

**НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ СЕМІНАР**

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



Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія  
ім. Тараса Шевченка

Науково-методичний семінар  
**«Креативний підхід у сучасній освіті»**  
17 травня 2018 року

## м. Кременець

УДК 373.67

ББК 74.580.223

Рекомендовано до друку вченою радою  
гуманітарного факультету Кременецької обласної  
гуманітарно-педагогічної академії  
ім. Тараса Шевченка  
(*протокол № 7 від 10 травня 2018 року*)

**Креативний підхід у сучасній освіті**: збірник матеріалів наукового-методичного семінару «Креативний підхід у сучасній освіті» / За заг. ред. І. В. Ратинська, Л. В. Соляр. – Кременець : Вид-во ім. Тараса Шевченка, 2018 – 230 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.,

## ЗМІСТ

<i>Легкун Оксана</i>	
МЕТОДИ І ФОРМИ РОБОТИ НАД ШКІЛЬНИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ НА УРОКАХ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ.....	7
<i>Яловський Павло</i>	
МЕТОДИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ СУЧАСНИХ РЕПЕРТУАРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ: БАЯННО-АКОРДЕОННИЙ АСПЕКТ.....	13
<i>Зімінська Оксана</i>	
ІННОВАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	20
<i>Медецький Андрій, Медецька Тетяна</i>	
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	25
<i>Сімора Юлія</i>	
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ.....	33
<i>Ратинська Інна</i>	
ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ У СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ШЛЯХОМ ГУМАНІЗАЦІЇ ВИХОВНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	41
<i>Соляр Лариса</i>	
ЗАГАЛЬНА МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ РОБОТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД.....	46
<i>Мацюк Мар'яна</i>	
ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У СПІВАКІВ-ПОЧАТКІВЦІВ.....	53
<i>Шегера Сергій</i>	

ЗНАМЕННИЙ РОЗСПІВ І ЙОГО РІЗНОВИДИ...	59
<i>Широкова Анна</i>	
АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ГОЛОСОУТВОРЕННЯМ.....	1 3 65
<i>Харамбура Ірина</i>	
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВДОСКОНАЛЕННЯ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ БАНДУРИСТА.....	71
<i>Томашівська Мар'яна</i>	
ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ЗАСВОЄННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (БАНДУРИ ТА СОПЛІКИ).....	78
<i>Бондар Віктор</i>	
ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.....	83
<i>Шегера Марія</i>	
ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.....	92
<i>Мельничук Анна</i>	
СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЛЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ.....	100
<i>Бобко Андріана</i>	
ОСНОВНІ ФОРМИ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ З УЧНЯМИ В КЛАСІ БАНДУРИ.....	107
<i>Козачук Катерина</i>	
ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТУПАННИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ).....	113
<i>Семчук Віолетта</i>	
УКРАЇНСЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО	

ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	119
<i>Левчук Валентина</i>	
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНО-СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКІЛ ЗАСОБАМИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО.....	125
<i>Мандибур Марія</i>	
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ.....	137
<i>Свердюк Наталія</i>	
ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МИСТЕЦТВ ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО СПРИЙМАННЯ ЯВИЩ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ.....	148
<i>Капустянська Антоніна</i>	
СУТНІСТЬ ПРОЦЕСУ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ.....	160
<i>Головатюк Тарас</i>	
ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ УЧНЯМИ РІЗНИХ ВІКОВИХ ГРУП.....	166
<i>Штик Віта</i>	
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ПСИХОЛОГО- ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	173
<i>Пуцик Ольга</i>	
ОСОБЛИВОСТІ ЕТНОХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У МЕТОДИЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	179
<i>Притула Ольга</i>	
ЗИМОВИЙ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР У СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ.....	185
<i>Михальчук Марина</i>	
УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	191
<i>Шматковський Вадим</i>	
ЕТНОІНСТРУМЕНТИ ТА ЇХ КРЕАТИВНЕ	

ВИКОРИСТАННЯ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ...	197
<i><b>Грушицька Марія</b></i>	
ВИКОРИСТАННЯ ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ НА ЕТАПІ СЛУХАННЯ МУЗИКИ.....	203
<i><b>Річко Серафима</b></i>	
ДУХОВНА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	210
<i><b>Шелест Валентина</b></i>	
ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УЧНІВ 6-7 КЛАСІВ.....	219
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	226

## **МЕТОДИ І ФОРМИ РОБОТИ НАД ШКІЛЬНИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ НА УРОКАХ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ**

*Легкун Оксана*

Перебудова вищої педагогічної освіти спрямована на всебічне удосконалення підготовки учителів, покликаних підняти на якісно новий рівень навчання і виховання школярів. Сучасний педагог – це людина, яка достеменно знає свій предмет, володіє різноманітними методичними прийомами, має ґрунтовну педагогічну підготовку, з високою ерудицією, культурою та прагне до знань і творчого пошуку. Від майстерності вчителя залежать рівень і якість інтелектуального, музично-естетичного та морального розвитку дітей.

Питання теорії та практики музичного виховання широко висвітлені у багатьох працях композиторів, музикознавців, педагогів і психологів. Великий внесок у вивчення цих проблем внесли Б. Асаф'єв, Д. Кабалевський, Б. Теплов, О. Апраксина, Н. Ветлугіна. Різноманітні аспекти співочого виховання дітей розглядалися у працях В. Шацької, Н. Сафронової, Д. Огороднова, К. Маслій. Відомі методисти та дослідники в галузі музичної педагогіки та фортепіанного виконавства Л. Баренбойм, О. Алексєєв, О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз присвятили свої доробки питанням професійної підготовки. Над реалізацією та вдосконаленням навчального процесу майбутніх учителів музики працювали Г. Падалка, О. Рудницька, Г. Ципін, В. Рагозіна.

Робота в загальноосвітньому навчальному закладі вимагає творчо застосовувати педагогічну теорію для втілення різних навчально-виховних завдань. За висловом О. Апраксіної, вчитель музики повинен тісно пов'язувати елементи, які входять у поняття «вчитель» і в поняття «музикант» [1, с. 31]. Педагогічний розвиток студента повинен відбуватися головним чином на заняттях з

методики музичного виховання, під час педагогічної практики, які надзвичайно важливі у професійній підготовці вчителя. Музична діяльність майбутнього вчителя включає вокальну, диригентську, інструментальну, виконавську, лекторську діяльність. Відмінне володіння музичним інструментом, голосом, тонкий слух, уміння імпровізувати та підбирати твори на слух являються основою професійної діяльності. Виконавські уміння педагога повинні відповідати завданням його різнобічної діяльності в школі як на уроках музичного мистецтва, так і у проведенні позакласних заходів.

У професійній підготовці вчителя ефективним повинен бути «напрямок педагогізації навчання з фахових музичних дисциплін» [3, с. 87], який полягає в тому, щоб не нав'язливо і разом з тим органічно застосовувати різні прийоми і методи, які б готували до педагогічної роботи в майбутньому. Один з аспектів педагогізації спеціальних музичних дисциплін – включення до основної програми творів, передбачених програмою з музичного мистецтва для загальноосвітнього навчального закладу.

Шкільний пісенний репертуар одночасно вивчається в класах постановки голосу, диригування, основного та додаткового музичного інструменту. Таким чином, взаємодіючи між собою, предмети музичного циклу доповнюють один одного, створюють можливість для глибшого засвоєння матеріалу. Студент вивчає пісні з різноманітних сторін, знайомиться із засобами музичної виразності та способами їх передачі, нагромаджує репертуарний «багаж», необхідний для подальшої педагогічної роботи. У пісні поєднується текст і мелодія, що «дозволяє глибоко впливати на людину, виховувати з її допомогою емоційну чутливість, здатність до глибокого переживання музичного змісту» [6, с. 100].

При складанні контрольних уроків, заліків, екзаменів виконання пісень шкільного репертуару обов'язкове. Крім того, вимоги складання екзамену з

основного музичного інструменту передбачають написання анотації на пісню, що сприяє розвитку музичного мислення студента. Студент повинен з'ясувати образні та теоретичні аспекти твору:

- відомості про авторів;
- історію написання;
- зміст пісні та характер, які допомагають проникнути в художній образ;
- засоби музичної виразності;
- розмір;
- темп;
- особливості ритмічного малюнку;
- ладо-гармонічний план;
- форму твору;
- динамічний план;
- діапазон мелодії;
- визначити важкі для виконання місця та методи їх подолання.

М. Пшеничних зазначає, що використання методу аналізу-інтерпретації на уроках музичного мистецтва у школі передбачає готовність викладача дати відповідь на запитання учнів стосовно твору, який вони слухають. Тому анотації творів шкільного репертуару мають включати і історичну довідку, і відомості про жанр твору, особливості засобів музичної виразності тощо [5, с. 71].

У класі основного музичного інструменту істотне значення має набуття навичок виразного співу під власний супровід, читка з листа, яку викладачі проводять на творах шкільного репертуару, підбираючи для цього нескладні на мелодію і фактуру пісні, а також уміння підбору на слух знайомих мелодій та акомпанементу до них. Набуття навичок співу під власний супровід вимагає добре розвиненого слуху, хорошого володіння голосом та інструментом, уміння роздвоїти увагу.

Головною умовою роботи викладача повинен бути цілеспрямований розвиток у студентів навичок

самостійного мислення, вміння словесно інтерпретувати музику. Майбутній учитель повинен не тільки вміти самостійно працювати над виконавським сольним репертуаром, але й оволодіти навичками концертмейстерської роботи: спів під власний супровід, спів з одночасним диригуванням і дублюванням мелодії, підбір на слух акомпанементу до мелодії, транспонування музичного тексту в зв'язку з вокально-хоровою роботою.

Робота над шкільним пісенним репертуаром у класі основного музичного інструменту повинна проходити на такому ж художньому рівні, як і робота над фортепіанними творами. І. Парфентьєва зазначає, що професійно-педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва включає в себе систему музично-теоретичних, диригентсько-хорових і вокально-хорових, музично-виконавських і методичних компетенцій, що складають інформаційно-операційну основу загальної професійної компетентності фахівця і мають моральну і педагогічну спрямованість [4, с. 117].

Приступаючи до вивчення пісні, студенти повинні прочитати її внутрішнім слухом, звернути увагу на акомпанемент. Метод аналізу твору та вивчення без супроводу сприяють розвитку внутрішнього слуху, музичного мислення, пам'яті. Наступний етап включає:

- спів під супровід басової партії (можна практикувати спів внутрішнім слухом);

- спів мелодії з уявним звучанням акомпанементу;

- гру всієї фортепіанної фактури;

- гру акомпанементу зі співом.

Вивчення вокального тексту вимагає:

- роботи над чистотою інтонації;

- чіткою дикцією;

- вокальним диханням;

- зв'язком мовної та музичної інтонації.

Важливе значення для успішної роботи над піснею під власний супровід відіграє вільне володіння

фортепіанною партією, яка являється складовою частиною музичного твору. Студентові дозволяється творчо регулювати ступінь складності виконуваного репертуару. Це стосується важких у технічному відношенні та фактурно насичених пісень. При виконанні пісні потрібно максимально спростити супровід, щоб забезпечити відповідне художнє виконання. Наприклад, якщо акомпанемент має самостійний характер, то його можна спростити шляхом дублювання мелодії у правій руці, що сприятиме полегшенню партії фортепіано і підтримає спів виконавця.

Одночасне виконання сприяє розвитку гармонічного та поліфонічного слуху (в більшій мірі, ніж гра на інструменті та спів окремо), почуття ритму, тембру, емоційно збагачує сприймання музики, допомагає проникнути в художній образ. Поєднання вокального та інструментального виконавства – «це той метод, за якого між зорово-слуховим сприйманням, уявленнями і руховими процесами вклинюється як проміжна ланка літературний текст – мовна моторика, яка ніби «підтягує» останні ланки ланцюга – мелодію і акомпанемент» [2, с. 117].

Таким чином, вивчення шкільного пісенного репертуару на уроках основного музичного інструменту вимагає роботи над розподілом уваги під час співу та одночасного виконання фортепіанного супроводу. Для кращого засвоєння матеріалу пропонується метод аналізу пісні та вивчення вокальної партії без акомпанементу; спів з підтримкою басової партії; вивчення партії фортепіано; спів із супроводом.

Самостійне закріплення знань та навичок, здобутих у класі основного музичного інструменту, сприятимуть належному проведенню уроків музичного мистецтва в школі під час проходження педагогічної практики, а згодом і у професійній діяльності.

### Список використаних джерел:

1. Апраксина О. Методика музикального виховання в школі / О. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Круль П. Синтезоване виконавство як передумова музично-творчого розвитку майбутніх вчителів музики / П. Круль // Формування і становлення сучасного учителя. Ч.3. Методи і прийоми формування педагогічної майстерності майбутніх вчителів. – Рівне, 1990. – С. 116 – 117.
3. Ліщинська М. Вивчення шкільного репертуару – основна ланка системи підготовки вчителя початкових класів і музики / М. Ліщинська // Формування і становлення сучасного учителя. Ч.3. Методи і прийоми формування педагогічної майстерності майбутніх вчителів. – Рівне, 1990. – С. 87 – 88.
4. Парфентьева І. Огляд аспектів предметно-професійної компетентності вчителя музичного мистецтва при вивченні шкільного репертуару / І. Парфентьева. – Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. – Вип. 157. – С. 114 – 118.
5. Пшеничних М. М. Використання методу аналізу-інтерпретації у процесі створення анотацій до творів шкільного педагогічного репертуару (до питання про вдосконалення підготовки майбутніх учителів музики / М. М. Пшеничних, Т. В. Пшеничних // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 10 (269), Ч. II. – 2013. – С. 68 – 74.
6. Ростовський О. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посіб. / О. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 272 с.

## МЕТОДИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ СУЧАСНИХ РЕПЕРТУАРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ: БАЯННО-АКОРДЕОННИЙ АСПЕКТ

*Яловський Павло*

Останнє двадцятиліття ХХ – початок третього тисячоліття ознаменовані появою новітніх навчально-методичних посібників для початкового навчання баяністів-акордеоністів, авторами яких є вітчизняні виконавці-педагоги й композитори. До них належать Дитяча сюїта № 1 «Пори року» А. Білошицького (1980), Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» Е. Мантулева (2000), «Баян відкриває світ» П. Серотюка (2003), два випуски підручника «Баян» О. Миськіва (2005, 2-е видання – 2007), «Ой з-за гір'я місяченьку» (2007) і «Біла хмара, чорна хмара» С. Паньківа (2007) та інші, що відповідають вимогам сучасної музичної освіти й визначають основні стилістичні напрями розвитку педагогічного баянно-акордеонного репертуару на сучасному етапі.

Репертуар учнів повинен безперервно поповнюватися не тільки за рахунок класичної спадщини, але і кращими зразками сучасної музики, транскрипціями і обробками народної музики. Це розширює кругозір учня, сприяє засвоєнню нових інтонацій, ритмів, ладів і гармонії.

Серед видатних особистостей, творців баянно-акордеонної музики слід назвати Дрогобицького баяніста Е. Мантулева – автора прекрасного художнього репертуару для баяна (акордеона). Його оригінальні твори, переклади становлять велику цінність для любителів і професіоналів-баяністів (акордеоністів). Серед творів композитора слід виокремити: польку «Волжанка», «Танець з топірцями», Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» та ін. Велика частина творів автора видана в різних збірниках.

Дитячий альбом Е. Мантулева «Прикарпатські візерунки» вийшов окремою збіркою. Мета альбому –

виховати у дітей любов до природи, рідного краю, національних традицій, навчити володіти виконавською майстерністю, користуватись технікою звуковидобування, філіровкою, грою мелізмів. Для передачі характеру творів автор користується широкою палітрою штрихової техніки, яскравою динамікою, характерними гармонійними поєднаннями і ритмічними малюнками [3, с. 103].

Вагомим внеском до скарбниці баянно-акордеонного репертуару є доробок Перемишлянського баяніста і педагога В. Шлюбика, творчість для дітей якого є безмірно цінною і різноманітною. У 2007 р. було надруковано перший авторський збірник композитора «Дитячий альбом для баяна (акордеона)», у 2010 р. побачив світ другий опус – «Педагогічний репертуар баяніста» [3, с. 120].

Твори альбому включають: елементи підголоскової поліфонії («О, Діва Марія», «Мама»), кантиленну мініатюру («Ноктюрн», «Елегія», «Спогад», «Ніч», «Пісня без слів»), обробки народних пісень («Цвіте терен»), п'єси («Козацька жартівлива», «Зозуля», «Чарівний вечір»), інструктивний матеріал (Етюд a-moll), компонування для акордеона та фортепіано («Мелодія»).

«Педагогічний репертуар баяніста» умовно ділиться на п'ять розділів: «Дитячий альбом № 2»; п'єси; твори для баяна з фортепіано; етюди; твори для ансамблю баяністів-акордеоністів. Таким чином, «Дитячий альбом № 2» – це цикл інструктивних п'єс («Пісенька», «На галявині», «Співаночка», «Дитяча пісенька», «Бабусині руки», «Весняночка», «Коляда», «Коломийка», «Козачок», «Таночок», «Бігунок», «Горобець», «Жартівник», «Романс», «Проводи»), об'єднаних дитячою тематикою, різних за характером, побудованих за принципом поступового зростання технічних труднощів, які, при бажанні, можна об'єднувати в сюїту (ч. 3-5).

П'єси за своєю структурою відображають настрій композитора («Роздуми»). У творі «Для мами» композитор

використовує елементи підголоскової поліфонії; вальсові композиції «Журавлі» і «Червоні вітрила» носять контрастний характер. Ліричними і співучими є композиції «На столі, на сіні» і романс «Ти мене захисти від любові» для баяна з фортепіано. Етюди спрямовані на розвиток техніки правої руки. Це обумовлено вдосконаленням гри ламаного (Етюд a-moll) і короткого (Етюд C-dur) арпеджіо. Цікава композиція для квартету баяністів «Зустріч в місті», з елементами блюзу і синкопованими ритмічними фігураціями.

У 90-х роках минулого століття з'являється ім'я піаніста і композитора А. Никифорука, автора низки творів: для баяна (інвенції, фуґи, «Українська думка», «Ноктюрн», «Українська фантазія» для баяна та бандури, «Вічний рух»), фортепіано, домри, бандури, скрипки, голосу. Композитор активно працює над створенням репертуару для дітей. Так, у 2010 р. вперше друкується «Дитяча сюїта», в яку увійшли: «Токатина», «Сумна пісенька», «Музична скринька», «В джазовому стилі», «Серенада», «Швидкоплинність», «Спогад». Матеріал розрахований для учнів дитячої музичної школи, які на початкових етапах навчаються грі на виборній системі. Даний цикл включений в навчальну програму початкових мистецьких навчальних закладів Хмельницької області [5, с. 150].

Львівсько-Хмельницька композитор і акордеоністка О. Колосовська активно працює над створенням музики для готово-виборного акордеона. Першою ластівкою молодій композиторки є Сюїта № 1 «Ескізи» в п'яти частинах, яка порівняно недавно стрімко увійшла в репертуар учнів музичних шкіл та студентів музичних навчальних закладів. Кожна з частин відображає стиль східних танців, з використанням сучасних виконавських баянно-акордеонних прийомів, які особливо впливають на спектр музичного образу твору. Жанр поліфонії О. Колосовська починає написанням «Двох прелюдій», які

ніби продовжують одна одну, перша – схвильована, друга – швидка (побудована на хроматичних ходах в обох руках і низхідних пасажах).

Творчість Самбірського самодіяльного композитора Б. Гегеля привертає нашу увагу п'єсами співочого характеру («Полум'я Різдвяної свічки», «Мелодія»), естрадного напрямку («Незабутні мелодії»), зверненням до природи краю («Карпатські потічки»), технічним матеріалом (Етюд g-moll). У цікавому образі для дитячого сприйняття постають обробки українських народних пісень і танців («Подольанка», «Гиля, гуси, до водиці», «Ой лопнув обруч», «Повій, вітре», «Зажурились галичанки», «Коломийка») в яких відбивається здатність композитора до тонкого відчуття народного мелосу через перетворення його в доступний нотний текст з використанням художніх мотивів, уяви тощо. Твори для дуету «Голубка» та «Галичанка» запропоновані в стилі tango і стають певною мірою наслідуванням творчості А. П'яцолли.

Стереотипи композиторських тенденцій Я. Олексіва стосуються професійного музиканта. Ним написані твори «Токката», «Соната-балада», «Let's run in jass», «У настрої джазу», які з успіхом виконують як студенти вузів, так і професійні музиканти. Але, в активі є і композиція для дітей, написана у варіаційній формі – «Мініатюра-жарт», яка користується успіхом як серед баяністів, так і акордеоністів (виклад для акордеона з боку позиційної гри досить непростий). Автор використовує тріолі, репетиції, коротке арпеджіо, гру терціями, яка вимагає від виконавця-баяніста відмінного володіння технічним апаратом, а для акордеоністів – ще і реєстровою шкалою.

Дві поліфонічні п'єси Я. Олексіва являють собою мініатюри, де перша – написана в триголосному викладі, друга – у чотириголосному. Вони сприяють оволодінню навичками відтворення поліфонічних мотивів на виборній клавіатурі інструмента (де проводиться один, а де-не-де – два голоси), і одночасного розвитку поліфонічного

мислення на правій клавіатурі, де використовується двоголосся (з елементами підголоскової поліфонії) та триголосся.

