середньої освіти на уроках музичного мистецтва.

Проблема інклюзивної освіти знаходиться в центрі робіт багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців: О. Акімової, Е. Андрєєва, В. Бондаря, Л. Даниленко, Т. Ілляшенко, А. Колупаєва, Н. Купустин, Ю. Найда, Л. Прядко, Н. Сабат, Л. Савчук, Т. Сак, М. Сварник, Н. Софій, П. Троханіс, С. Юсфін, Е. Ямбург, Є. Ярської-Смирнової, A. Dyson, T. Loreman, A. Millward, D. Mitchell, C. Clarke, S. Robson та ін. Проте, незважаючи на достатню кількість наукових розвідок із цього питання, висвітлення інклюзивного навчання з учнями у закладах загальної середньої освіти ще потребує додаткової уваги.

Розпочнемо з розкриття поняття «інклюзія».

Термін «інклюзія» (англ. – inclusion) означає включення або приєднання. Окреслений термін запозичений з англійської мови, але не має точного перекладу. Однокореневі англійські слова перекладаються як include – включати, залучати; including – включаючи; inclusive – включно, містить [1]. Інклюзія (від англ. inclusion – включення) – процес збільшення ступеня участі всіх громадян в соціумі, і насамперед, що мають труднощі у фізичному розвитку. Він передбачає розробку і застосування таких конкретних рішень, які зможуть дозволити кожній людині рівноправно брати участь в академічному і суспільному житті. При інклюзії всі зацікавлені сторони повинні брати активну участь для отримання бажаного результату [7]. ЮНЕСКО розглядає інклюзію як процес визнання і реагування на різноманітність потреб всіх тих, хто навчається.

Вчені виокремлюють ключові аспекти розуміння інклюзії:

1. Інклюзія – це процес. Це постійний пошук ефективних шляхів задоволення індивідуальних потреб усіх дітей. Відмінності лише стимулюють навчання.

2. Інклюзія пов'язана з визначенням перешкод і їх подоланням. Справжня інклюзія передбачає оцінювання розвитку дитини та стан середовища, збір інформації з різних джерел для розробки індивідуального плану розвитку та його реалізації на практиці.

3. Інклюзія має створювати умови для присутності, участі та досягнень всіх учнів.

4. Інклюзія передбачає певний наголос на ті групи учнів, які можуть бути виключеними або обмеженими у типових умовах навчання.

У педагогіці цей термін з'явився не так давно, вітчизняні науковці тлумачать його по-різному. Так, Л. Міщик вважає, що інклюзія – це процес збільшення ступеня участі всіх дітей у соціальному житті та різних програмах [7]. А. Колупаєва трактує його як «об'єднану освітню систему із надання належної освіти всім учням; повне залучення дітей з відмінними здібностями в різні аспекти шкільної освіти, які є доступними для інших дітей» [8, с. 306]. Проте необхідно зауважити, що в даному визначенні врахований тільки освітній аспект. Як зазначає Національна асамблея інвалідів України, інклюзія – політика і процес, які забезпечують повну участь усім членам суспільства в усіх сферах життєдіяльності [2, с. 78].

Аналізувавши представлену дефініцію, зазначасмо, що інклюзія – це комплексне поняття, яке включає в себе суспільний та освітній компоненти.

На нашу думку, для розкриття проблеми логічно буде присвятити час для трактування поняття «інклюзивна освіта», яке розглядали вчені Н. Софій та Н. Найда та зазначили, що «це система освітніх послуг, що ґрунтується на принципі забезпечення основного права дітей на освіту та права навчатися за місцем проживання, що передбачає навчання дитини з особливими освітніми потребами, зокрема, дитини з особливостями психофізичного розвитку, в умовах загальноосвітнього закладу» [10].

А. Колупаєва зазначає, що інклюзивна освіта – це система освітніх послуг, яка ґрунтується на принципі забезпечення основного права дітей на освіту та права навчатись за місцем

проживання, що передбачає навчання дитини з особливостями психофізичного розвитку в умовах загальноосвітнього закладу. Інклюзивне навчання передбачає створення освітнього середовища, яке відповідало б потребам і можливостям кожної дитини, незалежно від особливостей її психофізичного розвитку [4].

Інклюзивна освіта надає можливість кожній дитині право на самореалізацію, соціалізацію в природному середовищі, розкриття природних здібностей, отримання необхідної допомоги та підтримки з боку однолітків, педагогічного колективу школи та відповідних спеціалістів. Це можливе за умови правильно і відповідно адаптованого освітнього середовища.

Таке навчання є підходом, який допомагає адаптувати освітню програму та освітнє середовище до потреб учнів, які відрізняються своїми навчальними можливостями. Воно є позитивом не лише для дітей з порушеннями психофізичного розвитку, а й для їх здорових ровесників.

Саламанкська декларація та Рамки дій щодо освіти осіб з особливими потребами пропагують принцип включення шляхом визнання необхідності дій в напрямку створення «Шкіл для всіх» – закладів, які об'єднують всіх, враховують відмінності, сприяють процесу навчання і відповідають індивідуальним потребам. Відповідно запровадження інклюзивної освіти має ґрунтуватись на таких принципах:

- цінність людини не залежить від її здібностей і досягнень;
- кожна людина є здатною відчувати і думати;
- кожна людина має право на спілкування й на те, щоб її почули;
- усі люди потребують один одного;
- справжня освіта може здійснюватись лише у контексті реальних взаємостосунків;
- усі люди потребують підтримки і дружби ровесників;
- для усіх учнів досягнення прогресу скоріше можуть бути у тому, що вони можуть робити, ніж у тому, що не можуть;
- різноманітність посилює усі сторони життя людини.

Інклюзивна освіта, як зазначають у своїх дослідженнях вчені скандинавських країн, на відміну від інтеграції – це гнучка, індивідуалізована система навчання з психолого-педагогічною підтримкою дітей і молоді з особливостями психофізичного

розвитку в умовах масових закладах загальної середньої освіти, які знаходяться поблизу місця проживання [9]. За інклюзивної системи навчання визнається та враховується різноманітність дитячого колективу, особливі освітні потреби задовольняються і у дітей з обмеженими можливостями здоров'я, і у дітей талановитих і обдарованих за допомогою індивідуалізованих методів навчання, адаптованих навчальних програм, спеціально розроблених та підібраних допоміжних навчальних матеріалів, додаткових посібників тощо [9].

А. Колупаєва пропонує дотримуватися наступного визначення інклюзивного навчання, яке передбачає створення освітнього середовища, яке б відповідало потребам і можливостям кожної дитини, незалежно від особливостей її психофізичного розвитку. Інклюзивне навчання – гнучка, індивідуалізована система навчання дітей з особливостями психофізичного розвитку в умовах масової загальноосвітньої школи (дошкільного навчального закладу) за місцем проживання. Навчання відбувається за індивідуальною програмою в дошкільному навчальному закладі та індивідуальним навчальним планом в школі, дитина забезпечується медико-соціальним та психолого-педагогічним супроводом [3, с. 24].

Метою інклюзивного навчання і виховання є створення умов для особистісного розвитку, творчої самореалізації та утвердження людської гідності дітей з особливими потребами. Завданнями інклюзивного навчання і виховання є: забезпечення права дітей з особливими потребами на здобуття освіти в умовах закладів загальної середньої освіти у комплексному поєднанні з корекційно-реабілітаційними заходами; різнобічний розвиток індивідуальності дитини на основі виявлення її задатків і здібностей, формування інтересів і потреб; збереження і зміцнення морального і фізичного здоров'я вихованців; виховання в учнів любові до праці, здійснення їхньої допрофесійної підготовки, забезпечення умов для життєвого і професійного самовизначення; виховання школяра як культурної і моральної людини з етичним ставленням до навколишнього світу і самої себе; надання у процесі навчання і виховання кваліфікованої психолого-медико-педагогічної допомоги з урахуванням стану здоров'я, особливостей психофізичного розвитку вихованця [6].

Інклюзивне навчання – це комплексний процес забезпечення рівного доступу до якісної освіти дітям з особливими освітніми потребами шляхом організації їх навчання у закладах загальної середньої освіти на основі застосування особистісно-орієнтованих методів навчання, з урахуванням індивідуальних особливостей навчально-пізнавальної діяльності. Одним із важливих завдань інклюзивної освіти є не лише засвоєння системи знань, але й формування практичних умінь і навичок у дитини з ООП, необхідних для її подальшої соціалізації.

На важливу роль мистецтва у роботі осіб з особливими потребами, вказували представники зарубіжної спеціальної педагогіки, а також психологи і лікарі: Л. Виготський, Ж. Демор, О. Дем'янчук, В. Кашенко, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, Е. Сегін. Так, Л. Виготський відводив особливу роль у розвитку психічних функцій та активізації творчих проявів дитини з порушенням розвитку різним видам мистецтва (музиці, живопису, художньому слову, театру).

Сучасні дослідження об'єктивно підтверджують позитивний вплив мистецтва на школярів з різними вадами у розвитку. У процесі занять музичного мистецтва, а саме, вивченням пісні в учнів активізується мислення, формується цілеспрямована діяльність, стала увага. Заняття мистецтвом сприяють сенсорному розвитку школярів, диференціації сприймання, повільної уваги, комунікації, мови.

У процесі реабілітації осіб з особливими потребами широко застосовують спеціальні види допомоги, насамперед арт-терапію (терапію мистецтвом), основними видами якої є терапія малюнком, музикотерапія (інструментальна та вокальна), танцювальна терапія, фольклоротерапія, казкотерапія, лялькотерапія. Завдання такої діяльності полягає у гармонізації розвитку школяра через самовираження та самопізнання.

У контексті вирішення проблеми інклюзивної освіти осіб з особливими потребами, зокрема їхнього мистецького розвитку можна окреслити низку перспективних аспектів: модернізація змісту освіти осіб з особливими потребами; розробка принципів відбору навчального матеріалу з урахуванням потреб мистецького розвитку особистості у розмаїтті різновидів художньої діяльності; застосування нової методики, яка базується на художньо-образному засвоєнні світу.

Спектр досліджуваних за останні роки проблем є досить широким, проте можна виокремити ключове питання, яке не тільки привертає особливу увагу дослідників, але й може презентувати гуманістичні орієнтири у інклюзивній освіті осіб з особливими освітніми потребами. Мистецька ланка таких школярів повинна бути зорієнтована на духовно-емоційний та розумовий розвиток особистості, де переважають інтереси й потреби дітей, враховуються їхні психофізіологічні особливості розвитку.