Творчість А. Марценюка поповнила репертуар дитячої музичної школи віртуозними творами, серед яких Парафраз на тему української народної пісні «Сусідка» і «Ой там на горі», сюїта для акордеона «Гуцулка». Виклад компоновок вимагає високого рівня технічної майстерності учнів, володіння прийомами гри тремоло і рикошету, проведенням мелодії в поєднанні з підголосковою лінією тощо. Апробація творів відбувається шляхом їх залучення до конкурсно-фестивального руху України («Візерунки Прикарпаття», «Провесінь», «InterSvitiaz accomusik», «Perpetuum Mobile»), в класі як самого педагога, так і серед дітей інших мистецьких закладів України [6, с. 185].

Звертаємо увагу й на жанр «обробки», який яскраво представлений у творчості багатьох композиторів-баяністів. Сьогодні великою популярністю користуються обробки народних пісень «Їхав козак містом», «Ой лопнув обруч», «Казав мені батько», «Ой ти, Галю, Галю молодая», «Ой у вишневому садочку» дніпропетровської композиторки та виконавиці В. Вірясової. У своїх композиціях авторка спрямовує учня до використання сучасних прийомів гри, зокрема, рикошету, тремоло міхом, глісандо, ударів по корпусу. Водночас, В. Вірясова дані прийоми поєднує із різними видами техніки, що в цілому розкриває характер та образ твору у новому стильовому співвідношенні.

Наступна збірка В. Вірясової «Концертні п'єси для баяна» містить оригінальні твори для готово-виборного баяна (акордеона) – «Баладу», «Одну пісню» (з присвятою пам'яті композитора В. Івасюка) та Сюїту у 4-х частинах (I ч. «Метушня», II ч. «Спогади», III ч. «Улюблений танець», IV ч. «Шалений світ»). Дані твори пройшли апробацію на різноманітних виконавських конкурсах (ім. М. Різоля, ім. І. Вимера «Золота троянда», «Perpetuum Mobile») як

учнями дитячої музичної школи, так і студентами музично-педагогічних факультетів ВНЗ, що свідчить про стильові контрасти композитора, які вдало поєднують як учні-початківці, так і професіонали, тому цей репертуар стрімко входить в русло оригінальної музики. В. Вірясова підкреслює реєстрову палітру готово-виборного баяна (акордеона), використовує прийом вібрато, глісандо по трьох рядах, кластер, міхове тремоло, удари рукою по корпусу та клавіатурі, поштовхи ногою, поліритмічні малюнки тощо. Від виконавця вимагається вільне володіння інструментом, виконавською вправністю, сучасним стилем інтерпретації художнього образу музичного твору [5, с. 134].

Репертуарний доробок для учнів дитячої музичної школи завжди актуальний у композиторському світі, зокрема – це створення дитячих циклів, а відтак написання цілих «Дитячих альбомів». До написання «Дитячих альбомів» активно долучилися корифеї баянної творчості В. Власов, В. Дикусаров, Е. Мантулев, К. Мясков, А. Онуфрієнко, В. Подгорний, В. Поползін, М. Чембержі, В. Шлюбик та ін.

Актуальним є «Дитячий альбом» композитора, громадського діяча та вченого М. Чембержі «Музичні картинки». Автор пропонує концепцію розвитку уяви художнього образу за принципом «грати – малювати», тобто, після того, як учень виконає на баяні (акордеоні) ту чи іншу частину циклу, він повинен свої емоції, пережиті в процесі творчого піднесення, через малювання викласти на папері. Композитор пропонує легкі для дитячого сприйняття п'єски «Підстрибцем», «Курочка ряба», «Вишиванка», «Бадьорою ходою крізь ліс, що шумить», «Сперечальники», «Коник», «Годинник», «Сумні струни бандури», «Швидкий зайчик», «Моя конячка» та ін., які сприяють розкриттю внутрішнього світу дитини через мистецтво спілкування музичною грою та мистецтвом малювання [6, с. 185].

«Альбом для дітей та юнацтва» українського композитора та виконавця, який сьогодні живе і працює у Франції, О. Шмикова з року в рік стає популярним в рамках конкурсних прослуховувань «Perpetuum Mobile» (Дрогобич). Сюди входять п'єси «Качелі», «Мрії», «Світанок», «Мікаель», «Трійка», «Весняний дощ», «Одинокість», «Брат розової пантери», «Танець ангелів», «Балет маріонеток», «Рекс – мій милий друг», «Посмішка Оксани», які, з одного боку, можуть виконуватися як окремі композиції, з іншого – вони компонуються по декілька частин і виконуються у формі сюїти. Частини альбому ніби не пов'язані між собою, але, водночас, вони розвивають дитячу фантазію та образне мислення, відкривають філософський задум автора щодо дитячого сприйняття музики [3, с. 171].

«Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)», написаний молодим композитором В. Салієм, поєднує в собі поезію та художні ілюстрації з нотним матеріалом, що, у свою чергу, дає можливість широкого розкриття музичного образу твору та стимулює учня до уявного сприйняття музики через емоційний компонент музикування. Альбом включає окремі п'єси «Сонячний вальс», «Прогулянка», «Смуток», «Навивпередки», «Вальс осені», «Танок», «Роздум», «Полька-витинанка», «На відпочинку», «Танець осіннього листя», «На ковзанах», «Веселий поні», які, за необхідності, компонуються у сюїтні цикли або виконуються як окремі художні твори [2].

Таким чином, баянно-акордеонний репертуар становить невід'ємну частину цілісного навчального процесу учнів початкових мистецьких навчальних закладів. Процес його формування відбувався на протязі другої половини ХХ і продовжує створюватися у наш час з проекцією на сучасну композиторську техніку. Поява нових зразків баянно-акордеонної творчості для дітей свідчить про розширення різноплановості, різножанровості та сучасної інтерпретації музичного матеріалу в контексті

репертуарних тенденцій сьогодення.

### **Список використаних джерел:**

1. Князев В. Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста / В. Ф. Князев. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2011. – 216 с.

2. Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)»: навч.-мет. Пос / В. Салій. – Дрогобич : РРВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 40 с.

3. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть: довідник / А. Семешко Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.

4. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста / А. А. Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 143 с.

5. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

6. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп аккордеона : [монографія] / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2008. – 256 с.

## **ІННОВАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Зімінська Оксана*

В умовах необхідності забезпечення конкурентоспроможності фахівців на ринку праці та відповідності вітчизняної вищої освіти європейським стандартам, проблема перегляду традиційного сприйняття завдань вищої мистецької освіти й реконструкція її змісту в освітньому просторі є найбільш актуальною й такою, що потребує невідкладного вирішення. Принципи реалізації сформованої раніше освітньої моделі, не завжди

відповідають потребам сьогодення й не забезпечують підготовку фахівця сучасного гатунку. Внаслідок цього у майбутніх педагогів-музикантів часом так і залишаються не сформованими певні особистісні й професійні якості, які б дозволили їм стати суб'єктами власної професійно-творчої діяльності. Отже, наразі професіоналізм сучасного фахівця-музиканта має вимірюватись не тільки рівнем сформованості його професійних компетенцій, а й наявністю в структурі його особистості специфічних характеристик, що складають систему духовно-творчих життєвих сенсів й спрямовують його практичну діяльність до ситуації успіху [2, с. 28].

Зрозуміло, що у відповідності викликами сьогодення, мистецький освітній простір має набувати інноваційного характеру в напрямку забезпечення його системної організації, що передбачає розробку, впровадження й перманентне оновлення комплексу взаємопов'язаних програм, які охоплюють усі стратегічно значущі для майбутнього фахівця-музиканта напрями професійної діяльності.

Найважливішою умовою створення інноваційного контексту мистецького освітнього простору, перш за все, має стати переосмислення засадничих ідей його реконструкції із вузькопрофесійного на широкий мистецько-гуманістичний розвиток майбутнього музиканта. Забезпечення такої можливості пов'язане з більш широким баченням мети підготовки фахівця у галузі мистецької освіти та завдань його майбутньої професійної діяльності. А відтак, і зміст фахової підготовки потребує відповідного оновлення на засадах становлення і розвитку суб'єктних характеристик майбутнього спеціаліста [2, с. 29].

Україна не виключена з процесу вивчення проблематики музичних комп'ютерних технологій. За останні два десятиріччя мають місце вагомні здобутки наукового рівня. З іменами провідних музикознавців, серед

яких Леонід Дис, Ігор Пясковський, Олександр Жарков, Сергій Шип, Микола Ковалінас пов'язано зародження нової ланки музичної науки, що вивчає новітні процеси художньої творчості. Наукова новизна таких досліджень характеризує евристичність методів дослідження, що базується на універсаліях пізнавального процесу. В наукових працях першого десятиріччя 2000 років, які представлені працями Андрія Карнака (2000), Ігоря Гайденка (2005), Олени Берегової (2006), Інесси Ракунової (2008), Катерини Фадєєвої (2009), Тетяни Тучинської (2009) та інших дослідників окреслено коло найважливіших питань щодо використання інформаційних технологій в різних галузях музичного мистецтва. З'явилося вагоме підґрунтя для вивчення окремих сфер застосування музичних комп'ютерних технологій за глобальними напрямками, що існують у тісному взаємозв'язку [3, с. 4].

З метою засвоєння музичних комп'ютерних технологій в мистецьких навчальних закладах студентам пропонуються для вивчення ряд наступних дисциплін: «Музична інформатика», «Інноваційні технології в галузі музичного мистецтва», «Практика комп'ютерного аранжування», «Історія електронної музики» тощо. Однак, маємо визнати, що недостатня розробленість питання використання музичних комп'ютерних технологій в музичній професійній освіті України існує. В деяких навчальних закладах мистецького спрямування викладання дисциплін, пов'язаних з інформаційними технологіями, тільки в далекій перспективі.

Ефективне використання інформаційних засобів у сфері музичного мистецтва вимагає від музиканта знань, умінь і навичок роботи зі звуком і мультимедіа, відображає мотивацію виконуваної діяльності, націленість на самостійне здійснення різних операцій з обробки звуку, здатність критично ставитися до поширюваної інформації. Все це безпосередньо пов'язане з поняттям «інформаційна

компетентність». Найважливішим чинником формування інформаційної компетентності у навчальному процесі є застосування сучасних комп'ютерних технологій, якими мають вільно оперувати викладачі й студенти вищої школи.

Людина, яка знає, як знайти інформацію, організувати знання та як використати інформацію таким чином, щоб інші в неї вчилися – є інформаційно-компетентною особистістю. Інформаційна компетентність музиканта – інтегративна якість особистості, що виявляється в здатності і готовності майбутнього фахівця реалізовувати знання та вміння з галузі інформаційних технологій роботи зі звуком та мультимедіа у процесі професійної підготовки. Інформатика, як прикладна дисципліна, здатна познайомити студента-музиканта з сучасними інформаційними технологіями, що застосовуються в його професійній діяльності. Нова міждисциплінарна сфера професійної діяльності, пов'язана зі створенням та застосуванням спеціалізованих музичних програмно-апаратних засобів, вимагає певних знань і умінь як у музичній сфері, так і в галузі інформатики [3, с. 9].

Під час вивчення курсу «Музична інформатика», має бути сформована інформаційна компетентність як сукупність знань щодо використання таких програм, як нотні редактори (Finale, Sibelius та MuseScore); звукові редактори (Sound Forge, Adobe Audition та Wave Lab); Інтернет-ресурси; соціальні сервіси Інтернету.

Розширення обсягу науково-пошукової та дослідницько-експериментальної роботи студентів, що має реальну перспективу впровадження її результатів в майбутню професійно-творчу діяльність, складає ще одну умову ефективного функціонування мистецького освітнього простору, оскільки майбутні фахівці поступово долучаються до самостійної постановки завдань і отримання результатів, в них формуються комунікативні й творчі якості, здатність працювати в команді, розвивається

впевненість у власних здібностях та можливостях, вони ознайомлюються з реальним потребами соціуму щодо вибраного фаху, що сприяє їх професійному самовизначенню у різних напрямках професійно-творчої діяльності, які складають професію музиканта.

Таким чином, формування інформаційної компетентності майбутніх музикантів забезпечується в результаті: вивчення загальних властивостей звуку, методів і систем для його створення, обробки, зберігання, передачі та розподілу за допомогою технічних та програмових засобів інформатизації; дослідження процесів перетворення звуку, і на основі цих досліджень розробки відповідних теорій, моделей, методів і алгоритмів, які застосовуються на практиці; вивчення музично-комп'ютерних технологій, які застосовуються в діяльності музиканта; підготовки графічного оформлення звукових даних у вигляді нот на нотному стані; навчання музиці; управління звучанням електронних інструментів.

У результаті сформованості інформаційної компетентності, музикант має володіти певними вміннями: працювати з музичними нотними та звуковими редакторами; опрацьовувати електронні документи; створювати мультимедійні презентації; розташовувати особисті науково-методичні розробки в мережі Інтернет; використовувати комп'ютер при розв'язуванні практичних задач; працювати в навчальних комп'ютерних програмах; конструювати електронні навчальні матеріали; використовувати інформаційні технології для оцінювання результатів навчання [1, с. 385].

З огляду на вищезазначене маємо констатувати, що, незважаючи на специфічність професії та існуючі особливості у змісті підготовки фахівця з музичного мистецтва, мистецький освітній простір є складно організованою системою, яка у єдності всіх її складових забезпечує цілісність його професійної підготовки. Дотримання умов, що зумовлюють інноваційні

перетворення у змісті сучасної підготовки музиканта, дозволяє говорити про якісно новий вимір мистецького освітнього простору та його позитивний вплив на формування сучасного фахівця-професіонала.

### **Список використаних джерел:**

1. Пащенко І. Сучасні музично-комп'ютерні технології як засіб формування інформаційної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва / Інна Пащенко // Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти : матеріали Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції. – Бердянськ, 2017. – С. 385-388.

2. Растригіна А. М., Яненко О. А. Професійна мобільність як умова кар'єрного зростання майбутнього педагога-музиканта // професійно-мистецька школа у системі національної освіти України: мат-ли II Міжнар.наук.практ.конференції – Запоріжжя, Дніпровський металург, 2012. – С. 65-71.

3. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в українській музичній творчості. До проблеми професійної музичної освіти / Ганна Юферова // Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/046/34.pdf>

## **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

*Медецький Андрій,  
Медецька Тетяна*

Поняття «хореографічна культура» є досить містким і охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних зі сценічним танцювальним мистецтвом тощо. Розвиток хореографічної культури відбувався у річищі загальноєвропейських художньо-мистецьких тенденцій. Активізація творчого процесу, значні здобутки у сфері українського хореографічного мистецтва переконливо засвідчували потужність самобутніх національних традицій. В цьому

аспекті дослідження еволюції хореографічної культури є особливо актуальним.

Поняття культури належить до категорій загальноісторичних та загальнофілософських, тобто до таких, які актуальні для всіх епох. У В. Даля ми знаходимо таке тлумачення слова «культура»: «...обработка и уход, возделывание; возделка; образование умственное и нравственное» [3].

**Культура** (слово латинського походження – культус) – виходить оброблення, виховання, утворення. «Культура містить у собі зроблену людиною частину оточення»[1].

Р. ЛеВін (LeVin): «В антропології поняття культура означає різні форми людської адаптації й різні способи, якими людська популяція організує своє життя на землі.. Я використовую термін «культура» для позначення організованого комплексу правил, на підставі яких індивіди в популяції повинні контактувати один з одним, думати про самих себе й про своє оточення. Ці правила не універсальні і їм не завжди коряться, але вони визнаються всіма» [2].

Р. Рохнер визначає культуру на основі поведінки. Культура не є переліком звичаїв, а являє собою інтегровану модель взаємозалежних рис. Генетичні визначення підкреслюють джерело або генезис культури. При цьому культура складається з адаптації, соціальної взаємодії й творчого процесу, що є власне характеристикою людського роду [3]. Однак у сучасних теоріях культури таких пунктів налічується значно більше.

Культура складається зі структур, які створюють центральну реальність народу, так що він «живе у тому світі, який уявляє собі»[8]. Або відповідно до визначення Е. Тайлора, культура складається з «елементів, які визначені в конкретному суспільстві, що представляють реальність – не просто соціальну реальність, а цілісну реальність життя, у якій людські істоти живуть і діють» [4].

Практично всі визначення культури спільні в одному – це характеристика або спосіб життєдіяльності людини, а не тварин. Культура – основне поняття для позначення особливої форми організації життя людей. Різноманітні визначення поняття «культура» пов'язані з тим або іншим напрямком у вивченні теоретичної концепції, використовуваної різними дослідниками. Першим визначення поняття дав англійський етнограф, антрополог, дослідник первісної культури класик еволюціоністського напрямку Е. Тайлор. Він розглядав культуру як сукупність її елементів: вірувань, традицій, мистецтва, звичаїв і т.д.

Культурні системи можуть розглядатися, з одного боку, як результати діяльності людей, а з іншого боку – як її регулятори. Поряд з визначеннями культури Р. Левіна, Р. Рохнера й К. Річардсона існує ще ряд типів визначень.

Культура – поліпшення, облагороджування тілесно-духовних схильностей і здатностей людини; відповідно існує культура тіла, культура душі й духовна культура (у цьому сенсі вже Цицерон говорить про *cultura animi*). У широкому сенсі культура є сукупність проявів життя, досягнень і творчості народу або групи народів.

Реальна дійсність в образно-узагальненому вигляді відтворюється всіма видами мистецтва, оперує своєрідним, тільки йому притаманним матеріалом (в літературі – це слово, в музиці – звуки, в живописі – фарби т. ін.).

Хореографія – вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. Хореографічне мистецтво пройшло складний шлях еволюційного розвитку. Першоджерелами танцю були різноманітні рухи, жести, що пов'язувалися з трудовими процесами, спостереженнями людини над природою, враженнями від навколишнього світу. На формування тієї чи іншої танцювальної культури дуже впливали умови життя народу.

Кожна національна хореографічна культура має певний комплекс рухів і своєрідну специфічну манеру їх виконання.

Проблеми становлення хореографічної культури в Україні (перші десятиліття ХХ століття) є доволі перспективними для сучасних досліджень, адже їх висвітлення, крім вузькопрофесійних ракурсів, виявляє характерні риси тогочасного культуротворчого процесу. Проте розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва цього періоду у сучасних наукових працях висвітлений недостатньо (особливо, коли за критерії оцінки прийняти комплексне охоплення цілісного явища і специфіку регіональних проявів загальномистецьких тенденцій, а також – генезу видів, течій та напрямків). А тому цілком закономірною є потреба всебічного вивчення хореографічної культури України ХХ століття, в якій на сьогодні – чимало невідомих сторінок.

Теоретичні й історичні аспекти вивчення і навчання хореографічного мистецтва розроблялися на основі досліджень хореографів: Н. Базарова, М. Васильєвої - Роджественської, А. Ваганової, Р. Захарова, К. Зацепіна, Е. Корольової, В. Костровицької, І. Моїсеєва, Л. Нагаєвої, Г. Настюкова, М. Тарасова, Т. Ткаченко, Т. Устинової, Н. Яценко.

У мистецтвознавчій літературі розробка проблем історичного та стильового розвитку хореографічного мистецтва України здійснювалась за декількома напрямками: становлення української народно-сценічної хореографії (Г. Боримська, М. Загайкевич, В. Купленник, Ю. Станішевський), розвиток техніки та лексики українського народного танцю (В. Авраменко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк), новітні танцювальні течії (М. Пастернакова). Окрему групу складають праці, присвячені творчості видатних балетмейстерів В. Авраменка, В. Верховинця, М. Соболя (Л. Барабан, П. Білаш, В. Коломієць, І. Книш,

М. Коць, Р. Пилипчук, Ф. Погребенник, Ю. Станішевський). Проте хореографічна культура ХХ століття до цього часу не була предметом комплексного дослідження. В існуючих роботах фрагментарно висвітлені лише деякі аспекти її генези (М. Пастернакова, І. Книш та ін.). Об'єктивною причиною цього була відсутність можливості у вітчизняних науковців ознайомитися і опрацювати документальні джерела та необхідні матеріали, які зберігались у спецфондах архівів України, приватних бібліотеках та наукових центрах діаспори. Важливе значення мала й та обставина, що за державною приналежністю тогочасна Галичина була закордонним регіоном, а тому на хореографічну культуру поширювались ті ж цензурні обмеження, які стосувались будь-яких «нетипових» для соціалістичного суспільства явищ. Це спричинило наявність істотних прогалин в історії вітчизняного танцювального мистецтва, а відтак – ускладнило розробку концепції розвитку сценічної хореографічної культури України.

Танцювальна культура Європи в аспекті вивчення розмаїтих мистецьких процесів та специфіки їх розгортання в окремих країнах тривалий час привертала увагу науковців. Вже перші розвідки з проблем генези європейського балетного театру сформували окремий напрямок мистецтвознавчих досліджень. Його становлення відтворило як загальні закономірності поступу наукової думки ХХ століття, так і особливості розвитку хореографічної культури – специфічної сфери вияву творчого мислення і світобачення різних народів і поколінь. Основну частину досліджень складають праці західно - європейських та російських вчених, що присвячені класичному балету, зародженню й розвитку модерних танцювальних напрямків (Г. Беляєва - Челомбітько, Л. Блок, М. Ельяш, К. Закс, Р. Косачова, В. Красовська, В. Тейдер, І. Турська, А. Хаскелл).