Список використаних джерел

1. Данілавичюте Е. А., Литовченко С. В. Стратегії викладання в інклюзивному навчальному закладі: навч.-метод. посібник / За ред. А. А. Колупаєвої. Київ: Видавнича група «А.С.К.», 2012. 360 с.
2. Інвалідність та суспільство : навч. посіб. / Л. Байда, О. Красюкова-Енс, В. Азін та ін. Київ: Київський університет, 2011. 188 с., с. 78
3. Колупаєва А. А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи: [монографія]. Київ: «Саміт-Книга», 2009. 272 с., с. 24
4. Колупаєва А. А., Таранченко О. М. «Інклюзивна освіта: від основ до практики»: [монографія]. Київ: ТОВ «АТОПОЛ», 2016. 152 с.
5. Конвенція про права осіб з інвалідністю. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text (дата звернення 13.05.2024 р.).
6. Мартинчук О. В. Інклюзивне навчання дітей з особливими потребами в загальноосвітньому просторі. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2462/1/E_Martynchuk_TMNTV_29_KSPKIO_IL.pdf (дата звернення 28.03.2024 р.).
7. Міщик Л. Інклюзивна освіта як умова соціалізації дітей-інвалідів у процесі навчання. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Znpkhist/2012/5/12mliupn.pdf (дата звернення 27.03.2024).
8. Основи інклюзивної освіти : навч.-метод. посіб. / А. А. Колупаєва, О. М. Таранченко, І. О. Білозерська та ін. ; за заг. ред. А. А. Колупаєвої. Київ : А.С.К., 2012. 308 с., с. 306.
9. Саламанская декларация. Рамки действий по образованию лиц с особыми потребностями, принятые Всемирной конференцией по образованию лиц с особыми потребностями:

доступ и качество. Саламанка. Испания, 7-10 июня 1994. Київ, 2000. 21 с.

10. Софій Н. З., Найда Ю. М. Концептуальні аспекти інклюзивної освіти. Інклюзивна школа: особливості організації та управління : [навч.-метод. посіб.] / [А. А. Колупасва, Ю. М. Найда, Н. З. Софій та ін.]; за заг. ред. Л. І. Даниленко. Київ, 2007. 128 с.

Люлюк Олег

КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ УКРАЇНИ

Українське музикознавство упродовж останнього десятиліття відзначається значним збільшенням кількості досліджень, присвячених українській національній музичній культурі, її основним характерним явищам, сучасній творчості народних інструментів, серед яких значне місце займають баян та акордеон. Окрім окресленої проблематики, залишається менш помітно дослідженими є фахова освіта музикантів-народників, композиторської та виконавської творчості баяністів, їх концертного репертуару, перекладень і транскрипцій, які поєднують композиторську та виконавську складові, значною мірою формують навчальний і концертний репертуар за участю баяна та акордеона.

Сучасний період розвитку народно-інструментального мистецтва позначений жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару. Основну його частину складають оригінальні твори, інструментовки класичної музики, обробки народних мелодій, сучасний авангард. Сьогодні утворився великий пласт української музики, створеної для народних інструментів, що посів вагоме місце в музичній культурі України. Серед композиторів, які присвятили свою творчість народним інструментам варто назвати імена С. Барвіка, А. Білошицького, В. Власова, В. Воеводіна, А. Гайдена, М. Дремлюги, А. Дубія, В. Зубицького, В. Івка, В. Кирейка, Я. Лапинського, В. Подгорного, А. Сташевського, К. Цепколенко, Ю. Шамо та ін. Їхні твори характеризуються творчими спробами поєднати народну традицію з жанрами професійної музики

(інструментальний концерт, токато тощо) та сучасним музичним мисленням.

Мета статті полягає у розкритті творчості українських композиторів і виконавців сучасності та її вплив на особистість.

Розглянемо детальніше творчість декількох сучасних композиторів, виконавців, баяністів-акордеоністів.

Сергій Григорович Барвік (Барвік-Карпатський) – український музикант-акордеоніст, педагог, композитор. Заслужений артист України (2004). Визначний музичний діяч Західної України, керівник оркестрів та соліст багатьох музичних колективів Закарпатського регіону. Народився композитор-педагог 22 червня 1951 року у Макіївці Донецької області, з роками Барвік-Карпатський переїхав до Ужгороду де 15 жовтня 2020 року помер. Саме на Закарпатті він жив та творив музичні шедеври.

Понад 10 років Сергій Григорович був викладачем Мукачівського державного університету, де пропрацював на посаді доцента з 2004 р. по 2015 р. З 2006 р. був засновником та незмінним художнім керівником конкурсу-фестивалю мистецтв «Закарпатський Едельвейс». Автор декількох наукових робіт, зокрема навчального посібника «Осягаючи музику Баха: специфічні особливості інтерпретації та виконання на баяні (акордеоні). Прелюдії та фуги до мінор з 1-го тому «Добре темперованого клавіру Й. С. Баха». Створив понад 100 музичних обробок, оркестровок і аранжувань народних мелодій, інструментальних п'єс та вокально-хорових творів.

Виконавська діяльність Барвіка-Карпатського проходила як соліста, а також він виступав у складі концертних груп в різних країнах світу, зокрема Болгарії, Австрії, Німеччині, Угорщині, Румунії, Італії та ін. Окрім акордеону, володів майстерністю гри на закарпатських народних інструментах, зокрема трембіті та тилинці.

С. Барвік був членом Національної всеукраїнської музичної спілки, секретарем правління Асоціації діячів естрадного мистецтва України та головою її Закарпатського обласного відділення, лауреатом національних та міжнародних музичних конкурсів, зокрема, в Італії [1].

В'ячеслав Васильович Воєводін – український баяніст, диригент, педагог, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений артист України, народний артист

України. Народився баяніст-педагог 13 листопада 1938 року у Дебальцевому та 1 серпня 2009 року помер у Донецьку.

У 1961 році В. Воеводін закінчив Київську консерваторію по класу баяна у викладача М. Геліса. З 1961 року по 1971 року працює викладачем у Львівській консерваторії. Від 1971 року викладач Донецького музично-педагогічного інституту, від 1991 року професор Донецької консерваторії імені Сергія Прокоф'єва, від 1997 року ректор цього вишу, завідувач кафедрою оркестрового диригування, керівник оркестру народних інструментів.

В'ячеслав Васильович був творчою і активною постаттю в культурному житті молодих виконавців, а саме: засновником і художнім керівником конкурсу молодих виконавців «Солов'иний ярмарок» імені Анатолія Солов'яненка; на базі Луганського коледжу культури і мистецтв заснував Конкурс молодих виконавців імені династії Воеводіних; випустив компакт-диск «Диригує В'ячеслав Воеводін». І наукова діяльність не проходила повз педагога – головний редактор збірника наукових статей «Музичне мистецтво» (у 5-ти випусках, Донецьк).

Автор інструментовок і перекладень для оркестру народних інструментів. З цим оркестром підготував 26 концертних програм (12 компакт-дисків, 16 записів для фонду радіо) [2].

Андрій Андрійович Дубій – український музикант, грає на гармоніці кнопковому акордеоні моделі «Баян», педагог, заслужений діяч естрадного мистецтва України, художник-аматор, захоплюється поезією. доцент Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Народився музикант 7 травня 1972 року в у місті Луцьку Волинської області.

Виконавська та концертна діяльність педагога тісно перепліталася між собою. Як баяніст, він концертував в Україні, Польщі, Франції. Андрій Андрійович є переможцем чисельних всеукраїнських і міжнародних конкурсів (у номінаціях: музичне виконавство, авторська поезія, живопис, графічні твори, образотворче мистецтво).

А. Дубій є автором перекладень органної музики для баяна. Зокрема, він є автором експериментального ансамблю баян-орган у співпраці з Іриною Харечко у Wayback Machine. З 2002 року український музикант грає у Ансамблі пісні і танцю військ протиповітряної оборони України під керівництвом В. Коробка,

паралельно до 2015 року грає у Академічному оркестрі народної та популярної музики Національного радіо і телебачення України під керівництвом народного артиста України С. Литвиненка, а з 2013 року під керівництвом М. Пікульського. Як баяніст А. Дубій грав у складі Національного академічного оркестру народних інструментів України під керівництвом народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка В. Гупала, Ансамблю класичної музики ім. Б. Лятошинського (диригент народний артист України Б. Пліш), Liatoshynskyi Capella (диригент А. Сиротенко), Заслуженого ансамблю України, лауреату Державної премії України імені Т. Г. Шевченка Квартетом імені Миколи Лисенка, Національним ансамблем солістів «Київська камерата», Камерним ансамблем «Равісан» у складі якого є заслужені артисти України Н. Кравченко, О. Мороз (кларнет), лауреати міжнародних конкурсів А. Полуденний (віолончель), О. Дудніченко (скрипка), з видатними музикантами сучасності народним артистом України В. Кошубою (орган), заслуженими артистами України Н. Пилатюком (скрипка), О. Дмитренко (орган), М. Сидоренко (орган), К. Баженовою (фортепіано), М. Ліпінською (меццо-сопрано), аргентинською співачкою Adriana Napo, Тамарою Рой-Ійндой (флейта) та ін.

Окрім музичних доробок А. Дубій захоплюється і образотворчим мистецтвом, та є автором художніх робіт – «Терези життя», «Земний хрест», «Філософія Життя» (2003 р.), «Вимір кохання» (2004 р.), циклу картин «Метаморфози цивілізації» (2017–2021 рр.), «Мантра зцілення» (2017 р.), «Цвіт папороті. Симфонія людських мрій» (2018–2023 рр.), «Сонети чи сонати. У пошуках трансцендентних співзвуч» (2018–2022 рр.), «Ритми і акценти» (2018 р.), «О, ця ненаситна Піранья Часу!!!» (2022 р.), «Засніжені вітражі 2022-го... Бумеранги поглядів крізь шпарину Вічності...» (2022–2023 рр.), циклу картин «Пори року» (2023 р.) та ін. [3].

Андрій Якович Сташевський – баяніст, композитор, науковець, педагог, громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України, з 2014 року доктор мистецтвознавства, а з 2015 року професор. Народився А. Сташевський 1 травня 1969 року у місті Рубіжному Луганської області.

Виконавська творчість Сташевського здійснювалася та була відображена на всеукраїнських і міжнародних конкурсах, де він

є лауреатом й дипломантом у Донецьку, 1991 року, Перша премія; Кіслеггу, Німеччина, 1994 році, Перша премія; Бенсгаймі, Німеччина, 1996 році, друга премія; Райнаху, Швейцарія, 1997 року, дипломант; Нью-Йорку, США, 2002 року, 2 премія та 3 премія в дуеті зі скрипальною І. Сташевською. Водночас, баяніст є і учасником міжнародного фестивалю сучасної української музики «Київ Музик Фест» (2016 та 2018 рр.).

Композиторська творчість також є різноманітною – Київ, 1993 року, дипломант; Київ, 1995 року, спеціальна премія, Смедереве, Сербія, 2006 року, друга премія). А. Сташевський є автором творів для баяна, камерно-інструментальної та симфонічної музики: симфонічна сюїта «Давньокиївські фрески»; концерт для баяна з оркестром «Монолог» камерна сюїта «Images».