Розвиток хореографічного мистецтва Європи на

початку ХХ століття позначений істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних пріоритетів, взаємодією строкатих художніх напрямків. Естетика балетного спектаклю романтичної епохи вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційна виконавська манера, були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань. Історично закономірним став процес оновлення академічного балету, що виявився у переосмисленні і модернізації танцювальних форм та традиційних виразових засобів.

Еволюція українського танцювального мистецтва, досить ґрунтовно проаналізована у працях вітчизняних науковців (К. Василенка, М. Загайкевич, В. Пасютинської, Ю. Станішевського та ін.), відобразила закономірності поступу європейської хореографічної культури, але мала певні характерні ознаки й особливості.

Утвердження народного танцю як сценічного жанру суттєво сприяло подальшому розвитку національної хореографічної культури.

Таким чином, розвиток європейської танцювальної культури на початку ХХ століття характеризувався існуванням та взаємовпливом розмаїтих тенденцій, в яких відобразились значущі проблеми і художні пошуки, властиві епосі. Найбільш потужними тенденціями виявились активна взаємодія національних культур та переродження романтизму в різного роду антиромантичні течії, що було зумовлено переглядом найсуттєвіших положень естетики минулого століття. Його закономірним наслідком став процес реформування танцю, що проходив у двох напрямках: на ґрунті засад класичного танцю або ж шляхом відмежування, розриву з академічними традиціями й впровадження нових танцювальних форм. "Обличчя" і шляхи розвитку хореографічного мистецтва Європи

початку ХХ ст. значною мірою визначили російський балет і російська танцювальна школа. Хореографічна культура України зазнала їх суттєвого впливу, що виявився, насамперед, в утвердженні пріоритету класичного танцю, естетики класичної хореографії. Специфіка розвитку вітчизняного сценічного танцювального мистецтва полягала у тяжінні до національної образності, розробки стилістики народно - сценічного танцю.

У наш час при створенні найсучасніших нових форм танцю, хореографи незмінно повертаються до тих древніх джерел танцювальної історії нашого народу, основи яких зародилися ще в первісному суспільстві. Можна легко прослідкувати в сучасних хореографічних постановках елементи тих танців, які 1000 років тому танцювали наші пращури біля вогнищ і кострищ, під звуки барабана, бубна, ніжні дівочі хороводи під поетичні мелодії сопілки й багато чого іншого.

Ці прекрасні традиції танцю, народної хореографії й музики, а разом з нею й національного народного костюма, вишивки й мережива, продовжують радувати нас і зараз, як чудовий зразок народної вікової мудрості. У наше життя вони вносять відчуття світлої радості й затишку, святковості й домашнього тепла. На ярмарках, виставках, у музеях народного мистецтва вони створюють атмосферу святковості, краси, викликають подив і замилювання людей. Напевно це відбувається тому, що щира краса не боїться випробування часом.

Хореографічну культуру можливо вважати процесом, який охоплює різноманітні події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із сценічним танцювальним мистецтвом. Проблема формування культури є насущною практичною проблемою нашого часу.

Цінності мистецтва важливі з огляду на сучасне існування дітей і молоді в полікультурному просторі. Завдяки універсальності художньо-образної мови, вони

передають зрозумілу для різних народів інформацію, дають змогу вступити в невербальний діалог з різними культурами минулого і сучасного, розуміти інших і розширювати свій власний досвід. Найбільш ефективно він може проходити в процесі сприйняття хореографічного мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Абрамян Д. Общепсихологические основы художественного творчества / Д. Абрамян – М. : Знание, 1994. – 95 с.
2. Баранова Е. Проблема самореализации личности (философско-культурологический аспект) Автореф. дис. канд. философск. наук. – М., 1992. – 17 с.
3. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х томах. / Н. Бердяев – М. : Искусство, ИЧП Лига, 1994. – Т.1 – 541 с.
4. Боголюбова Е. Культура и общество / Е. Боголюбова – М. : Из-во МГУ, 1988. – 232 с.
5. Бондаренко Л. Методика хореографического воспитания / Л. Бондаренко – М. : 1989. – 202 с.
6. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский – СПб. : Азбука, 2000. – 416 с.
7. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посібник для мистецьких навч. закл. / О. С. Голдрич. – Львів : Каменяр, 2002. – 64 с.
8. Мочалов Д. В. Сущность и специфика социально-культурной деятельности / Д. В. Мочалов // IV Нугаевские чтения: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. – Казань : ИГМА-Пресс, 2011. – С. 420–424.
9. Резник М. Культура творческого саморазвития личности / М. Резник – Днепр. : ГНОЦ «Творчество», 2002. – 104 с.
10. Сытова Э. В. Хореографическое искусство и дети: эстетические и нравственные аспекты воспитания: Дис. .канд. искусствовед. Ярославль, 2001. – С. 21.

## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

*Сімора Юлія*

У сучасній системі освіти й виховання дітей значне місце посідає проблема всебічного та гармонійного розвитку особистості, яка вступає в суспільне життя. У наш час проблема музичного виховання, розвитку особистості, формування її естетичної культури - одне з найважливіших завдань, що стоять перед школою, при цьому важливим є виховання людини, здатної акумулювати і творчо переосмислювати набутий досвід, досягнення людства в науці, культурі, мистецтві тощо.

Практично, будь-яке педагогічне дослідження певною мірою торкається розвитку творчих здібностей і виховання творчої особистості.

Музичне виховання це процес, який сприяє формуванню особистості дитини дією музичного мистецтва, формуванню інтересів, потреб, здібностей, естетичного ставлення до музики. В цілому воно дозволяє вводити школярів у світ музичного мистецтва, знайомити з музичною культурою народів, що формує інтерес і любов до високохудожньої музики, сприяє збагаченню індивіда знаннями законів музичного мистецтва, необхідними для розуміння його сутності, формуванню смаку, музичних здібностей, виробленню навичок і вмінь, які дозволяють школярам бути активними слухачами, вмілими виконавцями, а в окремих випадках – творцями музики. Торкаючись емоційної сфери людини, музика впливає на формування її моральних і естетичних смаків та ідеалів. Виховання музикою має найточніше, найдоцільніше спрямування на розвиток духовного світу кожного школяра, пов'язується із його загальним розвитком, здійснюється у контексті становлення цілісної особистості. За допомогою музики передаються почуття, емоції, настрої і думки людей, вона є своєрідним засобом спілкування, сприяє самопізнанню та самовираженню особистості,

формуванню її світогляду.

Проблема музичного виховання засобами хореографічного мистецтва є досить актуальною в наш час. Її досліджували не лише відомі педагоги, а й дослідники, науковці, філософи. Теоретико-методологічні аспекти становлення й історичного розвитку народної хореографії в Україні розглядалися у межах культурологічних і мистецтвознавчих досліджень і відображені у працях: В. Авраменка, П. Білаша, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, М. Загайкевич, Є. Зайцева, М. Коця, В. Купленника, С. Легкої, А. Нагачевського, В. Пастух, В. Пасютинської, А. Підлипської, М. Соболя, Ю. Станішевського, Т. Ткаченко, В. Уральської, В. Шкоріненка, Г. Павлюк, О. Таранцева. Роль хореографічного мистецтва у процесі музичного виховання дітей були розкриті у працях Т. Повалій, О. Мойсєєв, Ж. Далькроз, В. Сухомлинський, О. Таранцева та ін.

Український танець посідає значне місце серед культурних надбань нашого народу. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо. Український народ створив багато прекрасних, різноманітних танців, у яких відобразились кращі риси народного характеру. Танець завжди несе в собі певне національне забарвлення, оскільки є мистецтвом справді загальнолюдським, доступним без перекладу людям всіх рас і континентів. Суть українського народного традиційного мистецтва полягає в спадкоємності, безперервності існування у часі. Воно тісно пов'язане з життям та побутом людей, їхніми звичаями, природою. Українська народна творчість виникла і збагачувалася одночасно з історичним розвитком українського народу. Вона є тою вихідною точкою, з якої починається історія.

В основі танцю лежить потреба людини виявити свої емоції, такі як любов, ревності, страх, радість,

покірність, сміливість та інші. Будь-який психічний стан людини можна передати очима, мімікою, розгорнутими і згорнутими рухами або положенням тіла. [1, с. 71-73].

На думку Г. Павлюк, мистецтво танцю запрограмоване в людині самою природою. Всі істоти живуть за рахунок ритмічного биття сердець, ритмічного дихання. Тварини, що живуть на суші пересуваються завдяки ритмічному пересуванню ніг, птахи літають завдяки ритмічному маханню крилами. Танець має такий самий вік, як і перша людина, що виражала свої почуття радості або суму ритмічними рухами 25 000 років тому. Танець надихається ритмом життя, що пульсує в людині та у всесвіті. Більшість людських почуттів – це інстинкти, які є спільними у вчених інтелектуалів і менш освічених людей – тих, що живуть у 21 сторіччі і тих, що жили 20 000 років тому [2, с. 56-57].

У розвідці «Історія хореографії всіх віків і народів» М. М. Вашкевич пише, що прадавні танці не мали музичного супроводу, але давні люди не могли не усвідомити ефекту звуків своїх ніг, що тупотіли по землі. Так танцюристи самі створили музичний ударний акомпанемент – і це були не тільки тупотіння ніг, а й також плескання в долоні, клацання пальців, биття по шкірі тварини, натягнутої на раму. Пізніше мелодія, імітація співу пташок або протяжне відображення людського мовлення, прикрасила ритмічні удари. В танці важливо рухатись синхронно, і мелодія не тільки заповнювала інтервали між ритмічними ударами, але й допомагала запам'ятати танець. Послідовні удари – це інтегральна частина суспільного танцю, вони надають сигнал і контролюють ритмічний рух і темп танцю, який може наростати або уповільнюватись в залежності від ведучого [3, с. 14].

На думку деяких дослідників, на території нинішньої України бойові танці почали виконувати ще тоді, коли люди як зброю використовували лише каміння і

палиці. Танці зі зброєю або без неї становили невід'ємну частину життя також і вояків Київської Русі. [4, с. 101].

Неможливо навіть уявити собі без танців і музикування запорозьких козаків. І їхні сучасники, і пізніші автори писали про них, приміром, так: «Пісні, танці, музика, стрілянина [на Запорожжі] не припинялися ні вдень, ні вночі»; «Великою популярністю у козаків користувалися танці.» [5, с. 27]. Козаки часто ототожнювали війну з танцем, і ця традиція зберіглася у Січових стрільців, тому недаремно в пісні «Червона калина» співають: «Виступають Стрільці Січовії у кривавий танець визволяти братів українських з московських кайдан». Дослідниця народної хореографічної культури С. А. Легка відзначає, що період козаччини став надзвичайно важливим для становлення української етнохореографії. Саме тоді було закладено основні форми українського народного танцювального мистецтва, які стали визначальними для народно-сценічної хореографії та її сьогодення [6, с. 5].

Впродовж віків танець ставав часом частиною, часом доповненням, часом продовженням багатьох проявів людської діяльності, що підтверджує відому теорію про виникнення танців з усіх форм життєдіяльності людини. Не заперечуючи припущень, що перші танці пращурів українців були явищем надмірного захоплення, збудження, натхнення, ейфорії, яке виникало поступово та мимоволі через природні життєві необхідності й неусвідомлений потяг людини до ритму Т. Л. Повалій стверджує, що пізніші їхні форми – танки, частини ігор, обрядів, танці та ін. – можна вважати продуктом свідомого вибору, складовою побуту й матеріального існування [7, с. 11].

В. Верховинець розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею і викладає свої погляди на їх місце в житті українського народу. Він поділяє танці на дві головні групи: під пісню і під музику, виділяючи, крім того, ще одну групу танців, що починаються під пісню, а далі

супроводжуються імпровізацією музиканта.

Український танець є надбанням світового хореографічного мистецтва і водночас – національною гордістю українського народу. Видатний хореограф І. О. Мойсеєв називав народну хореографію німою поезією, зримою піснею, що містить у собі частину народної душі, емоційним літописом народу, який самобутньо і яскраво розповідає про історію почуттів та подій ним пережитих. Невичерпна скарбниця народного танцю зберігає багато безцінних перлин. У них творча фантазія, образність народного мислення, виразність та пластичність форми, глибина почуттів. Серед танців інших народів український танець вирізняється своїм неповторним колоритом, що знаходить вияв у самобутній лексиці, пластичних інтонаціях, структурній та композиційній побудові, тематиці та образному змісті хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання тощо.

Методичні пошуки Жак-Далькроза увінчалися створенням музично-педагогічної системи, особливістю якої стала евритміка (зв'язок музики з рухом). Ритм розглядався педагогом як провідний виховуючий чинник. «Без тілесних відчуттів ритму не може бути відтворений ритм музичний», - стверджував Жак-Далькроз. Завдяки використанню людського тіла як своєрідного музичного інструмента водночас розвивається ритмічне почуття, співацький голос і рухова координація, закладаються умови для формування інших компонентів музичальності. Основним завданням було навчити дітей рухатися у характері музики, передаючи темпові, динамічні, метро ритмічні особливості музично-ритмічне виховання ґрунтувалася у Жак-Далькроза на імпровізації як методі музичного виховання.

Методика музичного виховання входить в систему педагогічних наук і займає в ній відносно самостійне місце. Вона вивчає закономірності музичного виховання з метою вдосконалення, його змісту та методів. Вміння та навички,

активність самостійної діяльності учнів, зв'язок музичного виховання з життям, інтересами дітей - всі ці принципи лежать в основі музичного виховання дітей. Музичне мистецтво дуже тісно пов'язане з іншими видами мистецтва, зокрема, хореографічним.

Основними критеріями ефективності формування особистості школяра засобами народної хореографії в даному випадку повинен бути розвиток не лише спеціальних (рухових, танцювальних) якостей дітей, а й загальний (психологічний, особистісний) розвиток, включаючи розкриття творчого потенціалу учнів. Високий рівень художньо-естетичного впливу народної хореографії на дитину пояснюється ще й тим фактом, що народний танець відкриває творчий потенціал людини, сприяє розумінню чарівного мистецтва танцю, розвиває відчуття прекрасного, вчить сприймати образну мову музики, духовно збагачує особистість.

Світ мистецтва надзвичайно багатий, складний і різноманітний. Кожен його вид має численні різновиди, роди, жанри тощо. «Мистецтво - це час і простір, в якому живе краса людського духу. Як гімнастика випрямляє тіло, так мистецтво випрямляє душу. Пізнаючи цінність мистецтва, людина пізнає людське в людині, підносить себе до прекрасного, переживає насолоду», - писав В. О. Сухомлинський [8, с. 544].

Варто пам'ятати, що співдружність різних видів мистецтва у навчальному процесі – це не просто додаткове залучення на уроки одного виду мистецтва, матеріалу іншого або ілюстрування одного виду мистецтва іншим. Йдеться про те, що кожен вид мистецтва — неповторна художня цінність, що має свої специфічні особливості й своєрідний вплив на особистість школяра.

Як відомо, музика – один із видів мистецтва, що вирізняється серед інших його видів особливою емоційною глибиною. Якщо слово «мононаціональне», то музика – «полінаціональна». Це універсальна мова, звернена до

внутрішнього, інтуїтивного, духовного в людині, на противагу логічному, «зовнішньому» посередникові – мові. Ось чому найвище сходження людини до самої себе відбувається через музику. Музика – єдиний «канал», безпосередньо підключений до емоційних структур людини, до її душі.

Музичний образ настільки багатозначний, наскільки багатозначні й складні почуття людини. Адже неможливо осягнути розумом складну симфонію людських почуттів, в якій поєднуються добро і зло, мужність і сум'яття, сумніви і торжество, ніжність і трепетність, невтримне прагнення до радості й щастя. Велика сила музики – в її активному характері: вона ніби змушує себе слухати, проникаючи в свідомість, стаючи духовним стимулом поведінки особистості.

Музичне виховання тісно пов'язане з хореографічним мистецтвом, зокрема, українським народним танцем, оскільки, це допомагає учневі розвинути його слух, почуття ритму, учні починають краще сприймати і відчувати почутий музичний твір, розвивається їхня емоційна чутливість, формується виразність рухів.

Отже, український народний танець у взаємодії з музичним мистецтвом впливає на розвиток різних сторін психіки дитини через те, що танцювальна підготовка є ефективним засобом не тільки фізичного, а й інтелектуального, морального, художньо-естетичного виховання. Правильна організація процесу викладання народної хореографії дітям дозволить найповніше розкрити творчий потенціал школяра, сприятиме найбільш успішній адаптації дитини до навчання в школі та забезпечить формування повноцінної особистості молодшого школяра, його різносторонній, гармонійний розвиток.

Сутністю хореографічної діяльності в системі музичного виховання школярів є танцювально-рухова активність дітей, спрямована на опанування, відтворення,

інтерпретацію та створення різноманітних за видами і жанрами танцювальних творів. У процесі виконання таких творів в учнів формуються знання, емоції та почуття, розвивається творче мислення, накопичуються вміння, навички естетичного вираження почуттів і думок, виховується фізична краса та здатність до створення нових унікальних хореографічних проявів.

### **Список використаних джерел:**

1. Таранцева О. Історичні передумови розвитку національної народно-сценічної хореографії / О. Таранцева. – Рідна школа. 2002. № 4. С. 71-73.

2. Павлюк Г. Ідеоністична, рекреаційно-оздоровча та виховна функція в системі хореографічного мистецтва / Г. Павлюк. – Рідна школа. 2009. № 2/3. С. 56-57.

3. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов / Н. Н. Вашкевич. СПб : Лань; Планета музики, 2009. – 192 с. С. 14.

4. Даркевич В. П. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв / В. П. Даркевич. – Москва : Наука, 1988. – 341 с.

5. Завацький В. Козацькі забави / В. І. Завацький, А. В. Цюсь, О. І. Бичук, Л. І. Пономаренко. – Луцьк : Надстир'я, 1994. – 112 с.

6. Легка С. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. / С. А. Легка: автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / С. Легка; Київ. Нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2003. – 20 с. С. 5.

7. Повалій Т. Історія хореографічного мистецтва / Т. Л. Повалій. – Суми : СПДФО Повалій К. В., 2014. – 120 с. С. 11.

8. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: у 5 т.- К.: Рад. шк., 1977. - т.3. - 6

## **ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ У СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ШЛЯХОМ ГУМАНІЗАЦІЇ ВИХОВНОГО СЕРЕДОВИЩА**

*Ратинська Інна*

Характерні для сучасного українського суспільства трансформації ставлять на перше місце завдання морального виховання студентства. Це пов'язано з тим, що молодь в умовах швидкої зміни соціальних пріоритетів та цінностей, часто є нездатною протистояти асоціальним явищам та бездуховності, стикається із труднощами в прояві самостійності, ініціативи, відповідальності в суперечливих ситуаціях морального вибору.

Для подолання таких негативних явищ необхідно формувати у студентів не лише професійні якості, що покликані забезпечити їх конкурентну здатність на ринку праці, а і моральну відповідальність, що передбачає специфічну реалізацію моральної свободи, вміння самостійно регулювати свою діяльність та відповідати за свої вчинки і їх наслідки. Це вимагає становлення в системі освіти нових філософських та методологічних пріоритетів, котрі торкаються гуманізації як засобу формування цінностей, в тому числі тих, що забезпечують прояв студентами моральної відповідальності.

Одним із дієвих факторів, що забезпечує ефективне вирішення поставленої мети, є виховне середовище вищого навчального закладу, засноване на ідеях гуманізму.

Суттєвий вклад в розробку теорії гуманізму внесли Г. Балл, М. Бердяєв, А. Вербицький, А. Горелов, І. Зайченко, Л. Зинурова, В. Кремень, А. Круглова, О. Ларіонова, В. Широков, В. Ядов.

Серед зарубіжних дослідників, котрі займались вивченням гуманістичних ідей розвитку особистості, слід назвати Ш. Блюра, А. Маслоу, К. Роджерса.

Сучасні психолого-педагогічні концепції гуманістичного виховання пов'язані з роботами І. Беха,

А. Бондарчук, Л. Вахрушевої, А. Вербицького, М. Євтуха, Г. Шевченко, в яких людина розглядається як автор свого життя, здатна нести відповідальність за стосунки із зовнішнім світом та за вибір стратегії розвитку свого внутрішнього світу.

Перші ідеї про можливості середовища в освіті знайшли відображення в працях Д. Дідро, Р. Оуена, Ж.-Ж. Руссо, А. Сен-Симона, Ш. Фур'є.

Проте аналіз наукової літератури свідчить, що на сьогоднішній день відсутнє цілісне комплексне дослідження теорії та практики гуманізації виховного середовища як фактору формування у студентів моральної відповідальності.