Серед виконавців його музики – квартет баяністів імені М. Різоля Національної філармонії України, симфонічні й камерні оркестри Луганська, Полтави, Харкова; диригенти – Курт Шмід (Австрія), Юрій Янко, Вікторія Жадько, Віталій Скаун, Назар Яцків, Тищик Олег Борисович.

А. Сташевський – організатор та керівник мистецьких проєктів, зокрема 6-ти міжнародних фестивалів «Грудневі вечори баянної музики», 2-х молодіжних фестивалів «Акко-дебют» (Луганськ). Є постійним членом журі різних всеукраїнських та міжнародних конкурсів в Боснії і Герцеговині, Польщі, Росії, Сербії, Словенії, Україні. 2014 року представляв Україну на Зимовому конгресі Всесвітньої конфедерації акордеоністів (Сараєво).

Як педагог підготував 20 здобувачів вищої освіти, котрі стали лауреатами й дипломантами всеукраїнських та міжнародних виконавських конкурсів.

Окрім виконавської та композиторської творчості А. Сташевський займається науковою діяльністю, зокрема, у 2004 році захистив кандидатську дисертацію «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака», а у 2014 році – докторську дисертацію на тему «Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.». Є автором 150 наукових, науково-методичних та музично-

критичних публікацій з них 4 монографії та 2 навчальних посібники. Організатор міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні питання баянно-акордеонного мистецтва і педагогіки в мистецьких навчальних закладах» у Луганську [4].

Поєднання різноманітної творчості представлених нами мистецьких постатей тільки допомагає розкрити особливості сучасної української музичної культури, розповсюдження її за межами країни. Виконання творів української сучасності як композиторами так і виконавцями сприяють популяризації цієї музики та навчають слухача любити і поважати рідні мотиви.

На сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментальної музики. Це значною мірою пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України як унікального різновиду європейської культури.

Список використаних джерел

1. Барвік-Карпатський Сергій Григорович.
URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B2%D1%96%D0%BA-%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BF%D0%B0%D1%82%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-%D0%A3%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82-1 (дата звернення 06.04.2024 р.).

2. Воєводін В'ячеслав Васильович.
URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D1%94%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D1%96%D0%BD_%D0%92%27%D1%8F%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 06.04.2024 р.).

3. Дубій Андрій Андрійович.
URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D0%B1%D1%96%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9

%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 06.04.2024 р.).

4. Сташевський Андрій Якович.
URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%88%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
(дата звернення 06.04.2024 р.).

Ратинська Анна

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ ШКОЛЯРІВ

Перед сучасною мистецькою освітою сьогодні стоїть серйозна проблема пошуку шляхів активізації пізнавальної діяльності учнів, підвищення інтересу до вивчення художніх творів та набуття досвіду спілкування з мистецтвом, особливо українською народною хореографією.

Серед багатьох видів мистецтв хореографія має найбільший потенціал у розвитку творчих здібностей дітей, бо мистецтво танцю є синкретичним і вбирає в себе образотворче мистецтво, драматургію, музику. Тому хореографія в нашій країні набуває все більшої популярності, стає одним із найдієвіших чинників формування гармонійно розвиненої, духовно багатой особистості.

Дослідники проблем художньо-естетичного та інтелектуального розвитку особистості школярів із використанням хореографії, зокрема мистецтва народного танцю (П. Вірський, К. Василенко, В. Авраменко, О. Голдрич, Є. Зайцев та ін.) вважають: хореографія – мистецтво, що має чітко виражену дидактичну спрямованість. Хореографічні тексти та музика народних танців, як правило, яскраво поетичні та дуже виразні, котрі не лише навчають, а й збагачують школярів враженнями, виховують національну гідність, дбайливе й чуйне ставлення до народного та автентичного.

Метою статті є привернення уваги до феномену українського народного танцю в контексті стимулювання пізнавального інтересу учнів до національного мистецтва.

Одним із шляхів задоволення мистецьких інтересів є пізнання світу під час хореографічних занять шляхом ознайомлення із

власною національною культурою, втіленою в концертно-виконавських формах. Теоретики хореографічної педагогіки (Н. Боярчинков, В. Верховинець, А. Гуменюк, В. Шкоріненко та ін.) вважають залучення дітей до мистецтва танцю важливим для їх духовного збагачення, творчого розвитку та формування інтелектуальних і художньо-творчих здібностей.

Український народний танець є одним із вагомих складових народної культури, виступає важливим засобом виховання та об'єктом пізнавального інтересу. Р. Бенешук стверджує: «Різноманітні компоненти народознавства (музика, традиції, звичаї, усна народна творчість, ігри тощо) залучають школярів, молодь до гуманних відносин із людьми, сприяють пробудженню в молодих людей почуття національної гідності й національної гордості, формують національні цінності, що виражають духовно-моральні принципи народу, його гуманістичні ідеали. Народознавчі традиції, звичаї й обряди об'єднують минуле та майбутнє народу, старші й молодші покоління, інтегрують етнічну спільність людей у високорозвинену сучасну націю» [1, с. 5].

Різноманітні жанри хореографічного народного мистецтва відображають духовно-моральний зміст життя народу. Народний танець, скарбниця народної мудрості, просто і легко передає глибину думок, поетичних образів, моральних ідеалів і цінностей людей. Знайомлячись із різноманітними жанрами народного танцю, дитина не лише знайомиться з яскравими зразками хореографічного фольклору, а й вивчає історичне минуле свого народу, сприймає його духовну культуру.

Народна творчість – невичерпне джерело хореографічного мистецтва. Народний танець – один із найдавніших видів мистецтва, на створення якого впливають географічні, історичні та соціальні фактори. Мова національного танцювального мистецтва чарівна і виразна, а кожен окремий танець є прикладом людського життя, побуту і праці.

Невичерпним джерелом пізнання, вивчення та творчого осмислення елементів народної хореографічної лексики на сучасному рівні розвитку мистецтва і теоретичних знань є український танцювальний фольклор, який отримує «друге життя» в хореографічних виставах, концертних виставах та сценічних композиціях. Розвиток інтересу до національної танцювальної культури серед підростаючого покоління нині

відбувається під впливом таких факторів, як посилення суспільної уваги до ролі народного мистецтва у формуванні особистості та стрімка модернізація технологій і методик інтерпретації народних танців.

Вивчення (сприйняття, знання, практичне засвоєння) зразків народно-сценічної хореографії у творчому колективі завжди передбачає звернення до першоджерел народного танцювального мистецтва, формування ретельного й уважного підходу до кожного руху, кожного елемента костюму, кожного музичного оздоблення народної хореографії, а також пізнання регіональних особливостей танцювальної культури України.

Українські народні танці надзвичайно багаті за змістом і засобами виразності. У них відображено історію народу, одвічну боротьбу із соціальним і національним поневоленням, ставлення людини до природи, радість і натхнення у творчій праці. За допомогою танцювальних форм і образів люди виражають свої думки і почуття, розкривають свій характер і психологію. Тому хореографічне народне мистецтво характеризується багатством тематичних та емоційних відтінків.

Кожен український танець має свій зміст і художню форму, а також неповторну композицію та малюнок. Але всі вони – від ліричних до стрімких і складних – мають і спільні лексичні ознаки, адже ці танці належать нації, відображають її менталітет і національний характер.

В основу сучасного виховання підростаючого покоління покладений культурно-історичний досвід українців, етнічні виховні традиції та надбання. Але саме ці культурно-історичні витоки були та є факторами еволюції танцювальної лексики, зокрема й народної хореографії.

Так, наприклад, у силу історичних подій у розвитку України, зокрема, історії Запорізької Січі, серцевину якого складало козацтво, вагомим чинником життя та розвитку традицій і культури стали постійні походи козацького війська. Це стало відбиватися в творчості козаків, яке сполучалося з їх постійним тренуванням. Отже, танці стають саме тим видом мистецтва, яке задовольняло потребу у творчості та тренуваннях водночас.

Далеко не всі, дивлячись на козацький запальний танець «Гопак», здогадуються, що у традиційних рухах збереглися не тільки духовність і містика глибини тисячоліть, а й гармонійна система древнього військового мистецтва наших пращурів.

Недаремно ж говориться, що все нове – це добре забуте старе, а в цьому випадку збережений для нас у танці комплекс бойових і спортивних вправ.

У травні 2017 Верховна Рада прийняла в другому читанні Закон про національні види спорту, згідно з яким гопак офіційно визнається в Україні видом спорту.

Цей танець у давні часи вважався бойовим танцем рідновірів жерців (волхвів), що сприймався як сакральне дійство, зрозуміле для втаємничених, пізніше використаний запорожцями Запорозької Січі у 16-18 ст.

Козак потрапляв на Хортицю і його одразу скеровували на навчання – читати-писати, грати на музичних інструментах і танцювати.

Останній пункт видавався найбільш дивним, але це тільки спочатку. Бо гопак – танець не простий. Це своєрідна розминка, під час якої відпрацьовували основні бойові елементи – блискавичну швидкість, потужні удари рук і ніг, сталеву стійку й тактику.

Згодом гопак, завуальоване під танець бойове мистецтво, поширився і за межі Запорізької Січі. Декілька років таких танців, і хлопчина перетворювався на справжнього воїна. Бо виконувати такі рухи без натренованого тіла просто нереально.

Тому, спочатку у ньому брали участь виключно чоловіки. Танець виконувався козаками, які танцювали переважно у парах. Їхній танець – своєрідний діалог, в якому вони демонстрували свій характер, а також силу, мужність. Козаки-танцюристи ставали в коло виконуючи довільні рухи, а їхні товариші підтримували їх вигуками «Гоп!» та «Гей!».

Згодом, після знищення Січі, гопак почали виконувати і дівчата в парі з хлопцями. З плином часу танець вже виконувався групами, в яких були і хлопці і дівчата. Важливо, що цей танець ніколи не виконується наодинці.

У сучасній історії відродження гопака пов'язують з діяльністю Павла Вірського, який створив у 1937 році ансамбль народного танцю. На основі класики та традиційного фольклору, він поставив той гопак, котрим до сих пір завершує концерти академічний ансамбль танцю України його імені.

Чоловічі костюми, що використовуються для гопака (червоні шаровари, кольоровий пояс, вишита сорочка, взуття з гострими кінцями), є реальною козацькою формою того часу.

Шаровари, на пошиття яких витрачалося до 10 м. тканини, – це бойовий козацький одяг, зручний не тільки для верхової їзди, але і для ведення бою ногами так званий «козацький гопак».

Участь жінок у танку виникла лише в його сценічному варіанті. Їх вбрання зазвичай є історичними костюмами центральної частини України: вишита сорочка, плахта, керсетка, червоне взуття, віночок зі стрічками.

Особливою рисою танцю є демонстрація сили, спритності, героїзму та благородності. Учасники переміщуються парами по колу, а хлопці змагаються у спритності. Дівчата танцюють ліричну частину. У фіналі гопак знову бурхливий та темпераментний.