В науковій літературі не існує єдиного загальноприйнятого визначення сутності гуманізму. Найчастіше під гуманізмом розуміють: сукупність ідей та поглядів що стверджують цінність людини незалежно від соціального статусу, її право на вільний розвиток творчого потенціалу [2]; світогляд, заснований людьми на принципах рівності, справедливості, людяності стосунків, повазі та гідності [3].

В цьому контексті набуває змісту необхідність переорієнтації з формального рівня на рівень особистісного знання, на гуманізацію навчально-виховного процесу в навчальних закладах різного типу, перехід до реалістичного, істинного образу людини. Саме гуманізація «спрямована на виховання людини, здатної до духовного самопізнання та самовизначення, морального самоконтролю, готової вступати в діалог з собою, з іншими людьми, із світом в цілому» [4, с. 3-4].

Практична реалізація гуманізації в рамках вищого навчального закладу вимагає створення умов для формування та творчого збагачення особистості кожного студента. Більш конкретно ці умови можна сформулювати наступним чином:

- удосконалення, гармонізація всієї системи

стосунків, її формування на основі солідарності та співробітництва;

- створення сприятливої морально-психологічної атмосфери в макро- та мікроколективах;

- заміна авторитарних методів керування демократичними;

- оволодіння викладачами та співробітниками формами та методами «педагогіки співпраці» [6, с. 182].

Вирішальне значення для забезпечення цих умов відіграє виховне середовище вищого навчального закладу.

Як постійне джерело поповнення особистісного досвіду та знання, середовище є тим об'єктивним фактором, що визначає життєві налаштування, особистісне спрямування студентів, характер їх потреб, інтересів, ціннісних орієнтацій, поведінку, процеси самовдосконалення та самовиховання.

Суттєвий вклад в розробку ідей впливу середовища на розвиток особистості вніс Ю. Мануйлов. У його розумінні середовище являється тим, серед чого знаходиться суб'єкт, завдяки чому формується його спосіб життя [5, с. 34]. Для його організації необхідні позитивні, з педагогічної точки зору, дії, спрямовані на створення окремих «ніш» що зорієнтовані на формування та ствердження відповідного досвіду особистості, в тому числі і досвіду, пов'язаного з проявом моральної відповідальності.

На думку Г. Балла, гуманізація виховного середовища вищого навчального закладу повинна спрямовуватись на:

- усвідомлення студентами формальної свободи, що забезпечує задоволення їх базових потреб, створення умов діяльності, врахування вікових та індивідуально-типологічних особливостей, врахування інтересів, побажань студентів, надання їм простору для прояву самостійності та творчості, а також організацію їх «зустрічей» з труднощами, подолання яких формує

впевненість у своїх силах;

- розкриття можливостей наповнення свободи повноцінним змістом шляхом залучення до досягнень цивілізації [6, с. 5].

Таким чином, гуманізація виховного середовища вищого навчального закладу з метою формування у студентів моральної відповідальності забезпечується шляхом відмови від авторитарної тактики у взаємовідносинах між педагогами та студентами і її заміні створенням ситуацій що забезпечують студентам можливість робити самостійний вибір; введення таких міжособистісних відносин, які, з одного боку, враховують потреби, інтереси, схильності студентів, а з іншого – наповнюються їх змістом, що відображає основні цінності моральної відповідальності. При цьому слід врахувати, що ефективність того чи іншого виховного впливу слід оцінювати, виходячи із рівня узагальнення та інтеграції у студентів єдності пізнавального, емоційного та поведінкового компонентів, які характеризують фундаментальні якості їх особистості.

Для гуманізації виховного середовища вищого навчального закладу в плані формування у студентів моральної відповідальності необхідне дотримання ряду принципів – загальних вимог її функціонування. До таких принципів відносим:

- принцип системності (дотримання цілісності виховної роботи, спрямованої на формування у студентів моральної відповідальності, визначення постійних та змінних елементів виховної системи – організація тематичних виховних годин, творчої співпраці студентів, кураторів академічних груп, керівництва факультету, студентських організацій. Виконання цього принципу допомагає об'єднати різнобічні виховні впливи, забезпечити їх злагодженість та спрямування на досягнення поставленої мети);

- принцип демократизації виховання (ліквідація

авторитарності у взаємовідносинах між суб'єктами виховного середовища, формування у кожного студента усвідомлення неподільності ідей свободи, прав людини та відповідальності за свої дії);

- принцип єднання цілеспрямованої виховної діяльності з ініціативою та самостійністю студентів (виявлення побажань, пропозицій студентів та всебічне їх врахування при розробці змісту виховних міроприємств, організації позааудиторної роботи);

- принцип орієнтації на позитивні якості особистості (пошук у кожного студента позитивних якостей, опираючись на які є можливим формування інших, більш значимих для моральної відповідальності; віра в можливість та здібності особистості, надання їй підтримки у супротиві негативним явищам соціуму).

Отже, гуманізація передбачає творчий розвиток кожної людини, визнання його вищою цінністю. Під виховним середовищем розуміється сукупність спеціально організованих та педагогічно доцільних впливів та умов, що забезпечують реалізацію особистістю своїх можливостей з метою самореалізації та самовдосконалення.

Гуманізація виховного середовища вищого навчального закладу для підвищення ефективності формування моральної відповідальності студентів передбачає відмову від авторитарних стратегій міжособистісної взаємодії та передбачає спрямування на розвиток особистості студента як суб'єкта пізнання та спілкування, становлення гуманних стосунків між педагогами та студентами, дотримання принципів системності, демократизації виховання, об'єднання цілеспрямованої виховної діяльності з ініціативою та самостійністю студентів, орієнтації на позитивні сторони особистості.

### Список використаних джерел:

1. Вербицкий А. А. Личностный и компетентностный подходы в образовании: проблемы интеграции / А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова. – Москва : Логос, 2010. – 336 с.
2. Рыбин В. А. Гуманизм как этическая категория / В. А. Рыбин. – Москва : Логос, 2004. – 272 с.
3. Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць / гол. ред. Г. П. Шевченко. – Луганськ: Вид-во Сні ім. В. Даля. – 2010. – Вип. 6 (41). – 230 с.
4. Сманцер А. П. Гуманизация педагогического процесса в современной средней школе: учеб. Пособие / А. П. Сманцер. – Минск: БГУ, 2010. – 335 с.
5. Мануйлов Ю. С. Средовой подход в воспитании: дис. доктора пед. наук: 13.00.01 / Мануйлов Юрий Степанович. – Москва , 1997. – 193 с.
6. Балл Г. О. Внутрішня свобода особи: особистісна надійність у контексті гуманізації освіти / Г. О. Балл // Практична психологія та соціальна робота. – 2003. – № 9. – С. 1–7.

### **ЗАГАЛЬНА МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ РОБОТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД**

*Соляр Лариса*

Проблема формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, будучи етнонаціональною, потребує експериментальної обробки з метою визначення наявного стану та рівня сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

В основу змісту дослідження формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів

музичного мистецтва було покладено методологічні основи науково-педагогічних досліджень С. Гончаренко [1] В. Краєвського [2, с. 18] та Д. Чернілевського [3]. Методологія нашої експериментальної роботи передбачає урахування акмеологічного, професіографічного, компетентнісного, культурологічного, етнокультурного та соціокультурного підходів.

Експериментальна робота проводилася у декілька етапів:

I – *пошуково-теоретичний* – аналіз наукової літератури з проблеми етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у межах теоретичного дослідження сутності поняття «етнокультурна компетентність»; обґрунтування сендвіч-моделі формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва та авторської програми етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. – Вивчення сучасного стану розробленості дослідженої проблеми. Формування мети, завдань, об'єкта, предмета та гіпотези дослідження. Розробка концептуальних положень й програми наукової роботи; визначення методології дослідження. Уточнення поняття «етнокультурна компетентність». Розробка змістових характеристик площин сендвіч-моделі формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Окреслення методологічного інструментарію реалізації авторського спецкурсу.

II – *пропедагтично-діагностувальний* – проведення констатувального етапу експериментальної роботи дисертаційного дослідження на основі виділених рівнів та критеріїв сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Визначення системи критеріїв сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Окреслення рівнів сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Обґрунтування плану експериментальної роботи дисертаційного дослідження. – Розробка критеріїв та рівнів сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Характеристика наявного рівня сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

III – *експериментально-формульвальний* – перевірка ефективності розробленої авторської програми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва шляхом порівняння діагностичних зрізів із використанням визначених критеріїв (формульвальний етап експериментальної роботи). – Виділення контрольних і експериментальних груп. Впровадження до навчального процесу вищих навчальних закладів розробленої авторської програми етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Представлення кількісних та якісних результатів формульвального етапу експериментальної роботи.

IV – *результативно-аналітичний* – систематизування та оформлення результатів експериментальної роботи; формулювання висновків та рекомендацій; визначення перспектив подальшого дослідження проблеми. – Оформлення результатів роботи, формулювання висновків та перспектив.

Вважаємо за необхідно відзначити, що дослідження проблеми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва здійснювалось поетапно:

— перший етап – *пошуково-теоретичний* – 2013–2015 рр.;

— другий етап – *пропедагтично-діагностувальний* – 2015–2016 рр.;

— третій етап – *експериментально-формульвальний* – 2016–2017 рр.;

— четвертий етап – *результативно-аналітичний* – 2017–2018 рр.

На *пошуково-теоретичному* (I) етапі здійснено

теоретичний аналіз та узагальнення досвіду відображеного у сучасній науковій та методичній літературі з проблеми дослідження. Виокремлено питання, які залишились невирішеними й визначено місце авторської роботи у розв'язанні проблеми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Метою даного етапу було підтвердження гіпотези – що формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, буде ефективним за умови:

— дослідження та узагальнення теоретичного та практичного, вітчизняного та зарубіжного досвіду з окресленої проблеми;

— пошуку та презентації авторських шляхів вирішення досліджуваної проблеми.

Визначено методологічні основи формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Здійснено аналіз категоріального апарату у та проведено огляд дисертаційних та монографічних робіт з проблеми дослідження, що дало змогу вивчити сучасний досвід для вирішення поставлених завдань, отримати інформацію про сутність понять «етнос», «культура», «етнокультура», «компетентність», «етнокультурна компетентність» їх класифікації як підґрунтя для подальшого дослідження. На цьому етапі пошукової роботи було розроблено сендвіч-модель формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва та визначено змістові характеристики її площин.

Створено та обґрунтовано авторську програму етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, в основу якої було покладено спецкурс «Етнокультурна компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва». Окреслено методологічний інструментарій наповнення та реалізації авторського спецкурсу.

На *пропедагично-діагностувальному* (II) етапі

експериментальної роботи визначено критерії сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва: *мотиваційно-ціннісний, когнітивно-креативний, емоційно-рефлексивний, оцінно-результативний* та рівні сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва: *творчий (високий), продуктивний (достатній), елементарний (низький)*.

Загалом до участі в експериментальній роботі дисертаційного дослідження було залучено 85 магістрантів, 305 бакалаврів та 106 молодших спеціалістів Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка, Кременецького педагогічного коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка, Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Рівненського державного гуманітарного університету, Дубенського коледжу культури і мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, а також 74 осіб – учителі музичного мистецтва Кременецької ЗОШ I-III ступенів №4, учителі Кременецької школи мистецтв імені Михайла Вериківського, викладачі музичного мистецтва ВНЗ, учасники народного аматорського фольклорно-обрядового колективу Кременецького районного будинку культури, методисти Управління освіти Кременецького району. Загальна кількість становить 600 осіб, що підтверджено у довідках про впровадження результатів дисертаційного дослідження.

Для оцінки й аналізу рівня формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва було проведено *констатувальний етап експерименту*, метою якого стало визначення сучасного стану досліджуваної проблеми. Реалізація цього

етапу дослідження передбачала розв'язання низки завдань:

1) виявлення доцільності впровадження етнокультурної компетентності в практичну роботу майбутніх учителів музичного мистецтва;

2) виявлення рівня володіння майбутніми учителями музичного мистецтва етнокультурними знаннями;

3) виявлення наявного рівня вмінь майбутніх учителів музичного мистецтва, що забезпечують реалізацію етнокультурної діяльності;

4) визначення критеріїв, показників та рівнів сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Для виконання поставлених завдань використовували такі методи, як анкетування, що застосовувався з метою розробки анкет для визначення стану сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, рівня теоретичної обізнаності з окресленої проблеми та моделювання – для побудови теоретичної моделі формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

На *експериментально-формувальному* (III) етапі експериментальної роботи дисертаційного дослідження, здійснено перевірку ефективності розробленої авторської програми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, де використовувалися такі методи як: педагогічне спостереження, анкетування, тестування.

На цьому етапі було охоплено студентів молодшого спеціаліста, бакалаврів та магістратури різних спеціальностей, які отримують кваліфікацію «Бакалавр музичного мистецтва», «Вчитель музичного мистецтва», «Викладач музичного мистецтва. Вчитель музичного мистецтва» з додатковою кваліфікацією «Вчитель художньої культури, етики та естетики», «Магістр музичної педагогіки». Експериментальна робота

дисертаційного дослідження відбувалася за загальною структурою із залученням контрольних та експериментальних груп та із залученням у навчальний процес розроблених завдань.

Навчальний процес проводився з дотриманням авторської програми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, експериментальні дані отримувались згідно критеріїв.

На *результативно-аналітичному* (IV) етапі експериментальної роботи дисертаційного дослідження було використано наступні методи: аналіз та узагальнення результатів формувального етапу експериментальної роботи; методи математичної статистики обробки результатів експериментальної роботи для підтвердження достовірності його результатів (критерій Пірсона); графічні методи (побудова діаграм) для відображення отриманих результатів. Наступний крок цього етапу – обрахування результатів експериментальної роботи, сформульовано висновки й оформлено текст у рукопису дослідження.

Експериментальна робота проводилася у природних умовах, не порушуючи перебігу навчального процесу. Під час експериментальної роботи дисертаційного дослідження встановлювалася ефективність розробленої авторської програми формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Для обробки експериментальних даних було застосовано такі методи: вивчення навчальної документації, бесіда, педагогічне спостереження, анкетування, тестування, вивчення результатів діяльності, аналіз та порівняння результатів отриманих на всіх етапах експериментальної роботи дисертаційного дослідження за допомогою методом математичної статистики (критерій Пірсона).

### **Список використаних джерел:**

1. Гончаренко С. У. *Методологічні особливості наукових поглядів на педагогічний*

процес / С. У. Гончаренко, В. Кушнір // Шлях освіти. – 2008. – 4 (50).

2. Краевский В. В. Методология педагогики : новый этап : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. Заведений / В. В. Краевский, Е. В. Бережнова. – М. : Изд. Центр «Академия», 2006. – 400 с. – с. 18.

3. Чернілевський Д. В. Методологія наукової діяльності: навч. посіб. : вид. 2-ге, допов. / Д. В. Чернілевський, О. Є. Антонова, Л. В. Барановська, О. В. Вознюк, О. А. Дубасенюк, В. І. Захарченко, І. М. Козловська, Ю. М. Козловський, К. О. Кольченко, М. І. Лазарєв, Г. Ф. Нікуліна, В. О. Подоляк, Л. В. Сліпчишина, О. В. Столяренко, М. І. Томчук, В. В. Шевченко, Н. В. Якса / за ред. проф. Д. В. Чернілевського. – Вінниця: вид-во АМСКП, 2010. – 484 с.

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У СПІВАКІВ ПОЧАТКІВЦІВ**

*Мацюк Мар'яна*

Музику називають дзеркалом людської душі, мистецтвом сильного емоційного впливу, і ця особливість створює незрівнянні можливості для розвитку емоційної сфери людини, особливо в дитинстві. Музика вводить дитину у світ радісних переживань, відкриває їй шлях естетичного освоєння життя в рамках, доступних її вікові. Щоб ознайомити дитину з цим світом потрібно розвивати в ній музичні здібності в різних видах музичної діяльності, зокрема у співі. Це пізніше сформує певний музичний смак дитини.

Основною вимогою до вокально-хорової роботи з дітьми має бути чітке поняття «не зашкодити», «не загубити красу дитячого голосу». І не важливо чи це вчитель музики в школі, чи викладач постановки голосу у спеціалізованих музичних закладах. Будь-який педагог повинен передовсім знати анатомічну будову та специфіку

голосового апарату, процес звукоутворення, загальні та робочі діапазони голосів учнів різного віку.

Звичайно, кожен педагог володіє окремо своєю «вокальною школою», проте не варто забувати, що дитячі голоси надзвичайно крихкі, варто обережно ставитись до цього. Часто знання і практика педагогів-вокалістів спрямована на загальне навчання дітей, певні стандартні умови навчання співу, що не завжди повністю розкривають талант учня, індивідуальність його тембру.

Багато вокальних навичок і умінь молоді виконавці набувають емпірично, наприклад, при передачі співацького досвіду від старшого покоління народних співаків до молодшого. Такий метод можна спостерігати в молоді, яка має своїх музичних кумирів, співаків, і стараються перейняти, скопіювати манеру співу артиста. Тому, педагогам потрібно створювати свої власні креативні, цікаві та сучасні підходи у навчанні вокалу. Це підкреслить креативність педагога, як спеціаліста, а також стане цікавим для учнів.

Важливим для педагога є правильна організація і планування навчання з співаками-початківцями. Така робота включає певні етапи. Початковим є практична робота. Педагог знайомиться спочатку з учнем, а потім з його голосом. На етапі ознайомлення це включає інформативні, «усні» уроки, про будову голосового апарату, поставу співака, положення корпусу, голови, роль слова і тексту, визначення типу голосу учня. Це все створює певну підготовку перед практичними заняттями. Якщо учень засвоїв певну теоретичну інформацію він може переходити до наступних етапів, і використовувати ці знання на практиці.

Наступний розділ розвитку голосу учня передбачає способи вдосконалення голосу, розвиток діапазону, показ голосом певних нюансів, різні м'язеві прийоми та способи звуковидобування, переваги «прикритого» звука. На цьому етапі навчання учні засвоюють поняття і практичні

моменти опори співацького дихання і атаки звука, працюють над артикуляцією та дикцією. Практикують спів у різних резонаторах (грудному та головному) і високій позиції звука. Педагоги найчастіше звертають увагу на основні недоліки звукоутворення. Саме від нього залежать моменти чистоти інтонування, детонації голосу, характерної ломки голосу та зміни нормального вібрато.

Спів – це робота не тільки зв'язок. Загальне розуміння процесу дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звука не тільки в межах академічного вокалу, але й естрадного співу. Належним чином поставлений вокальний апарат розвиває зв'язки. Вони гнучко переходять до манери полегшення тембру, перекладення звука на гортань, і академічний діапазон під час естрадного співу в легкій манері виконання від меншого напруження ще більше розширюється. Не знаючи основ академічного співу, є значний ризик закріпити «гортанні» навички, вузли на зв'язках, незмикання. Не можливо співати у естрадній манері не використовуючи принципи співу академічного вокалу. Професійно поставлений академічний голос позбавить зв'язки від перенапруження і водночас надає необхідну працездатність без зриву голосу. Більшість вітчизняних естрадних виконавців працюють під фонограму, не набули майстерності професійного володіння голосом і в умовах тривалого навантаження зв'язки можуть не витримати, тому що відсутня постановка голосу, академічний вокал.

Постановка голосу передбачає виразну дикцію. В різних видах вокалу використовується різна манера співу, але основа, одна і та ж сама: підняте піднебіння, відчуття позіхання і звучання досягаються не в чистому, а в змішаному застосуванні резонаторів. Завдяки цьому голос звучить поліфонічно. Тембр стає насиченішим, маючи більше обертонів. Перехідні та верхні звуки, як і в академічному співі, повинні бути прикритими, а ігнорування цієї техніки позбавляє верхні ноти красивого

тембрального забарвлення, заокругленості й може призвести до передчасної втрати верхніх звуків.

Різниця між академічним і естрадним вокалом у манері виконання. Так, у естрадному вона напівприкрита, голосні звуки мають звучати відкрито, прозоро, як у народному співі «білим звуком». Академічний вокал – це повна прикритість і акуратність звучання. На уроках вокалу – це порівнюють з куполом: всі звуки і склади округлі, і звучать в головному резонаторі. Головним резонатором для естрадного співу є гортанно-глотковий, який застосовується на всьому звуковому діапазоні і може змішуватися з іншими резонаторами (в нижньому регістрі – з грудним), що і додає естрадному співові індивідуального звучання. Саме змішане використання цього резонатора з іншими резонаторами, є головним для вокалістів, котрі працюють з мікрофоном. Такі нюанси і формують певну подачу звуку, що відрізняє ці два види вокалу.

Проте є спільні, найважливіші елементи при постановці голосу – це артикуляція, вільний стан гортані. Манера артикуляції – специфічна атака звука, фразування, інтонування. Саунд – індивідуальність голосу, його тембру. Існує безліч виразних засобів: мелізми (форшлаг, групетто, мордент, трель); інтонування; техніки, пов'язані з звуковидобуванням і тембральним забарвленням. Об'єднання голосових регістрів одна з основних складових навчання вокалу. Співак повинен володіти вокальною технікою, тобто вільно управляти своїм голосом.