Знайомство молодших школярів з народною хореографією, спостереження за живим побутуванням народної творчості надзвичайно збагачують творчу фантазію, розвивають уяву, сприяють вихованню національної самосвідомості та любові до рідної землі, свого народу. Твори народного мистецтва, зокрема хореографічні, вчать бачити красу рідної землі, виховують повагу до людей, які створюють її матеріальні й духовні цінності.

Вплив народної хореографії на дитину передбачає формування шанобливого ставлення до культури свого народу, здатності зберегти свою національну ідентичність. Виховна цінність народного танцю для молодшого шкільного віку полягає в тому, що формування і розвиток особистості відбуваються невимушено і природно, в контексті життя народу, сім'ї, традицій, так що дитина навіть не відчуває, що вона залучена до виховного процесу.

Таким чином, народне хореографічне мистецтво є важливою та невід'ємною частиною української національної культури, часто унікальні і неповторні у своїй самобутності. Виразність та яскрава оригінальність народних танців, емоційно-образна змістовність музичного супроводу, танцювальних костюмів та атрибутів; усе це виступає центром прискіпливої уваги дослідників-фольклористів, а також предметом пізнавального

інтересу підростаючого покоління з метою вивчення та творчої інтерпретації зразків народного танцювального мистецтва.

Список використаних джерел

1. Бенещук Р. Хореографія як засіб гармонізації розвитку молодших школярів. *Нова педагогічна думка*. 2012. № 4. С. 120-122.
2. Васильєва О. Розвиток творчої особистості дитини в хореографічній діяльності. *Мистецтво та освіта*. 2002. № 2. С. 15-21
3. Волчукова В. М. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу : навч.-метод. посіб. / В. М. Волчукова, Н. А. Бугаєць, О. В. Ліманська, О. М. Тіщенко. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.
4. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2009. 413 с.
5. Історія українського народного танцю. Методичний посібник та довідкові матеріали щодо історії українського народного танцю: для використання в роботі клубними працівниками / Донецький обласний навчально-методичний центр культури. / Козирева А. А., Бурлей Л. О. Краматорськ, 2020. 58 с.

Балбус Тетяна

ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ХУДОЖНЬОГО СМАКУ

Бажання зберегти красу швидкоплинного життя створило дивовижний вид мистецтва – фотографію. Історія фотографії – це захоплююча історія зародження і впровадження мрії про фіксацію і тривале збереження зображень навколишніх явищ і предметів, один із найбільш яскравих етапів розвитку інформаційних технологій. Тільки поглядаючи у минуле фотографії, можна оцінити той величезний вплив, що вона справила на розвиток сучасної культури, науки і техніки.

Мета статті полягає у розкритті поняття фотографія та обґрунтуванні її як засобу естетичного сприйняття і художнього смаку.

Фотографія – це особливий вид мистецтва, відносно молодий, що не має тривалих традицій у творчості. Але сьогодні

фотографію по праву можна назвати одним з найбільш динамічно розвинених видів мистецтва, оскільки фотографічна творчість розвивається у різних напрямках. Фотографія в своєму розвитку пройшла кілька етапів: на початку це був свого роду атракціон, потім технічний засіб передачі інформації (напр., для художників кінця XIX – початку XX ст. фотографія слугувала допоміжним матеріалом для написання живописних робіт). Перехід до комунікативно художніх функцій фотомистецтва став можливим у процесі створення нової художньої мови у XX столітті [2].

Термін «фотографія» з давньогрецької перекладається як *phos* «світло» і *grapho* «писати» – у зведеній редакції «світлопис». Його почали вживати після відкриття способу отримання стійкого зображення на світлочутливому матеріалі за допомогою спеціального пристрою – фотографічної камери. Фотографія зародилась на грані двох наук: оптики й хімії, адже для одержання відбитків потрібно було вирішити два складні завдання. По-перше, необхідно було мати особливу світлочутливу пластинку, здатну сприймати й утримувати на собі зображення. По-друге, потрібно було знайти спеціальний прилад, який би чітко проектував зображення об'єктів, що знімають, на цю пластинку.

Фотомистецтво – перше з так званих «технічних» мистецтв, специфічна особливість яких полягає у органічній взаємодії творчого і технологічного процесів. Виникнення фотографії історично було підготовлено розвитком живопису, що орієнтувався на абсолютно точне зображення видимого світу, використовуючи для досягнення цієї мети відкриття геометричної оптики (перспектива) й оптичні прилади (камера-обскура). «Ідейною» передумовою фотомистецтва можна вважати й досвід реалістичної літератури XIX століття, де вищим критерієм художності вважалось наслідування життєвій правді [2].

Будучи доступним для широкого загалу, мистецтво фотографії посіло важливе місце в сучасній культурі. Документальна точність фотографічних зображень і порівняно простий спосіб їх отримання відкрили значні можливості використання фотографії в різних галузях творчої, пошукової, наукової та ін. діяльності людини. На основі фотографії розвинулися ілюстративна поліграфія, художнє та

документальне кіно. Допмагаючи живопису, графіці, або змагаючись з ними в окремих галузях творчості, фотографія отримала право на рівноцінне співіснування з ними як вид мистецтва. Існує також багаторівневий зв'язок фотографії з кінематографом, де все частіше спостерігаються відповідності між операторськими прийомами в кіно та жанровими прийомами для репортажу у фотографуванні [4].