Одним із секретів правильного співу є прийом, який називають «співом в розмовній позиції» (коли гортань знаходиться в тому ж положенні, що під час мовленнєвого спілкування). Цей простий спосіб дозволяє вокалістам при співі користуватись голосом легко, без напруження, так само, як і при розмові. Незалежно від регістру і гучності, співочий апарат відчуває себе однаково комфортно. Відповідно, тембр і заспівані слова завжди будуть

здаватись природними, так як, і при звичайній розмові.

Для правильної постановки голосу також необхідне правильне дихання. Основними завданнями співоного дихання є економне витрачання подиху, створення тиску для голосових зв'язок у підкладочному просторі. Проте, є одна особливість про яку варто знати всім педагогам і пам'ятати – чоловіче і жіноче дихання відрізняється фізіологічно. Яким чином? Від природи чоловіки дихають правильно, а жінки – ні. Чоловіче дихання нижньореберне діафрагмове, тобто змішане, при якому під час вдиху піднімаються і розширюються нижні ребра, а інша частина грудної клітки майже нерухома, активні лише діафрагма і м'яз грудної клітки. Чітко відчуваються рухи передньої стінки живота. Повітря однаково розміщується не тільки в районі грудної клітки, але і відчувається у районі розміщення нирок. Це так званий економний режим, коли повітря правильно розподіляється по всій дихальній системі. Такий прийом дихання притаманний в стані сну людини, коли всі органи і системи організму розслаблені і в стані спокою. Це і є те саме правильне дихання, якого домагаються всі співаки і педагоги. Для жіночого організму це не притаманне. Тому, вокал і подача звуку відрізняється вже на початковому етапі у чоловіків і жінок. Часто, педагоги-чоловіки працюючи з особами жіночої статі, роблять велику помилку змушуючи їх дихати не тими прийомами дихання, що їм притаманні. Пізніше такі методи роботи відбивають охоту співати або і взагалі шкодять голосовим зв'язкам. Адже, саме дихання забезпечує правильну артикуляцію, силу звуку і його подачу.

Секрет успіху полягає не тільки в техніці вокалу і фізичному здоров'ї, але й залежить від психологічного та емоційного стану співака. Внутрішній спокій, упевненість – цей стан виникає в результаті набуття досвіду. Для вокалістів-початківців важливо знати, що навіть прагнення до внутрішнього спокою має важливе значення у

виконавській майстерності. Так само емоційний та психологічний стан впливають на дихальну функцію.

Навчання співу ґрунтується на виробленні нових умовних рефлексів. Вони виробляють певну систему занять співом, яка базується на різних видах розспівувань, вокалізів, вправ на різні склади та звуки для артикуляційного апарату та формувань дихання. Виконання навіть найпростіших пісень вимагає від учня оволодіння вокальними навичками – «комплексом автоматизованих дій різних частин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і залежать від волі співака, його виконавського бажання».

Важливим завданням підготовки майбутнього фахівця є його особистий розвиток. Для цього йому у процесі підготовки до професійної діяльності необхідно оволодіти інноваційними технологіями, як інструментарієм вирішення завдань, що оновлять і збагатять його фахову компетентність і рівень професійної майстерності. Креативність у роботі педагогів-співаків займає чи не найважливіше місце у цій підготовці. Це риса професіоналів та знавців своєї справи. Саморозвиток, індивідуальний підхід до кожного вокаліста посприяє зацікавленості учнів у навчанні та допоможе у непростій педагогічній діяльності.

### **Список використаних джерел:**

1. Вербек-Свердстрем В. Школа раскрытия голоса: путь к катарсису в искусстве пения / Вальборг Вербек-Свердстрем; пер. с нем. Федоровой Н.Н. – М.: Evidentis, 2009. – 224 с.

2. Голубєв П. В. Поради молодим педагогам-вокалістам. – Київ: Музична Україна, 1983. – 62 с.

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

4. Савчук В. Пісенний світ школяра: Навчально-

методичний посібник. Вип. 1. – Івано-Франківськ: ОППО, 2006. – 110 с.

5. Ябковська С. П. Формування вокальних навичок у співаків-початківців. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2009. – 78 с.

## **ЗНАМЕННИЙ РОЗСПІВ І ЙОГО РІЗНОВИДИ**

*Шегера Сергій*

Церковний спів є великою притягальною силою і окрасою Богослужбової відправи. Він сприяє глибшому зануренню в стан молитовного споглядання та зростанню побожності. Важливим моментом є також те, що спів під час Богослужіння в земній церкві поєднується зі співом ангелів у Небесній церкві. З огляду на вище зазначенні обставини, церковному співу приділялася особлива увага під час богослужбових відправ впродовж багатьох століть. З різних історичних джерел вказується, що із прийняттям християнства з Візантії в культуру Київської Русі прийшов церковний спів із Візантійської імперії.

Дослідженням і вивченням знаменного розпіву займалися: Н. Д. Успенський відомий вітчизняний дослідник в області староруського музичного мистецтва. У своїх працях висвітлив питання виникнення знаменного розпіву на древній Русі і його асиміляції, детально розглядається система восьмиголосся знаменного наспіву.

С. В. Смоленський директор Синодного училища став натхненником і ідеологом відродження староруських розпівів. Разом з викладачами Синодного училища і композиторами Смоленський розробляє новий підхід до гармонізації староруських співів. Його працями формується новий напрям духовної музики православної церкви, що поєднує староруські традиції з сучасними новаціями в музичній гармонії.

В. М. Беляєв – композитор, історик, фольклорист. Автор багатьох робіт в області російської і зарубіжної музики. Займався розшифруванням і порівнянням

редакцій дrevньоруських розпівів, знаменного, путового, і демественого розпівів. Досліджував одноголосні, а потім і багатоголосні зразки церковного співу, в процесі перейшовши до аналізу письмових пам'ятників руського вокального багатоголосся, охарактеризував його форми і типи, визначив значення церковної музики в розвитку руської музичної культури православної церкви. Результатом цих досліджень стали такі праці: «Знаменний розспів. Досвід підходу до аналізу його мелодійної будови» (1943), «Знаменний спів (загальні зауваження)» (1944), «Раннє Руське багатоголосся» (1945); включає матеріали для уточнень до деменствених азбук і розшифровку до пам'яток руського троєстроччя.

М. В. Бражніков шукав шляхи розвитку розшифровки знаменного розспіву XII – XVIII століть. Робота з діаграмами на окремих аркушах. Статистика використання різних співацьких знаків столпкової нотації в різні часові проміжки. Спроба шляхом статистики дійти до розшифровки столпкової нотації без допомоги інтервальних співвідношень звуків і тональної висоти співацьких знаків.

Після прийняття християнства у храмових богослужіннях брали участь грецькі та південнослов'янські співаки, яких запрошували вельможні князі. Християнство принесло на Русь певну систему богослужбових жанрів: кондаки, ірмоси, канони, тропарі тощо. Більшість цих жанрів присутні й у сучасній християнській духовній музиці. Церковний спів Русі за візантійською традицією був одноголосним і відрізнявся спокійним, урочистим і навіть суворим рухом мелодії. Давньоруські одноголосні церковні наспіви називалися знаменним розспівом (від давньослов'янського «знам'я» – знак). Знаменний розспів є сукупність мелодій православного візантійського (греко-сирійського) церковного восьмиголосся, і розроблених народно-пісенних наспівів слов'ян, богопросвітленими

піснетворцями у душі музичних традицій східного християнства, фіксувався за допомогою знаменної без лінійної нотації. З цього можна зробити висновок, що знаменна мелодія – це переосмислення східними слов'янами грецького восьмиголосся у душі руського православ'я (основного закону православно-богослужбової мелодії).

Мистецтва церковного співу у Візантії й на Русі навчали педагоги, яких називали доместиками (від латинського «начальник, поводитир»). Вони були професійно підготовленими музикантами й поєднували обов'язки співака-соліста, вчителя співу та диригента хору. Серед відомих майстрів церковного співу слід назвати деместика та піснетворця Стефана, який став ігуменом Києво-Печерського монастиря після смерті Феодосія Печерського. Літературні пам'ятки того часу розповідають про «двір доместиків», який існував при Десятинній церкві. Отже, Київ був головним осередком церковного музичного мистецтва, звідки «домествений спів» поширився іншими містами Київської Русі. Знаменний розпів став основою для виникнення різних наспівів: кондакарний, , стовповий, путьовий, демественний.

Кондакарний спів є один з прадавніх видів знаменного розпіву, найдавнішим розпівом Київської Русі. Назва походить (від слова «кондак» - одного з найдавніших жанрів християнських піснеспівів православної церкви Русі) – досить складний мелізматичний стиль вокального співу. Давні кондаки записували особливою безлінійною нотацією, яка відрізнялася вигадливим малюнком, покрученими лініями. Від візантійської нотації характеризується наявністю мелодично розвинутих елементів і запозичена на Русі в XI столітті. над якою і до нині працюють мистецтвознавці. Кондакарна нотація мала призначення для обмеженого кола піснеспівів, переважно це були

кондаки, інколи могли записуватись кондакарною нотацією і такі види піснеспівів: іпакої, седальні. Ця нотація записувалася в два рядки, один над одним, під цими рядками був словесний текст. Нижній рядок нотопису становили малі кондакарні знаки, а верхній рядок – великі. Найвідоміші писемні джерела що містять в собі піснеспіви, які записані кондакарним розпівом – Типографський Устав, Благовіщенський кондакарь, Троїцький кондакарь.[2].

Назва «Стовповий розпів» походить від слова «стовп», вважається, що це був одноголосний спів з невеликою кількістю співаків (хоровий спів). Стовповий або ж, як його ще називають «невменний» бере своє коріння глибоко у візантійській нотації. Піснетворці Київської Русі намагалися пристосувати візантійські розпіви до слов'янських текстів, вдаючись до зміни акцентів та до змін деяких знаків. Структура стовпового розпіву заснована на системі восьмиголосся, що описує лади богослужбової візантійської музики, яка була запозиченна Києвською Руссю у Візантії. Вона складалася з восьми тижневих гласів які входили в одну загальну систему. Вона повторювалась через кожні вісім тижнів. Кожен глас Стовпового розпіву мав свою мелодію, тобто певний ладовий стиль. Наприклад стихири буденних служб розпівувались на одному звуці, піснеспіви воскресних служб – розпівувались більш складнішими мелодіями, тобто святкові служби – виконувались більш складним мелодичним викладом мелодії за участю мелізматичних прикрас, наспівів. Стовповий розпів записувався невматичним нотописом, знаками. Знаки визначали тривалість звучання, динаміку, рух мелодії вверх чи вниз, та спосіб її виконання, при цьому вони не давали точної звуковисотності як мелодії.[3].

Приклад того як записувався стовповий розпів із збірника протоієрея Дмитра Разумовського.



Путьовий розспів від слова «путь» є одним з видів зі стародавніх церковних видів співу Київської Русі. Виник в останній чверті XV ст. Спочатку записувався знаменною нотацією і грав другорядну роль в порівнянні з репертуаром знаменного розспіву. Наприкінці XVI століття стає самостійною, розвиненою гілкою мистецтва Київської Русі. Ускладнення інтонаційно-ритмічних варіантів традиційного знаменного співу, що реалізувався завдяки збільшенню кількості нот у поспівках, варіаційна розробка мелодії та ускладненню ритмічного рисунка з характерним поєднанням синкопованих дрібних тривалостей з довгими витриманими нотами, що надавало розспіву особливої урочистості. У XVI ст. із самостійних знаків і видозмінених знаків знаменної нотації сформувалася путьова нотація. Від XVIII ст. путьовий розспів поступово зник із богослужбової практики.[4; 5].

Демественний розспів виник в кінці XV століття, назва його походить від терміна «доместик». Воно було покликане прикрасити, виділити найбільш значимі у богослужінні моменти. Розспів мав свою нотацію відмінну від знаменної нотації. Мелодика демественного розспіву створювалась не за допомогою розробки знаменного розспіву, а за рахунок використання нових, свіжих музичних мотивів. Якщо знаменний розспів – суворість, незмінність, то демественний спів – урочистість, свобода, прикраса (А. В. Преображенський).

Демественний розспів виражав стан православної радості і тріумфу. У цьому тріумфуванні полягала уся суть і не повторність розспівів XV – XVI століть. У XVII столітті демественний завершив своє існування.[3, с. 65]

На сьогодні знаменний розспів залишається недостатньо дослідженим. Перед сучасними дослідниками, науковцями, стоїть низка завдань, для розкриття яких потрібно прикласти чимало зусиль. Детальне розшифрування стародавніх мелодій церковних піснеспівів дасть змогу глибше вникнути в коріння древнього співу Київської Русі, прослідкувати шлях його еволюції. Проаналізувати взаємовплив Східних і Західних церков на становлення та розвиток українського церковного співу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства: муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. / Н. Д. Успенский. – Л. : Музыка, 1971. – 354 с.

2. Владышевская Т. Ф. Кондакаръ типографского устава и музыкальная культура древней Руси XI – XII веков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36017.php>.

3. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях / С. В. Смоленский. – ОЛДП, 1901. – 120 с.

4. Мартынов В. И. История богослужебного пения: учеб. Пособие / В. И. Мартынов. – М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.

5. Успенский Н. Древне-русское певческое искусство / Н. Успенский. – Москва, 1965. – 214 с.

## АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНІ І РЕГІСТРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ГОЛОСОУТВОРЕННЯМ

*Широкова Анна*

Дитячий і дорослий голоси мають суттєві відмінності, пов'язані з особливостями дитячого організму, що росте і змінюється в кожному періоді свого розвитку.

Усі органи, які беруть участь у голосоутворенні, в сукупності утворюють так званий голосовий апарат. До його складу входять: ротова і носова порожнини, глотка, гортань з голосовими складками, трахея, бронхи (вони у дітей розвинуті слабо), легені, грудна клітка з дихальними м'язами та діафрагмою, м'язи черевної порожнини.

У процесі співу повітря із легень поступає в бронхи, потім в трахею, гортань та ротову порожнину. Дитячий голосовий апарат в 2 – 2,5 рази менше, ніж у дорослого. Голосові зв'язки ще несформовані, тонкі та ніжні.

У період навчання в школі голос учнів проходить кілька стадій розвитку. Ці стадії пов'язані з формуванням статі, фізичним і нервово-психологічним розвитком дитини. Розрізняють чотири основні стадії розвитку голосу.

У дошкільному віці звукоутворення відбувається лише за рахунок натягування голосових складок, бо голосовий м'яз ще не розвинутий. Краї мають нерівну м'яку слизову поверхню і лише при систематичних заняттях стають рівними.

У період 6-7 років голосовий апарат у дитини не досконалий, остаточно не сформований. Гортань маленька, голосові зв'язки короткі, тонкі, піднебіння малорухоме, дихання коротке, слабке, поверхневе. Тому голос у дітей цього віку не сильний, хоча, іноді, і дзвінкий. До 7-9 років відсутні спеціальні голосові м'язи, тому дитина співає за рахунок натягнення голосових зв'язок.

У молодших школярів до 10 років голос має чисте

дитяче звучання. Звукголосоу легкий, ніжний, про нього говорять: «головне звучання» або «високе резонування», «фальцетне звучання». Він зароджується в гортані і утворюється на кінцях голосових складок при коливанні. Голосові складки зникаються не повністю. У віці 7-10 років різниці в голосовому апараті хлопчиків і дівчаток немає.

Вже починаючи з 7-10 років, м'язова система та органи вищої нервової діяльності школяра починають інтенсивно розвиватися, а це створює усі прийнятні умови для правильного навчання співу, набування корисних звичок щодо гігієни і охорони голосу.

В цілому для школярів початкових класів характерно фальцетне голосоутворення, де провідну роль відіграє перснещитоподібний м'яз. Інші внутрішні м'язи виконують функцію допомоги голосовим складкам, які формуються досить довго, завершуючи цей процес через кілька років після мутації. Оскільки зростання трахеї відбувається без стрибків, її вокальні можливості реалізуються нормально. Дихальні м'язи дітей ще слабкі, вміст легень малий, тому і сила голосу менша, ніж у дорослих.

До 10-11 років голосова складка формується остаточно. На цьому етапі більш активно розвиваються волокна майбутнього голосового м'яза. В окремих волокнах уже спостерігається будова, яка характерна для дорослої людини (деякі волокна мають косу, поперечну і поздовжню будову), тобто на цьому етапі вже відбувається поступове вплетіння м'язових пучків у голосові зв'язки, що значно покращує можливості тонкого реагування останніх.

Високі голоси дівчаток називають сопрано, хлопчиків – дискантами. Діапазон сопрано і дискантів, так само як альтів дівчаток і хлопчиків, майже збігаються. За класифікацією Юрко О. О. діапазон хлопчиків-дискантів 7-10 років складає до-мібемоль; 10-12-13 років – до-фа-

соль; у альтів 10-12-13 років – ля, соль-до-мі [1].

Такий поділ голосів на високі і низькі починається з III класу (8-9 років) і яскраво виражений вже в IV, V класах. До цього часу, до 11-12 років, голосові складки помітно збільшуються, формується голосові м'язи. Зміна об'єму легень також впливає і на зростання сили звуку.

Розрізняють три реєстри: грудний, змішаний (мікстовий) і головний. Головний реєстр у сопрано називають сопрановим, у дискантів – дискантовим. Межі між реєстрами у дітей помітні краще, ніж у дорослих [ ].

Голосоутворення у підлітків 11-13 років відбувається в основному за принципом змішаного реєстру. Грудний реєстр у дітей, у порівнянні з дорослими, відрізняється меншою наповненістю, звучить м'яко, має «бархатистий тембр», а ноти головного реєстру носять яскраво виражений фальцетний характер. У цьому віці легко відрізнити голоси дівчаток від голосів хлопчиків, вони розрізняються не тільки за тембром, але і за силою. Голоси хлопчиків зазвичай бувають сильніші від голосів дівчаток.

Отже, дитячі голоси мають свої особливості, які відрізняють їх від голосів дорослих. Внаслідок того, що голосові зв'язки дитячих голосів коротші і тонші, ніж у дорослих, вони звучать вище, легше і дзвінкіше. У період навчання у школі голос учнів проходить кілька стадій розвитку. Ці стадії пов'язані з формуванням статі, фізичним і нервово-психологічним розвитком дитини. Обмежений і діапазон дитячих голосів: чим молодші діти, тим менше звуків можуть вони правильно проспівати.

В роботі з дитячим голосоутворенням важливо звертати увагу на мутаційний період. Після 12 років дитячий організм вступає в період статевого дозрівання, під час якого відбувається його глибока перебудова під впливом посиленої діяльності ендокринних залоз. Відбувається зміна голосу – мутація (від лат. Mutatio – зміна), тобто перехід дитячого голосу в дорослий.

Мутаційний період, протягом якого відбувається перехід дитячого голосу у дорослий – явище фізіологічне і спостерігається у віці 13-15 років. У хлопчиків голосовий апарат в цей час росте швидко і нерівномірно, у дівчаток гортань розвивається поступово, втрачаючи дитячі властивості. Це скоріше еволюція голосу, а не мутація.

Найбільша різниця між чоловічою і жіночою гортанню виражається у величині, тому голосові складки у хлопчиків видовжуються в півтора рази, а у дівчаток тільки на третину. Зміна голосу в хлопчиків і дівчаток відбувається по-різному. Цей процес у дівчаток протікає менш помітно і менш болісно, ніж у хлопчиків. У дівчаток він зазвичай розвивається поступово, спокійно, еволюційно. Формування дорослого жіночого голосу відбувається в основному на базі міцніючого середнього регістру (першої октави).

В той час у хлопчиків спостерігаються різкі, стрибкоподібні зміни в голосі. При гострому перебігу мутації голос у хлопчиків знижується на октаву, з'являється охриплість, звуки басового тембру раптово зісковзують на фальцет. З хлопців-дискантів частіше утворюються баси, а з альтів – тенори [2].

Мутація протікає по-різному. Вона в значній мірі залежить від рівня психіки, а також від загального стану здоров'я дитини і від кліматичних умов. Тривалість мутації від одного – декількох місяців до 2-3 років [3]:

Перша стадія – п е р е д м у т а ц і й н а – характеризується звуженням співацького діапазону голосу дитини, зокрема, втратою верхніх, крайніх звуків діапазону голосу та невеликою гіперемією (почервонінням) голосових складок. У хлопчиків спостерігається поява окремих нових низьких нот в малій октаві, а також, незручність і покашлювання, охриплість та сипучий тембр в співі. Тембральне забарвлення голосу тьмяніє, появляються невиразні і бляклі звуки, голос грубне, поступово губиться легкість і дзвінкість,

інтонування стає нетривким. Ці зміни позначаються, насамперед, на відчуттях дитини і її скарг на частий дискомфорт в ділянці гортані, осиплість і певні труднощі в співі, особливо, при виконанні високих нот діапазону голосу.

В другій, стадії – в л а с н е м у т а ц і й н і й – всі ці явища активно прогресують. Ця основна стадія супроводжується гіперемією слизової оболонки всієї гортані, іноді з'являється незмикання задніх третин голосових складок по типу рівностороннього трикутника («мутаційний трикутник»). Відзначаються як синхронні, так і асинхронні коливання голосових складок, що свідчить про порушення координації функцій зовнішніх і внутрішніх м'язів гортані, дихання і голосоутворення. В пікової стадії мутації голос страждає найбільше.

Посилення хрипоти і осиплості та больові відчуття не тільки ускладнюють спів, але й часто унеможливають процес голосотворення. Діапазон голосу значно скорочується, у хлопчиків він може звужуватися до декількох нот, різко падає і сила звука. Це – найхарактерніші ознаки цього періоду мутаційних змін.

Хлопчики можуть співати двояким голосом – дитячим (у фальцетній манері голосотворення) і більш низьким, з різкими регістровими переходами, так званими «півнями». Такий зрив голосу в розмовній мові у них вже появляється в передмутаційній стадії, в стадії «передвісників» мутації, оскільки, процес мовлення переходить в дорослий дещо швидше. Голоси ж дівчаток також стають грубішими з різноманітними «тріскотливими» призвуками. Для цього періоду характерний стрибок в зростанні гортані та голосових зв'язок, хоча резонаторні порожнини значно відстають від них, формування яких завершується тільки після мутації.

Завершальна третя стадія – п і с л я м у т а ц і й н а (постмутаційна), яка характеризується поступовим розширенням діапазону

голосу і сили звучання, появою в ньому тембральних фарб. Це період, в якому ще можуть зберігатися залишкові явища мутації (неповний діапазон, фальцетне звучання головного регістру у дівчат, недостатньо сформовані верхні або нижні ноти, нерівність звучання протягом усього голосу тощо).

Больові відчуття потроху вщухають, поступово спадає осиплість і хрипота. Хлопчики звикають до нового звучання голосу, діапазон якого розширюється до октави (в межах малої октави), а іноді, і більше. Спочатку голоси ще можуть бути слабкими і за силою звучання, і досить невиразними за тембровим забарвленням, але, поступово, все налагоджується. У дівчаток цей процес відбувається дещо раніше, ніж у хлопчиків і без особливих різких змін. Загалом, мутація у підлітків триває 1,5-2 роки, хоча все залежить від індивідуальних особливостей організму дитини.

Таким чином, мутація є фізіологічним процесом, під час якого можуть виникати порушення як функціональні, так і психологічні. Цим продиктована необхідність пильної уваги фахівців і батьків до змін голосу підлітків для попередження стійких порушень, а також проведення просвітницької роботи з його гігієни. Голоси юнаків і дівчат, пройшовши перелом, продовжують ще формуватися; поряд із загальним змужнінням організму, йде подальший розвиток дорослого голосу. Незалежно від того, що голосова природа людини, як і весь її організм, підкоряються загальним законам розвитку, її риси виявляються в кожному окремому випадку індивідуально, і з їхніми особливостями не можна не рахуватися.

### **Список використаних джерел:**

1. Юрко О. О. Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти : Метод, посіб. для вчителів музики загальноосвіт. шк., кер. вокал, гуртків,

студ. диригент.-хор. ф-тів муз. та пед. вузів / уклад.: О. О. Юрко; Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2005. – 137 с.

2. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению : учебное пособие / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 96 с.

3. Орлова Н. Д. О детском голосе / Н. Д. Орлова. – М. : Просвещение, 1966. – 56 с.

4. Стасько Г. Голос людини та вокальна робота з ним: [монографія] / [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, І. М. Жеребецька, М. Ю. Сливоцький, М. П. Стефанюк, О. Р. Молодій, М. В. Попелюк]. – Івано-Франківськ.: Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. – 336 с

## **МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВДОСКОНАЛЕННЯ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ БАНДУРИСТА**

*Харамбура Ірина*

На другу половину ХХ ст. припадає інтенсивний розвиток професійного бандурного мистецтва в Україні. Відкриття у повоєнні роки спеціальних класів бандури в системі державних музичних закладів сприяло формуванню нових шкіл гри на бандурі. Найвизначніші з них постали у Києві та Львові. Водночас здійснювалась посилена робота по реконструкції цього стародавнього народного інструменту. Зокрема, відомим майстром-конструктором І. Склярем були вдосконалені дві моделі бандури київського зразка, промислове виробництво яких налагодилось на Чернігівській фабриці музичних інструментів. Це значно розширило виконавські можливості бандуристів.

Провадилась активна робота по створенню інструментального художнього і технічного матеріалу, і як наслідок – у бандурному виконавстві був започаткований якісно новий інструментальний напрямок. Патріархами кобзарського мистецтва В. Кабачком, А. Бобирем та

М. Опришком закладено основи школи гри київського типу, їх послідовниками стали С. Баштан, А. Омельченко та М. Гвоздь. Створена ними та композиторами Києва нотна бібліотека забезпечила повноцінне здійснення навчального процесу на всіх рівнях музичної освіти.

Становлення професійної бандурної освіти на Західній Україні нерозривно пов'язане з іменем Заслуженого діяча мистецтв України, професора ЛДМА ім. М. Лисенка В. Герасименка. Визначний педагог, відомий майстер-конструктор, автор сорока моделей бандур різного призначення (серед них дитячі та підліткові), п'ять з яких прийняті у виробництво на Львівській фабриці музичних інструментів, – він усе своє життя присвятив розвитку бандурного мистецтва.

У творчому доробку В. Герасименка – 75 перекладів та аранжувань для бандури та ансамблю бандуристів творів різних композиторів, що увійшли до трьох збірок, виданих у Києві «Музичною Україною»; два збірники етюдів К. Черні у перекладі для бандури; понад 350 перекладів та аранжувань музичних творів у рукописах, які постійно присутні у навчальному та концертному репертуарі бандуристів.

Вагомим внеском у створенні та виданні репертуару для бандури стала величезна методична праця професора Національної музичної академії ім. П. Чайковського С. Баштана. Важливою частиною цієї роботи є численні переклади фортепіанних та гітарних етюдів. До справи долучились бандуристи-педагоги у школах та середніх музичних навчальних закладах. У результаті вийшли друком п'ять збірок етюдів для бандури на різні види техніки для 1-5-х класів (упорядник В.Петренко), три зошити етюдів, перекладені та видані Л. Мандзюк у Харкові та інші.

Перші збірники оригінальних етюдів з'явилися ще у 1958 році. Це 25 етюдів Д. Пшеничного та 16 етюдів В. Таловирі. Обидва збірники стали суттєвою допомогою для викладачів класу бандури. Однак, не було оригінального етюдного матеріалу, створеного бандуристами-

професіоналами, який можна було б використовувати у навчально-педагогічній практиці в середніх та вищих музичних закладах.

З початком роботи у Львівській державній консерваторії (тепер ЛДМА) ім. М. Лисенка О. Герасименко відчула необхідність створення етюдів, які передбачали б різні види техніки, властиві саме бандурі з її музичною мовою. На основі багатолітнього виконавського та педагогічного досвіду вона поступово написала 32 етюди, з яких утворилися три зошити. Перші два, упорядковані та видані в 1994-95-х роках у США її сестрою Ольгою Герасименко-Олійник, з часу свого виходу у світ широко використовуються у педагогічному репертуарі музичних навчальних закладів в Україні та за її межами.

Етюди передбачають серйозну заглиблену роботу над різними елементами виразності та виконавськими прийомами: роботу над звуком, над мелодією, над інтонуванням, артикуляцією, динамікою, ритмічною виразністю виконання; сприяють подоланню різноманітних фактурних та метроритмічних труднощів; пропонують дещо нові апікатурні вирішення. В етюдах представлені основні види техніки, найбільш властиві бандурній фактурі.

Велике значення у навчальному процесі має праця над технічним матеріалом. Її цілеспрямованість та багатогранність сприяє комплексному музично-естетичному розвитку студента. Яким би талановитим не був виконавець, без технічної бази він не зможе проявити свої здібності, не зуміє вільно творити та емоційно передати зміст твору, не зможе реалізувати задум композитора і свій власний. Справжнє мистецтво немислиме без професійної майстерності.

І хоча добре відомо, що техніка є лише засобом для досягнення досконалості, ми не маємо права її недооцінювати і вважати, що технічні проблеми вирішаться самі. Часто причина технічних недоліків криється не лише в небажанні студента переобтяжувати себе роботою, але й у

незнанні правильної системи занять і методів праці над технічним матеріалом. Студент повинен систематично і послідовно займатись вправами, які б включали різні елементи техніки. Водночас розвиток техніки повинен відбуватись при вивченні музично повноцінних репертуарних творів, технічно корисних для даного студента. Обов'язковою є робота і над певною кількістю етюдів на різні види техніки, які б допомагали у подоланні труднощів, що виникали на попередніх етапах роботи. Особливо велике значення етюдів не лише в тому, що вони сприяють розвитку та вдосконаленню техніки виконавця, а й у тому, що вони поєднують у собі певні суто технічні завдання із завданнями художньо-естетичним.

Характеризуючи процес праці над технікою гри на фортепіано, Г. Нейгауз пише, що найважливішим серед інших завдань є оволодіння звуком, який, набувши благородних та удосконалених рис, підіймає виконання на вищий рівень.

Головною умовою доброго звуковидобування і техніки є абсолютна свобода руки і всього тіла під час гри. Лише пальці та суглоби кисті повинні, при необхідності, дещо фіксуватися, зберігаючи при цьому легкість і пластичність. Природна постановка руки, природні рухи роблять гру пальною та вільною, сприяючи значною мірою її виразності. Водночас, виразність не може існувати без звукових передбачень. Тобто, щоб не втрачалась чистота при попаданні на струни, необхідно думати і бачити дещо наперед. Вміння «бачити наперед» без особливих зусиль створюється на початковій стадії роботи над музичним твором. До речі, попередня підготовка пальців у повітрі й ставлення їх на струни один за одним в момент гри є основним принципом звуковидобування за класичним французьким методом гри на арфі. Отже, щоб пальці не попадали на сусідні струни, необхідно попередньо готувати їх над потрібними струнами. Плавно наближаючи, ставити пальці пучками на

струни і лише після цього менш чи більш активно щипати, залежно від потрібної динаміки. Під час щипка пальці ніби відбиваються від струн. Положення пальців – перпендикулярне по відношенню до струн, а точка дотику зі струною – на кінці «подушечки», ближче до нігтя. При цьому необхідно стежити за чистотою звучання, уникаючи призвуків. Дуже важливо не натискати на струни. Натиск на струни спотворює звучання, аналогічно співу «на горлі» чи натиску смичком по струнах скрипки. Часто доводиться спостерігати, що у студентів, які мають таку погану звичку, бандури не тримають стрій і струни їм рвуться частіше. Ще Гнат Хоткевич у своєму підручнику писав: «За незламне правило треба взяти – ніколи не насилувати струни».

Важливим аспектом при опрацюванні технічного матеріалу на всіх етапах роботи над ним є темпова орієнтація в класній і, особливо, в домашній роботі. Лише у повільному темпі можна встигнути проконтролювати свободу руки, правильність кожного руху та, відповідно, якість звучання кожної струни.

Особливу увагу потрібно звернути на аплікатуру. Максимально зручна аплікатура є важливим аспектом у досягненні технічної досконалості. За словами відомого російського методиста й теоретика піанізму А. Щапова, часто учні не усвідомлюють важливості аплікатури. І хоч аплікатурні уявлення не такі стабільні, як уявлення звуковисотно-клавішні, вони утворюють разом з ними те основне ядро, що «веде» гру, й від міцності якого великою мірою залежить впевненість у грі. Це стосується також і гри на бандурі. Правильно вибрана аплікатура значною мірою сприяє швидкості виконання. Важливою якістю аплікатури є також її експресивність, тобто аплікатура повинна допомагати інтонаційній, ритмічній та динамічній виразності.

При виконанні гамоподібних пасажів правою чи лівою рукою, необхідно дотримуватись природної

послідовності пальців. При виконанні секвенційних побудов бажано грати однакові групи переважно однаковими пальцями. Правильно дібрана аплікатура допомагає у створенні метричної пульсації. Вона дає можливість зручно акцентувати тим самим пальцем першу ноту кожної метричної групи. Перш за все це стосується першого пальця. Однак, щоб уникнути розділення звукової лінії та для досягнення динамічної рівності не бажано використовувати перший палець на сильній долі такту. Найкращим способом перевірки ефективності аплікатури є програвання у швидкому темпі.

У сучасному бандурному виконавстві ще недостатньо поширений **прийом ковзання** (стягування). А тим часом, це дуже зручний прийом, який є природнім для бандурної техніки і надає більшої впевненості при виконанні швидких гамоподібних пасажів у низхідному русі. Прийом ковзання можна використовувати для досягнення легатного звучання. Однак, ним зловживати не слід. В окремих випадках це може призвести до грубих ритмічних порушень.

Доречним буде застосування прийому ковзання третім пальцем у низхідному пасажі перед секстою, октавою, тризвуком, чи ковзання четвертим – перед чотири-звучним акордом. Така аплікатура надає можливість попередньо "вибудувувати" в пальцях потрібні інтервали чи акорди. Цей спосіб можна успішно застосовувати, коли перед акордом чи інтервалом є дві або одна нота на секунду вище. При виконанні гамоподібного пасажу в межах квінти, сексти чи септіми, доцільно поєднувати прийом ковзання з основним прийомом – щипком. Це допомагає охопити позиційно більшу кількість струн без підкладання пальців.

Належну увагу слід звернути на використання 4-го пальця, який вважається слабшим і використовується бандуристами досить обмежено. Однак, при виконанні арпеджіоподібної фактури, коли у верхньому голосі

проходить мелодія, зручніше грати її 4-тим пальцем. Низхідний мелодичний рух секундами виконується, застосовуючи прийом ковзання, тобто «ударом», не знімаючи палець. Це надає глибини, чіткості та рельєфності мелодичній лінії.

Звичайно, важливою умовою для використання прийому ковзання є якісно зроблені штучні нігті, а по довжині 4-й повинен бути найдовшим. Нігті мають щільно прилягати до пальців, щоб не злітали під час удару чи ковзання по струнах.

Якщо врахувати всі зауваження щодо нігтів, то цей прийом може успішно засвоюватись учнями вже у молодших класах. Потрібно наголосити, що прийом ковзання вимагає вправного оволодіння ним, тому необхідно застосовувати його у гамах і вправах поряд із основним прийомом – щипком. При вмілому поєднанні цих двох прийомів можна досягнути значної технічної вправності на бандурі.

Під час роботи над гамами та етюдами необхідно **розвивати внутрішнє бачення**. Доцільно практикувати гру із закритими очима. Зокрема, це важливо для бандурнста-співака, який повинен підтримувати контакт з публікою, не дивлячись на струни.

Отож, при виконанні вправ чи етюдів першорядним повинен стати контроль за якістю звука. Красивий повний і чистий звук – важлива умова виразної гри, а різнобарвність та багатство звукової палітри – показник майстерності виконавців.

### **Список використаних джерел:**

1. Баштан С. Розвиток техніки бандуриста – виконавця. – Київ, 2012 р.
2. Герасименко О. Етюди для бандури. – Львів, 2010 р.
3. Щапов А. Технічні можливості виконавця. – Київ, 1998

## **ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ЗАСВОЄННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (БАНДУРИ ТА СОПІЛКИ)**

*Томашівська Мар'яна*

Одним зі стратегічних напрямів сучасної мистецької освіти є впровадження компетентнісного підходу. Саме орієнтація на досягнення певного освітнього результату, пошук нових форм і методів мистецького навчання в останні десятиліття визначає ключові тенденції сучасної професійної підготовки майбутніх фахівців мистецької освітньої галузі. Не залишається осторонь фахова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва.

Розглядається проблема виховання особистості майбутнього вчителя музики в процесі професійної педагогічної освіти. Використання українського музичного мистецтва у вихованні майбутнього вчителя музики має стати найбільш перспективним, необхідним й актуальним. Тому обґрунтовуються виховні цінності бандурного мистецтва та сопілкарства у підготовці вчителя. Саме ці види мистецтва впливають на емоційно-чуттєву сферу людини, поглиблюють знання, розвивають загальну й естетичну культуру, творчу уяву та інтелект, формують вміння цінувати, відчувати й розуміти прекрасне.

Розкриваються засоби збереження народних інструментів (бандура, сопілка), використання їх можливостей залучення молоді до культури і традицій свого народу, що в свою чергу впливає на національне виховання особистості.

Саме такі процеси вивчення та популяризація бандурного мистецтва та сопілкарства є важливим педагогічним процесом не лише у підготовці професійних музикантів, а майбутніх учителів музики яка формує молодь здатну розвивати ці якості своїм вихованням.

Професійна компетентність вчителя музики разом в

останнє десятиліття увійшло до наукового обігу музично-педагогічної теорії і практики. Базові категорії компетентнісного підходу отримали нормативно-правове підґрунтя в державних освітніх стандартах і закріплені в новому Законі України про вищу освіту [4], вони прописані в документах Міжнародної комісії Ради Європи, програми «DeSeCo» [2] тощо.

Виховання громадян України носить національний характер, базується на українських традиціях народу та є ідейною силою національної свідомості. Сучасна модель виховання враховує особливості сьогодення, оскільки цього вимагають соціально-економічне становище країни, моральний і духовний стан українського народу, подальший розвиток культури, науки [3].

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

Підготовка вчителів музичного мистецтва є актуальним і важливим аспектом виховання підростаючого покоління, адже саме ця категорія вчителів буде працювати в загальноосвітніх школах і виховувати молодь на кращих світових та національних традиціях.

Інструмент бандура у часи великих потрясінь став могутнім джерелом наснаги. Українські кобзарі завжди були наставниками народу, виразниками його волелюбних прагнень та сподівань. Кобзарське мистецтво стало суспільно-історичним явищем, явищем суто національним і самобутнім, притаманним лише українському народу. Поряд з усіма видами музичної діяльності робота в загальноосвітній школі вимагає від вчителя музичного мистецтва повною мірою володіти одним з музичних інструментів. Специфіка даного виду діяльності вчителя визначається найбільшою необхідністю використання її в школі. Не випадково Д. Кабалевський з усіх умінь, котрими повинен володіти вчитель музики, на перше місце ставив уміння володіти музичним інструментом. Клас бандури в вищих педагогічних закладах України викладається на факультетах мистецтв, музично-педагогічних відділеннях з 1991 року. Педагогічна практика (зокрема проведення в школах українських вечорниць, свят обрядового циклу тощо) свідчить про потребу використання таких інструментів, як бандура та сопілка.

Важливим видом діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва є участь у ансамблях, зокрема в ансамблів бандуристів та сопілкарів (на жаль, такий вид дисципліни як «Ансамбль бандуристів» та «Ансамбль сопілкарів» відсутній в навчальних програмах вузів). Саме участь в ансамблі прищеплює студенту почуття колективізму, підвищує загальну дисциплінованість, формує відповідальність перед оточуючими за доручену справу. Знайомлячись із новими творами, учасники ансамблю збагачують свій світогляд, музичне сприйняття, шліфують професіоналізм, естетичний смак, відчуття стилю, підвищуючи цим свій загальнокультурний рівень.

В «Історії української культури» під редакцією Івана Крип'якевича йдеться про музичні інструменти українців, які були досить різними. Так, пишеться про

бубни й труби, далі про роди сопілок чи флейтів-сопіль і пищаль; свиріль-інструмент, що складається з кількох сопілок; гуслі-інструмент подібний до арфи, невідомий з вигляду орган [5, с. 26].

Згадується серед них і сопілка, яка здавна побутувала у багатьох народів світу. Назва «сопілка» походить від давньослов'янського слова «сопати», «сопіти» (шипіти); звідси «сиплий» – «сопілка», «сиповка». Існують відомості, що Г. Сковорода ще в домі батька опанував сопілку. Він виходив на світанку в гай із сопілкою і зустрічав схід сонця. За деякими свідченнями, він так удосконалив власну сопілку, що міг відтворювати на ній пташиний спів [6, с.203].

Дослідженнями музично-естетичного виховання молоді засобами гри на сопілці займаються сучасні педагоги-музиканти Р. Дверій, П. Леонтієв, Я. Мазур, М. Печенюк, І. Скляр, праці яких є плідним внеском у популяризацію сопілки у широкі маси. І педагоги, і музиканти минулого й сучасності єдині в тому, що віковічні духовні традиції народу, що передаються через рідну мову, музику і казку, дарують повагу і любов до батьків, свого народу, своєї землі.

Аналіз змісту чинних програм з музичного навчання у загальноосвітніх школах свідчить про наявність тем, що передбачають ознайомлення дітей з традиціями свого народу, знайомство з народною вокальною й інструментальною музикою. Тому застосування сопілки є доречним і, безперечно, корисним для вивчення музичної спадщини українського народу, для музичного розвитку учнів.