Художня фотографія, маючи великий емоційний вплив на людину, є дуже важливим засобом, який сприяє розвитку естетичного сприйняття і художнього смаку. Саме сила емоційного впливу на свідомість людини і є засобом формування естетичних якостей особистості. З давніх часів людина намагалася зафіксувати найбільш значущі моменти реального життя. Спочатку це були прості наскальні малюнки, що відтворюють сцени полювання або битви. Згодом з розвитком мистецтва з'явилися майстри, які писали портрети тим чи іншим чином уславлених людей, полотна найзначніших подій свого часу. Створення портрету – процес, що іноді розтягувався на кілька місяців, а написання монументальних полотен могло тривати роки. Тому в роботах художників минулого існує не багато достовірних свідчень. Все змінилося з винаходом фотоапарату. Фото дозволило «схопити» мить життя. З плином часу фотоапаратура поступово ставала більш компактною, зручною і доступною. Зараз практично будь-хто може відтворити історію своєї родини у фотографіях, маючи власний фотоапарат чи інші засоби фотографування (мобільний телефон, планшет, смартфон тощо) [2].

Сучасна фотографія є й поширеним засобом образотворчого мистецтва, зокрема таких його напрямків як концептуалізм, гіперреалізм, новий реалізм та ін. Художники-фотографи, які працюють у цій стилістиці, допомагають по-новому побачити звичні предмети й події, знайти незвичайне у буденному. Так, наприклад, яскравий представник фотореалізму американський фотограф Томас Клоуз працює у власній, вигаданій ним самим техніці. Використовуючи фотозображення як основу, художник розмічує триметрове полотно на квадрати по 10 сантиметрів, а потім заповнює кожен секцію мазками по колу акриловою фарбою. При тому сукупність таких «пікселів» відтворює зображувану натуру. Виходять малюнки, що нагадують фотографії у давніх газетах – крупнозернисті, пухкі, – та

неймовірно інформативні. Різноманітні питання, яких торкається фотографічне мистецтво, сьогодні є близькими й зрозумілими кожній людині, а постійні пошуки нових художніх рішень та ідей видатними майстрами фотографії та активна поява наукових і мистецтвознавчих розвідок у цій галузі зумовлюють неминущу популярність цього виду творчості [1].

Мистецька сутність фотографії розглядається як наукова проблема в багатьох працях вітчизняних і зарубіжних авторів. Але, порівняно з іншими видами образотворчого мистецтва, не має класичного розподілу за художніми категоріями, які відображають її природу та специфіку, а вивчення жанрів, методів і технік не розкриває характер фотографії як феномену. Центральна проблема аналітики фотографії – визначення критеріїв зображення і об'єкта. Поряд з тим, фотографія торкається проблем мови, теорії образу, ставить питання про безспірний характер прийнятого художнього регламенту і зароджує сумнів у стійкості картини об'єктивного світу. Однак аспекти вивчення фотографії як засобу самовираження особистості художника, а також особливості цього самовираження на різних етапах еволюції фотомистецтва дотепер не ставали предметом окремої наукової праці [4].

Окремі аспекти фотографії як виду мистецтва виявляються у виборі кольору, художнього стилю, жанру, образотворчої мови, специфічних прийомів обробки фотоматеріалів, особистісного ставлення фотографа до створюваного твору і т.д. Колір – один з найважливіших компонентів сучасного фотомистецтва, який виник у фотографії під впливом бажання наблизити фотозображення до реальних форм предметів. Колір робить фотообраз зовні більш достовірним. Цей фактор спочатку викликав потребу в розмальовці кадрів, а пізніше дав поштовх розвитку кольорової фотографії. Життєві факти у фотографії майже без додаткової обробки переносяться з сфери дійсності у сферу художню. З розвитком техніки і майстерності фотообраз став передавати активне відношення художника до об'єкту (через ракурс зйомки, розподіл світла і тіней, через передачу своєрідного «фотопленера», тобто повітря і рефлексів, що відбивають предмети, уміння вибрати момент зйомки). Винайдення кольору поставило фотографію на шлях об'ємного, голографічного зображення світу, що розширило її інформативно-образотворчі та художньо-виразні можливості [4].

Список використаних джерел

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.
2. Визуальное (как) насилие : сб. науч. тр. ; отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс : ЕГУ, 2007. 380 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. П. Дениска. Київ : Курс, 2008. С. 22–76.
4. Шульга В. Invisible photo business : Що має знати фотограф, який хоче знімати для світових брендів. Київ: Rabulum, 2017. 200 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

Вертко Олександра Ігорівна, магістрантка 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, доцент*).

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

Гарасимів Любов Ігорівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Швидків М. Л., Заслужений артист України, доцент*).

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

Лабунська Вікторія Олегівна, концертмейстер кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Люлюк Олег Васильович, викладач-методист Фахового коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Матвійчук Ірина Вікторівна, 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, доцент).

Москалюк Андріана Андріївна, 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, доцент).

НаGREбецька Ольга Миколаївна, магістрантка 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, доцент).

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

Олійник Світлана Олегівна, асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Петручик Іван Вікторович, здобувач Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Олійник С. О., асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

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

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

Потанчук Тетяна Віталіївна, 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, доцент*).

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, доцент.

Ратинська Анна Олександрівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (*Науковий керівник: Легкун О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка, доцент*).

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

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

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

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

Топорович Анісія Степанівна, 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, доцент*).

Улянюк Олександр Юрійович, магістрант Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (*Науковий керівник: Легкун О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка, доцент*).

Федюра Світлана Анатоліївна, викладач-методист Фахового коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Яловська Людмила Володимирівна, викладач-методист Фахового коледжу 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

Формат 60×90/16. Гарнітура Times New Roman.
Папір офісний. Друк PRINT.
Ум. друк. арк. 7,02
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.