Існує ще один аспект музичного виховання, що й досі є проблематичним у загальноосвітніх школах – оволодіння учнів нотною грамотою на рівні володіння мовною і математичною грамотністю. Досягнути цього можливо і за умови навчання учнів музикувати на уроках музики та у позаурочній роботі. Досвід такої роботи є у

Польщі, Німеччині, Канаді, де на заняттях використовують саме хроматичну сопілку. Запроваджуючи надбання українських педагогів-практиків минулого і сучасності, вважаємо, що реальні кроки на шляху навчання дітей на уроках музики можна робити, починаючи з 1-2-го класів школи [7, с. 23]. Для широкого навчання дітей на сопілці потрібно, щоб вчителі музичного мистецтва оволоділи цим інструментом, мали бажання навчати дітей бачити красу цього інструменту та подолали стереотип про неможливість навчання гри на сопілці в умовах класно-урочної системи. Тому, ще у 1998-2003 рр. фундатор Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії М. Дарманський робив все для того, щоб кожен випускник педагогічного закладу володів грою на сопілці й прививав ці навички своїм учням. Він розумів, що музикування на цьому інструменті виховує в особистості такі позитивні якості як музикальність, естетичну культуру, дисциплінованість, колективізм, відповідальність, що цілюще впливає на організм людини. Студенти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії мають можливість опанувати сопілку як додатковий інструмент. Навчання гри на сопілці прискорює вивчення нотної грамоти та набуття навичок сольфеджіо, служить містком у переході від нотної системи до абсолютної, завдяки чому студенти свідомо засвоюють відчуття висоти звуку та ритму. Студенти не лише розвивають музичну пам'ять, увагу, емоційність, набувають навичок ансамблевої гри, вчаться розуміти музику, а також оцінювати її.

Отже, у процесі формування професійної компетентності майбутніх учителів музики, слід урахувати процеси вивчення та популяризації бандурного та сопілкового мистецтва, яка є важливим чинником у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.

### Список використаних джерел:

1. Горбенко О. Критерії сформованості музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва / О. Горбенко // Наукові записки. – Вип. 87. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – С. 56–61.
2. Definition and Selection of Key Competencies – Executive Summary (2005). [Electronic resource] – Access: <https://www.oecd.org/pisa/35070367.pdf>
3. Загородня А. Сучасне розуміння патріотичного виховання молоді / А. Загородня // Теорія та методика управління освітою. – 2013. – Вип. 10. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ttmuo\\_2013\\_10\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ttmuo_2013_10_11).
4. Закон України «Про вищу освіту» № 1556-VII від 01. 07. 2014 [Електронний ресурс] // Вища освіта : інформаційно-аналітичний портал про вищу освіту в Україні та за кордоном [сайт]. – Режим доступу : <http://vnz.org.ua/zakonodavstvo/111-zakon-ukrayiny-pro-vyschu-osvitu>.
5. Історія української культури / За. ред. І. Крип'якевича. – Львів : І. Тіктора, 1937. – 718 с.
6. Черкаський Л. М Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. М – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела).
7. Яківчук Г. В. Сопілка на уроках музики / Г. В. Яківчук // Мистецтво та освіта. – 2011. – № 2 (60). – С. 20–24.

### ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

*Бондар Віктор*

Нинішня хвиля соціального оновлення нашого суспільства пробуджує український народ, збагачує його духовність, естетичну культуру, відновлює і культивує народні звичаї, національні традиції, українське народне

мистецтво. Реалією сьогодення стає патріотичне та моральне піднесення нашого суспільства, виховання в українців естетичного інтересу до національної культури, втіленої у народному мистецтві, художньому досвіді українців, кращих творах української класичної та народної музики.

З давніх-давен український народ славився своєю пісенністю та музикальністю. Сьогодні український народний музичний інструментарій для нас – це яскрава сторінка історії нашого народу, вияв його душевного багатства, свідчення високої духовної і матеріальної культури, наспівного, мелодійного характеру української музики, її багатоголосся. Ще в далекому минулому в народній музиці українців широко побутували скрипка, цимбали, колісна ліра, волинка, гусла, торбани, а також кобза-бандура, з якою тісно пов'язаний героїчний епос українського народу, що відображає життєдайний і волелюбний характер українців.

Одним із здобутків традиційної української національної культури є бандурне виконавство з його давніми традиціями, формами (сольна, ансамблева) та різновидами (інструментальний, вокально-інструментальний), що обумовлює потребу його осмислення як самобутнього феномена української національної культури. Його унікальність полягає в неповторності будови, звучанні та можливостях художньої виразності цього інструмента.

Виконавство на бандурі як специфічне музичне явище, зумовлене певними історичними умовами українського національно-визвольного руху, є втіленням національної самобутності українців, своєрідним віддзеркаленням української «картини світу» з притаманним їй патріотичним, морально-етичним і духовним характером.

Небувалого піднесення набуло в Україні виконавство на бандурі в епоху козацьких війн XVI –

XVIII ст. В усіх військових походах козаків супроводжувала бандура, і це дало підставу П. Кулішу стверджувати, що для українців «бандура і пісня заступили в старовину перше місце після піднесення до Бога».

Перед кожним козацьким походом чи повстанням вирушали з Січі ватаги кобзарів-бандуристів і розходилися по всій Україні, щоб своїм співом, музикою, словами думи чи пісні будити народ до боротьби за волю. Вони формували громадську думку, підносили національну гідність українців, виховували їх патріотами.

Відображення вищих духовних цінностей у творчості бандуристів тісно пов'язано з українською національною самосвідомістю, в якій домінує ліричне начало. На основі цього, з одного боку, формуються ліро-епічні жанри, які були в основі репертуару кобзарів (бандуристів), а з іншого, – ця специфіка проявляється в академічному бандурному виконавстві, яке яскраво демонструє вокально-інструментальне втілення лірично-драматичного начала.

Сьогодні репертуар українських бандуристів вирізняє різноманітна жанрова палітра – від історичних, побутових народних пісень та дум до сучасних авторських композицій в академічному, джазовому та естрадному напрямках. Це відбувається завдяки активній співпраці бандуристів-виконавців з вітчизняними композиторами.

Аналіз низки досліджень та публікацій за останні десятиріччя демонструє підвищений інтерес вчених-музикознавців до цієї сфери народного інструментального мистецтва, хоча на сьогодні ще не в усіх аспектах вона є достатньо дослідженою.

У наукових працях виконавство на бандурі розглядається переважно в історичному (В. Дутчак, Б. Жеплинський, А. Омельченко), традиційному (І. Куровська, В. Мішалов, В. Уманець, К. Черемський, В. Чуркіна), академічно-виконавському аспектах (О. Бобечко, Н. Брояко, О. Ваврик, С. Вишневська,

І. Дмитрук, В. Дутчак, І. Зіньків, Л. Мандзюк, І. Мокрогуз, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко, І. Панасюк).

Сучасні науковці О. Ваврик, І. Зіньків, В. Мішалов, І. Панасюк, К. Черемський виокремлюють поняття «кобзар» і «бандурист». За визначенням К. Черемського, кобзар – «традиційний український співець, виконавець на народному інструменті – кобза. У сучасному розумінні кобзар являє собою зібраний образ мандрівного народного співця, виконавця парарелігійних, епічних, оригінальних світських творів у супроводі кобзи або бандури. У народній уяві кобзарі асоціюються з обдарованими мистецькими талантами і кращими рисами національного характеру, пророчими мудрецами – носіями вищих моральних і духовних цінностей. За традиційними співацькими канонами, кобзарем могла стати лише незряча людина чоловічої статі» [6, с. 221].

Як зазначає М. Сумцов, наприкінці ХІХ століття кобзу і бандуру розглядали як один інструмент, хоча в давнину вони мали окремі власні відмінності й особливості [5, с. 3]. Кобза з'явилась на теренах України раніше, ніж бандура, але з часом остання поєднала в собі ці дві назви. Дослідник аналізує побудову інструментів, відзначає популярність виконавців при польських та царських дворах ХVІ–ХVІІІ ст., розглядає репертуар кобзарів і бандуристів, який складався в основному з релігійних та сатиричних творів [5, с. 12].

Про ставлення до бандури як до невід'ємного елемента побуту українського народу, про повагу до мистецтва бандуристів писав Гнат Хоткевич – фундатор української професійної школи бандурного виконавства.

Т. Слюсаренко визначає чотири основні етапи розвитку бандурного виконавства в Україні:

1) ХІХ ст. – період збирання відомостей про виконавців-кобзарів, бандуристів та їх творчість (запис дум, псалмів тощо);

2) початок ХХ ст. –30-ті роки ХХ ст. – детальне

вивчення мистецтва кобзарів, бандуристів, започаткування та становлення професійного бандурного виконавства;

3) 50-ті – 80-ті роки ХХ ст. – дослідження традиційних виконавських особливостей кобзарського мистецтва та аналіз функціонування академічного бандурного виконавства в його різноманітних формах;

4) 90-ті роки ХХ – початку ХХІ ст. – період розквіту бандурного й кобзарського мистецтва (перше переважно на професійному рівні, друге – на самодіяльному) [4].

Слід зауважити, що до ХХ ст. бандурне мистецтво функціонувало лише в індивідуальній формі, атрибутивній для традиційної манери виконавства бандуристів і загалом бандурного мистецтва ХVІ–ХІХ ст.. Спроби створення ансамблів в минулі часи, як стверджують дослідники історії бандурного мистецтва, були рідкісним явищем. Лише поодинокі факти, зафіксовані в літературних і наукових джерелах, присвячені історії мистецтва бандуристів, були свідченням виникнення таких форм.

Початок ХХ ст. ознаменований появою вперше в музичних колах ансамблевої форми виконавства (дуети, тріо тощо).

20-ті роки ХХ ст. позначається активною творчою діяльністю ряду мистецьких колективів. Так, з 1918 р. почала працювати Київська капела бандуристів (керівник В. Ємець), з 1925 р. – Полтавська капела (керівники Г. Хоткевич і В. Кабачок). Діяльність цих колективів стала поштовхом до створення нових ансамблів у Харкові, Миргороді, Умані, Одесі, Конотопі та інших містах України.

Інтенсивний розквіт ансамблевого бандурного виконавства на професійному й самодіяльному рівнях припадає на 50-ті роки ХХ ст. З відкриттям класів бандури в музичних навчальних закладах зростає кількість високопрофесійних виконавців і педагогів, остаточно формуються дві основні школи (київська і львівська) з власними стилістичними, виконавськими й методично-

педагогічними принципами.

Розвиток ансамблевого бандурного виконавства 40 – 70-х років ХХ ст. відзначається такими рисами, як: 1) виконання ансамблевого співу у хоровому викладенні, якому притаманне рівнозначне голосоведіння вокальних партій; 2) домінантою репертуару колективів стає тяжіння до виконання українських народних пісень, творів українських радянських композиторів; 3) виконання переважно вокальних творів і тільки під супровід бандур; 4) в ансамблях переважає жіночий склад; 5) сценічне вбрання бандуристок – українські національні костюми. Ці особливості ансамблевого бандурного виконавства є свідченням активної популяризації українського музичного мистецтва й бандурного, зокрема.

Протягом 80-х – початку 2000-х років в ансамблевому бандурному виконавстві відбуваються якісні зміни стосовно добору музичного репертуару; виконавських засобів виразності; використання разом з бандурою інших музичних інструментів; сценічного вбрання виконавців.

По-перше, виникають нові форми виконання – модернізується склад колективів (поєднання бандурної гри з різними як акустичними, так і електронними інструментами), репертуар переважно складають твори сучасних українських композиторів, також нерідко зустрічаються твори зарубіжних авторів. По-друге, новаторським у діяльності вокальних ансамблів стає виконання інструментальних композицій (у супроводі бандур), а також використання у вокальних та інструментальних творах сучасного естрадного аранжування. Відбуваються зміни і в сценічному вбранні виконавців: поруч з традиційним українським вбранням, з'являються сучасні концертні костюми (вечірні сукні, синтез елементів українського традиційного одягу з сучасними мотивами).

Подібні зміни можна спостерігати, зокрема, в

діяльності волинського тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури у складі Л. Войнаровської, І. Ольшевської та М. Сточанської. З 1984 року й до середини 90-х років їх колектив активно займався творчою і концертною діяльністю, неодноразово брав участь в урочистих заходах міського та обласного рівня, в концертних поїздках всеукраїнського та міжнародного значення [3].

Завдяки творчій діяльності волинського тріо вперше були виконані у супроводі бандур українські колядки («Що то за предиво», «Нова радість стала»), які в подальшому отримали поширення в репертуарі музикантів західних регіонів України та за її межами. Відоме волинське тріо бандуристок – лауреат Всесоюзного та Республіканського конкурсів, дипломант Міжнародного фестивалю народної музики в Югославії.

Зараз учасниці волинського тріо займаються педагогічною діяльністю, в якій реалізують свій багаторічний мистецько-виконавський досвід, працюючи з молодим поколінням виконавців-бандуристів.

Серед молодих творчих колективів України початку 2000-х років заслугоує особливої уваги квартет бандуристок «Львів'янки» (м. Львів) у складі Н. Ференц, Л. Нікітіної, І. Григорчук та О. Кушнір, лауреатів Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича.

У 2001 р. в номінації «ансамблі бандуристів» квартет став лауреатом II Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (м. Харків, 2001 р.).

Одним із найкращих колективів України, який своєю творчою діяльністю демонструє видатні досягнення сучасного бандурного мистецтва і виступає взірцем високої майстерності ансамблевого співу для всіх послідовників і прихильників ансамблевого виконавства сучасності є тріо бандуристок «Вербена» (м. Черкаси) [2].

У 2006 р. вийшов компакт-диск тріо «Вербена» під назвою «Біла казка», який складається з 21 пісні.

Сьогодні ансамблеве бандурне виконавство представляє відомий колектив західного регіону України – дует бандуристів «Бандурна розмова» (м. Львів) у складі заслужених артистів України вихованців В. Герасименка – видатного педагога і професора Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка – Т. Лазуркевича та О. Созанського.

Під час навчання в музичній академії кожен з виконавців окремо займався сольною концертною діяльністю, а в 1994 р. вони об'єднались, створивши дует. У 2006 р. дует «Бандурна розмова» було висунуто на здобуття національної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

Основу репертуару українських ансамблів бандуристів складають твори, які мають певну жанрову специфіку. Це переважно патріотичні, історичні, ліричні, жартівливі українські народні пісні, українські та зарубіжні естрадні пісні тощо. Кожному професійному бандурному колективу властиві своєрідність та неповторність звучання, прагнення створити власне «творче обличчя».

Життєдайність українського бандурного виконавства полягає у глибокій самотності митців, які завжди були і залишаються носіями ідеї української незалежності, національної культури і кращих рис українського народу. Аналіз шляхів розвитку ансамблевого бандурного виконавства України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дає можливість засвідчити певні позитивні досягнення в розвитку сучасного бандурного мистецтва. Це: інтенсивне розповсюдження вокально-інструментального різновиду (функціонування численних за формою і складом колективів) на професійному та самодіяльному рівнях в різних регіонах України; презентація та визнання ансамблевого бандурного виконавства в світовому музичному просторі (участь та перемоги провідних колективів України в престижних

міжнародних конкурсах та фестивалях); активна співпраця колективів бандуристів з вітчизняними сучасними композиторами з різних регіонів країни, що сприяє пропаганді їх творчості та української музичної спадщини в цілому.

Результатом творчих пошуків у бандурному виконавстві є якісні зміни як в підході до репертуару (виконання в концертних програмах колективів українських та зарубіжних естрадних творів), так і у використанні у супроводі інших музичних інструментів (струнних та ін.) і сучасних електронних інструментів (електрогітара, електроклавішні); виконавські новації, зокрема, виконання вокальних творів з естрадним аранжуванням тощо.

### **Список використаних джерел:**

1. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті професій фемінізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Ю. Бобечко; Львівська Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. –Л., 2013. –20 с.

2. Білан А. Ніжно-гарячий доторк «Вербени» / А. Білан // Українська культура. –2004. –№ 1. – С. 3–4.

3. Никитюк Н. Особливості творчої і концертної діяльності волинського тріо бандуристок у культурологічному просторі Волині (80–90 рр. ХХ ст.) / Н. Никитюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. –2006. –№1. –С. 63–69.

4. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. О. Слюсаренко; Харківський національний університет мистецтв. – Х, 2016. – 20 с.

5. Сумцов М. Ф. Українські співці й байкарі / М. Ф. Сумцов. – Харків : Печатне діло, 1910. – 19 с.

6. Черемський К. П. Шлях звичаю / К. П. Черемський. – Харків : Глас, 2002. – 445 с.

## **ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ**

*Шегера Марія*

Кобзарство, як одна з форм музично-інструментальної культури, сягає до витоків Київської Русі (як мистецтво мандрівних музик-співців, скоморохів), що мало вплив на розвиток музичного інструментарію і для розвитку усної світської музичної традиції. Попередниками кобзарів ймовірно були професійні співці-музиканти: Боян («Слово о полку Ігоревім»), Мануїло (Київський літопис 1137 р.) та Митус (Галицько-Волинський літопис 1241 р.). Підтвердження походження кобзарства від часів Київської Русі, знаходимо і в пам'ятках образотворчого мистецтва, а саме, в розписах Київської Софії, де зображено струнно-щипковий інструмент, що нагадує стародавню українську кобзу. Первісний вигляд інструменту зафіксовано також у народних картинах XVII–XVIII ст. «Козак Мамай». Внаслідок міжусобних воєн і феодальної роздробленості Київська Русь втратила свою могутність і страждала від численних набігів печенігів і половців, а в XII–XIV ст. від татаро-монгольської навали. Саме на той час припадає розвиток жанрів героїчного пісенного епосу, дум та пісень, які опіювали основні історичні події та їх героїв [1, с. 11].

Пізніші історичні згадки (дослідження польського етномузиколога XVI ст. А. Хібінського, а також М. Дяковського та С. Сарніцького) свідчать про популярність співців і утримання їх при князівських дворах, при дворах польської шляхти, а згодом і при

царському [4, с. 28].

Також Бартош (Бартоломей) Папроцький у хроніці «Герби рицарства польського» (1584) відзначає чудові українські пісні та віртуозну гру козаків на кобзі, згадує про співця Андрія, який, перебуваючи на службі при дворі польського воєводи Станіслава Гаштольда, отримав нагороду за виконання «української жалобної пісні». В одній із господарчих книг XVI ст, у графі «придворні витрати» йдеться про те, що «в 1547 році кифарист ... Яндрух (Андрій) дістав золото за те, що проспівав думу українську» [5, с. 115–116]. Однак, особливість кобзи (як ритуального інструмента) полягала в використанні її для відтворення плачу-голосіння. [2, 4–26].

Загалом, найбільш рання інформація (джерела XV – XVI ст.) пов'язана з іменами окремих представників кобзарського мистецтва і засвідчує переважно лише їх соціальний стан та виконавський репертуар (кобзар Данило з Поділля, козак Ревуха).

І. Зіньків зазначає, що після занепаду Київської держави на давньо-українських землях «епос плекався виключно у середовищі козацтва, яке було носієм ідеї державності та провадило національно-визвольні війни. Саме тоді особливого значення набула постать кобзаря, носія давньої епічної традиції» [5, с. 264]. Наприкінці XVI ст. українське козацтво стало вирішальною силою суспільства. Воно не лише виступало на заваді татаро-турецькій агресії, а цілеспрямовано боролось за національні та соціальні права свого народу. Започаткований ще у княжій добі, історичний епос з новою силою продовжує оспівувати козацькі походи, героїчні подвиги народних ватажків, лицарську доблесть, життя і побут козаків. Найпоширенішими жанрами стають думи та історичні пісні, у яких відображаються всі віхи та події української історії. Виконавцями їх були кобзарі-запорожці, як носії народної пам'яті. Існує кілька

версій стосовно походження їхнього інструменту: за однією, кобза – найстаріший музичний інструмент азійського походження, який ще в XII столітті був поширений серед половців. Турки також мали музичний інструмент, подібний до стародавньої кобзи – кобуз. Г Хоткевич доводив, що всім народам з давніх-давен був відомий інструмент пудло, прототип кобзи. З трьохструнного, трохи видовженого музичного дерев'яного інструменту, який робиться з верби, або з клену, кобза вже в XVIII столітті мала до 35 струн. Відомий збирач дум і відомостей про кобзарів та лірників П. Мартинович після зустрічі з Ф. Гриценко-Холодним писав, що на його бандурі 45 струн і приструнків [3, с. 64].

Основним пісенним репертуаром кобзарів були думи. Авторами дум були переважно учасники козацьких битв і походів, а виконували їх речитативом у супроводі інструментів. Великого значення народні співці надавали інтонації, міміці, повторюванням віршів, на які хотіли звернути увагу.

У XIII-XIX ст. поширилась дума, як музично-словесна поема переважно задумливого, сумного характеру, що виконувалась у супроводі зазвичай кобзи, ліри, бандури чи торбана. За змістом думи подібні до історичних пісень, а за виконанням – до плачів, голосінь.

До найбільш відомих історичних дум слід віднести такі: «Про трьох братів Азовських», які втікали з турецької неволі з кріпості Азов; «Про Марусю Богуславку» – самовіддану «дівку-бранку», що звільнила своїх співвітчизників з турецького полону; «Про Кішку Самійла» – сміливого козацького ватажка, який врятував з неволі товаришів; «Невольницький плач» (в кількох варіантах), «Про Олексія Поповича», «Про трьох братів Самарських», «Про козака Голоту», «Хвесько Ганджа Андибер», у якій змальовується протест бідноти проти козацької верхівки.

Кобзарі самі часто називали думи плачами, а моменти найвищої напруженості у речитативах дум асоціювалися у них з «додаванням жалощів». До засобів, за допомогою яких кобзар викликав глибоке і сильне співпереживання слухачів, належали: експресивна мелодекламація з високо розвиненою орнаментальною технікою, складна темброво-динамічна палітра голосу, акомпанемент. Заради максимальної драматизації кобзарі вдавалися до безпосередніх звукоемоцій – скриків, зойків, а інколи навіть спів міг перериватися справжнім плачем. Все це говорить про те, що кращі кобзарі і лірники незвичайно глибоко входили в образ, щиро й безпосередньо переживали зміст думи, драматичні долі оспівуваних героїв. Цей стиль називається героїко-елегійний. Саме в такому стилі виконувалась більшість найдавніших дум.

Інакше виконувалися думи часів національно-визвольної війни 1648 – 1652 рр. («Хмельницький та Барабаш», «Перемога Корсунська» та ін.), а також гумористично-сатиричні думи («Про Ганжу Андібера», «Козак Голота» та ін.). Другий виконавський стиль, в цілому менш оригінальний, до того ж він не дістав такого поширення, як стиль героїко-елегійний. Його цінність полягає передусім в розширенні жанрово-виконавського діапазону дум.

Існувала своєрідна шкала цінностей фольклорних творів. Найвищу сходинку займали думи. Далі йшли історичні, козацькі, чумацькі пісні (тобто соціально-побутові), потім – побутові (насамперед моралізаторські – такі, як «Нема в світі правди»), і замикали цю шкалу жартівливі і танцювальні пісні.

За обсягом думи більші, ніж історичні пісні, складніші за будовою та відзначаються молитовною формою. Початком думи є зачин, що вказує на місце або час дії, як, наприклад, у «Думі про козака Голоту»: «Ой полем, полем килиїмським, то шляхом битим

ординським, ой там гуляв козак Голота». Розповідь про основну подію в думі (після зачину) зазвичай дуже детальна і уповільнена додатковими епізодами, описами одягу, вчинків героїв, словами-повторами. Кінець дум присвячувався прославленню героїв. Особливістю дум є також неподільність на строфи і нерівномірність рядків.

Кобзарський стиль і в побутових піснях дотримувався рис, властивих епічній традиції. На жаль, пісенний репертуар кобзарів і лірників не привернув у свій час уваги збирачів, які зосередилися на записах дум. Про втрати можна судити хоча б з такого факту: кобзар Іван Кравченко-Крюковський знав 70 пісень, але жодна з них не була від нього записана, бо кобзарсько-лірницький стиль, відзначався підкресленою епічністю і найповніше проявлявся у виконанні дум [3, с. 80].

В документах XVII – XVIII ст. вже з'являються відомості про навчання кобзарському ремеслу в музичних цехах, братствах, в січових співацьких школах, в Глухівській школі співу та інструментальної гри. Слід наголосити, що Універсал гетьмана Б. Хмельницького (27.09.1652 р.), засвідчив створення першого музичного цеху на Січі, та узаконив професійну діяльність кобзарів. Найбільш відомими кобзарями Запорозької Січі були Антін Головатий, Данило Бандурко, Грицько Кобзар. Як у кожному ремеслі, тут теж були свої майстри та учні, які повинні були перейняти від досвідчених співців уміння, опанувати таємну мову братства, яка в кобзарів називалась «лебійською».

У кобзарів існували і свої таємні пісні, зокрема С. Грицай згадує пісню про Жвачку (заклинання нечистого) та про таємничий танець: «У незрячих кобзарів та лірників був і свій танець, що звався «лебійська скакомка» (дідівський танець). Він де в чому нагадував український козачок, але виконання цього танцю майже ніхто з сторонніх не бачив, бо він виконувався лише тоді, коли кобзар чи лірник одержував

«визвілку». Під час виконання танців хтось з лірників чи кобзарів неодмінно стояв на варті й пильнував, щоб ніхто сторонній не бачив «лебійської скакомки». Існували у кобзарів і свої засекречені «Устиянські книги». Вони служили своєрідними збірниками рекомендацій з освоєння кобзарського мистецтва, зводом правил поведінки і усними підручниками вивчення таємної лебійської мови кобзарів. Їхній зміст не можна було розголошувати під страхом смертної кари. Тільки осягнувши всі необхідні знання і вміння можна було отримати «визвілку», тобто своєрідний обряд ініціації, після якого учень мав право самостійного кобзарювання та вступу до кобзарського гурту. У середовищі співців цей ритуал називався «одклінщина», який відбувався в суворій таємниці. Біля храму, або в інших таємних місцях, де не повинно бути сторонньої душі, майбутній кобзар давав обітницю на вірність обраному шляху і виголошував чітко регламентовану промову. На одклінщині читали 60 молитов.

Другий обряд називався «визвілка», під час якої кобзар складав клятву, виголошуючи ряд суворих присяг, обіцяючи пізнавати світ крізь призму християнських цінностей. Навчання до нього продовжувалось упродовж трьох-п'яти, а то й більше років.

С. Грицай зазначає, що цікавим був «вітальний церемоніал кобзарів», який розпочинався словами «Позволь, Отче небесний, поклонитися усім святым і празникам...» (далі йшов перелік усіх релігійних свят). Вітаючи учителя, учень обов'язково промовляв три рази молитву: «Молитвами святих Отців наших, Господи Ісусе Христе, Боже наш, помилуй нас». Про сакральність кобзарського життя свідчать і цехові святині: хоругва, ікона та непогасна лампадка, які зберігалися в Благовіщенському соборі м. Константинограда [1, 28].

Ряд вчених відзначають і той факт, що окрім

вміння грати на музичному інструменті (кобзі чи бандурі), співати думи та пісні, знати правила та закони братства, учні переймали від майстрів певну таємну інформацію, яку не мали права розголошувати. Таємність інформації, яка передавалася усно, обряди посвяти, ритуальна поведінка тощо уподібнювали ці організації до язичницьких громад жерців. Такими вони були на ранніх стадіях розвитку. Можливо, частково з цим пов'язаний той факт, що до кінця 18 ст. майже не збереглося відомостей про кобзарів [4, с. 108]. До XVIII ст. існувала і кобза (звідки і назва виконавців - кобзарі). Коли вона вийшла з ужитку, слово «кобза» почало використовуватися як синонім назви «бандура». Грати на бандурі вважалося набагато почеснішим, хоча мистецтво лірників також користувалося прихильністю слухачів. Лише згодом із певною переорієнтацією організацій та зміною їх укладу з'являється більше інформації про лірників та кобзарів.

У XVIII ст. з'являється інша течія кобзарів – відомі придворні бандуристи, а також функціонують професійні кобзарські школи, сформовані у середовищі Чернігівської, Полтавської та Зінківської губерній. Кожна із цих шкіл утверджувала власний спосіб гри та тримання інструменту, специфічні ознаки інструментарію, своїх вчителів-наставників, репертуар та конкретну регіональну адресу. Кобзарі та лірники XIX поч. XX ст. – це переважно нещасні сліпі, хоча дослідники пишуть про наявність зрячих, однак їх було значно менше. А. Омельченко, згадуючи про кобзарів на ярмарку у м. Костянтинограді Полтавської губернії, писав, що кожен з них мав своє місце на ярмарку, іноді ж кобзарі співали й грали, збираючись в один єдиний гурт [4, с. 23].

На початку XX ст. про спільну гру бандуристів Харківської губернії писав Г. Хоткевич. Він навіть зазначив, що ці кобзарі, на відміну від полтавських і

особливо чернігівських, люблять і вміють складати ансамблі. Це посприяло створенню першого інструментального ансамблю, який виступив у Харкові у 1902 році на XII Археологічному з'їзді, та інших ансамблів бандуристів (у Києві в 1906, у Москві в 1912 - 1913 роках) [5, с. 31-32].

Провідне місце в розвитку професійного бандурного мистецтва належить видатному музиканту, теоретику і педагогу Г. Хоткевичу, який організував концерт народних музикантів на XII Археологічному з'їзді 1902 р. і привернув увагу громадськості до життєвих та творчих проблем кобзарів і лірників. Були створені теоретично-практичні курси гри на бандурі: Г. Хоткевича (1909 р.), М. Злобінцева (Домонтовича) (1913 р), В. Шевченка (1913-1914 р.), В. Овчинникова (1914 р.) [1; 6].

Найбільш відомі кобзарі цього періоду: І. Кучеренко-Кучугура та Т. Пархоменко, О. Барь, Г. Кожушко і С. Пасюга із села Велика Писарівка, Г. Гончаренко вчився у Петра Кулібаби, Ф. Гриценко-Холодний, М. Кравченко, П. Дрєвченко. Найбільш яскравою є постать Остапа Вересая, якого назвали останнім кобзарем, хоча це твердження далеке від істини. Спілкування з ним дозволило багатьом дослідникам розкрити сутність життя та творчості кобзарів, які в той період зазнали тяжких переслідувань та поневірянь з боку влади, адже вона вбачала в кобзарях розплідник жебрацтва і небезпечних світоглядних позицій. Проте вони не втратили любові народу; повага та інтерес до їхньої праці від тогочасної інтелігенції дають нам змогу сьогодні відтворити картину їхнього життя, зрозуміти традиції та відновити забуті звичаї.

Кобзарі – українські співці й музики – з давніх-давен були носіями української самосвідомості, хранителями і передавачами народної творчості у формі історичних дум, релігійних піснеспівів, а також казок і

переказів, супроводжених грою на кобзі, лірі або бандурі. Своєю творчістю кобзарі зберігали й передавали наступним поколінням у найбільш доступній формі пісень-оповідань найважливіші знання про героїчне минуле, утверджуючи дух українського народу.

### **Список використаних джерел:**

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й Грица. – К.: Наук. думка, 1979. – 247 с.
2. Дубас О. І. Становлення і розвиток професійної бандурної освіти в Україні (XVII– перша половина XX ст.). – автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : за 17.00.03 / О. І. Дубас; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – К, 2002.
3. Зіньків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. – 448 с.; іл.
4. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. – 184с.
5. Корній Л. Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць. – Ч. 1. – 1996. – 312 с.

## **СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЛЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ**

*Мельничук Анна*

У сучасному вітчизняному музикознавстві окреслюється стійка тенденція, спрямована на ґрунтовне вивчення і переосмислення музично-виконавської традиції як складової національної культури, на дослідження та обґрунтування її регіональних аспектів. Як приклад – дослідження щодо етапів та специфіки становлення бандурного виконавства як феномена української культури із своїми традиціями, формами та різновидами.

Серед перших наукових розробок, присвячених аналізу регіональних характеристик мистецтва бандуристів, зокрема, пов'язаних із Тернопіллям, є дисертаційні дослідження Н. Чернецької [11], О. Ваврик [1], М. Євгенєвої [4], розвідки В. Губ'яка, Д. Губ'яка [2], І. Губ'як, І. Гринчук [5] та ін.

Аналіз архівних даних, матеріалів наукових конференцій, окремих монографічних досліджень дозволяє прослідкувати, що мистецтво Тернопільщини займає важливе місце в історії кобзарства та бандурного мистецтва завдяки творчим досягненням окремих митців та відомих колективів, що зробили чималий внесок у розвиток бандурного мистецтва як Тернопілля, так і всієї України, серед них – широко відома Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів «Кобзар» [2; 6 – 7]. На сьогодні бандурна традиція продовжується і розвивається також у діяльності низки аматорських колективів, студентських бандурних ансамблів та ансамблів бандуристів при вищих та середніх навчальних закладах області, при ЗОШ та ДМШ Тернопілля.

Джерелознавчою базою для досліджень означеної проблеми виступають документи, рукописні та друквані матеріали Державного архіву Тернопільської області (ДАТО), Тернопільської державної обласної універсальної наукової бібліотеки (ТДОУНБ), Тернопільського обласного методичного центру народної творчості (ТОМЦНТ), Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України (ТОО НСКУ), матеріали енциклопедичних видань, українські та зарубіжні періодичні видання («Бандура» та ін.), фото- й кіноматеріали, аудіо- й відеозаписи виступів бандуристів. Важливим джерелом є аналітичні матеріали та публікації стосовно до сучасної концертної та фестивальної практики Тернопільщини, інтерв'ю з педагогами-бандуристами.

Аналізуючи теоретичну базу для вивчення проблеми бандурного виконавства на Західній Україні і на

Тернопілля зокрема, слід перелічити праці музикознавців та краєзнавців В. Дутчак [3], І. Зінків [8], Л. Кияновської, Л. Корній, П. Медведика, О. Смоляка, В. Ємця, Б. Жеплинського [6 – 7], О. Легкун [9], Г. Чернихівського [12] дисертаційні дослідження О. Ваврик [1], О. Ніколенко (Кушнір), М. Євгенєвої [4] та ін., розвідки В. Губ'яка Д. Губ'яка [2 та ін.]

Аналіз досліджень та публікацій кінця ХХ – початку ХХІ ст. демонструє зростання різнобічного інтересу до цієї сфери народно-інструментального мистецтва у таких аспектах:

- історичному (В. Дутчак, Б. Жеплинський, А. Омельченко, О. Ваврик, М. Євгенєва та ін.);

- традиційному (І. Куровська, В. Мішалов, В. Уманець, К. Черемський, В. Чуркіна та ін.),

- академічно-виконавському аспектах (О. Бобечко, Н. Брояко, О. Ваврик, С. Вишневська, Д. Губ'як, І. Дмитрук, В. Дутчак, І. Зінків, Л. Мандзюк, І. Мокрогуз, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко, І. Панасюк та ін.).

Першою ґрунтовною розвідкою щодо представлення цілісної картини академічного бандурного виконавства стало дослідження В. Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-х – 1990-х років. Творчість і виконавство» (1996). Наступним етапом наукових розвідок авторки стали докторське дисертаційне дослідження «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національно-культурному процесі ХХ – поч. ХХІ ст.» (2014), монографія «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття» [3], у яких, зокрема, проаналізована творчість бандуристів України та української діаспори, серед них пов'язані із Тернопіллям митці С. Малюца, М. Постолян, Я. Бабуняк, З. Штокалко.

Важливим методологічним джерелом

бандурознавчих розвідок є праці І. Зінків. Так, її монографія «Бандура як історичний феномен» (2013) трактується сучасними науковцями як універсальне інструментознавче дослідження, присвячене генезі й еволюції бандури [8]. Дослідниця узагальнила етапи еволюції бандури у ХХ – на початку ХХІ ст., зачепила пласт регіональних шкіл у контексті розвитку діатонічної бандури, зокрема, у праці представлені бандуристи 1920–1930-х рр. (К. Місевич, З. Штокалко), які пов'язані з Тернопіллям.

Серед важливих джерел вивчення бандурного мистецтва України – праці О. Ваврик (Дубас) [2], зокрема, монографія «Кобзарські школи в Україні», у якій, зокрема, прослідковано процес розвитку музично-освітніх осередків України періоду ХVІІ – І половини ХХ ст., розглянуто особливості поширення бандурного мистецтва в Галичині І половини ХХ ст., мистецьку діяльність Г. Хоткевича, К. Місевича, Ю. Сінгалевича, З. Штокалка, пов'язану, зокрема, із Західною Україною.

Зростає активний інтерес науковців до вивчення проблеми регіональних особливостей народно-інструментального та професійного виконавського мистецтва. Так, до визначення ролі регіональної специфіки національного кобзарського та бандурного виконавства звертались М. Долгов, О. Васюта, І. Куровська, Т. Чернета, В. Чуркіна та ін. Серед робіт такого спрямування – «Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ – початку ХХІ ст.» Н. Чернецької [11], у якій зосереджено увагу на основних тенденції становлення бандурного мистецтва Волинського регіону, на особливостях його розвитку й функціонування в контексті тогочасних суспільно-історичних процесів. Авторка звертається до такого аспекту, як концертно-просвітницька та педагогічна діяльність бандуристів, пов'язаних із Волинню, серед них – К. Місевич, Д. Гонта, Д. Щербина, Г. Білогуб, І. Стефанович, Ю. Боковий та ін.

Актуальними для досліджень у компаративно-регіоналістичному аспекті є краєзнавчі дослідження, пов'язані із видатними постатями виконавців та композиторів, із діяльністю відомих колективів та ансамблів різних регіонів України. Так, щодо Тернопілля, до цієї проблематики зверталися Б. Водяний, О. Смоляк, Д. Губ'як [2], В. Губ'як, О. Бойчук, С. Маловічко та ін. Серед останніх дисертаційних робіт такого напрямку – праця М. Євгенєвої «Формування та розвиток бандурного мистецтва на Тернопільщині» (2017) [4]. У ній досліджено історико-культурні передумови формування бандурного мистецтва Тернопілля, традиції української народно-інструментальної культури, зміст і форми культурно-мистецького життя досліджуваного регіону.

М. Євгенєва окреслила 2 історично сформовані локальні бандурні осередки: Західноподільський (із центром у Тернополі) та Південноволинський (із центром у Кременці) на прикладі діяльності їх відомих представників, малознаних бандуристів, опираючись на значний архівний, епістолярний масив. Важливим є проведений авторкою аналіз сучасного стану бандурної освіти на Тернопільщині на прикладі діяльності системи школа – училище – мистецький виш.

Дослідницею зроблено низку узагальнюючих висновків, зокрема, що бандурне мистецтво Тернопільщини є репрезентантом культурно-історичних процесів на теренах Західної України, оскільки відіграло важливу роль в загальноісторичному, загальнокультурному та загально-мистецькому контекстах. М. Євгенєва проаналізувала значне коло матеріалів довідкових енциклопедичних видань («Митці України», «Визначні постаті Тернопільщини», «Тернопільський енциклопедичний словник», «Бандуристи Рівненщини» та ін.), численні періодичні видання, мемуари, щоденники, спогади та ін., публіцистичні матеріали музейних архівістів (нариси Г. Чернихівського та О. Легкун [12]), звіти про

роботу навчальних закладів Тернопільської області різного рівня, протоколи обласних і республіканських фестивалів, конкурсів, оглядів художньої самодіяльності та ін.; маловідомі матеріали про діяльність творчих колективів, митців та ін.

Аналіз проблеми розвитку бандурного ансамблевого виконавства на Тернопіллі II половини XX – початку XXI ст. опирається і на вивчення матеріалів узагальнюючих видань, серед яких: «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» Б. Жеплинського та Д. Ковальчук [6], «Коротка історія кобзарства в Україні» Б. Жеплинського [7], де вперше подано інформацію щодо побутування бандурного виконавства на теренах Західної України впродовж XX ст., на згадане вище науково-популярне видання Д. Губ'яка «Грай, «Кобзарю!» [2], у якому зібрано інформацію про творчий шлях цього колективу та студії «Кобзарик» при ньому.

Із цих джерел можемо прослідкувати, що сучасне професійне бандурне мистецтво Тернопілля пов'язане із основними виконавськими школами: київською (С. Баштан) та львівською (В. Герасименко), його розвиток впродовж другої половини XX ст. центрується навколо класів бандури у вищих та середніх навчальних мистецьких закладах. Цьому процесу сприяє також діяльність розгалуженої мережі дитячих музичних шкіл та студій. Так, у 1958 р. було відкрито клас бандури у Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької (викладач А. Голуб-Вересай), розпочалося викладання бандурної гри і в ДМШ м. Тернополя, що узагальнило набутки попереднього періоду аматорства та неструктуризованої бандурної освіти і дало поштовх для подальшого розвитку.

Проведений огляд та спроби аналізу основних джерел дозволили зробити наступні узагальнення. Вивчення різних аспектів бандурного виконавства на Тернопіллі залишається актуальною музикознавчою,

історико-культурологічною, краєзнавчо-пошуковою проблемою і опирається на вагоме джерелознавче, теоретичне підґрунтя, на широке коло емпіричних матеріалів.

### **Список використаних джерел:**

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 222 с.
2. Губ'як Д. Грай, «Кобзарю!» / Д. Губ'як // Львів : ТеРус, 2010. – 280 с. – С. 67.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.; іл.
4. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / М. В. Євгенєва; ЛНМА імені М. В. Лисенка Міністерства культури України. – Л., 2017. – 22 с.
5. Євгенєва М., Гринчук І. Християнські засади кобзарсько-лірницького мистецтва // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2000. – № 2 (5). – С. 84–88.
6. Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник / Б. Жеплинський, Д. Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.; іл.
7. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. – Львів : Край, 2000. – 195 с.; іл.
8. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. – 448 с.; іл.
9. Легкун О. Г. Розвиток музичної культури Волині кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист. 26.00.01 // О. Г. Легкун. – К., 2012. – 20 с.

10. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Ніна Василівна Морозевич. – Одеса, 2003. – 18 с.

11. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–ХХІ ст. : автореф. ... канд. мист. : 26.00.01– теорія і історія культури / Наталія Григорівна Чернецька; КНУКіМ. – К., 2012. – 19 с.

12. Чернихівський Г., Легкун О. Портрети пером: статті, есеї, рецензії (книга 2) / Г. Чернихівський, О. Легкун. – Кременець ; Тернопіль, 2003. – 324 с.

## **ОСНОВНІ ФОРМИ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ З УЧНЯМИ В КЛАСІ БАНДУРИ**

*Бобко Андріана*

На сучасному етапі національного відродження України, кобзарське мистецтво займає одне із провідних місць у духовному житті народу. Кобзарство, як специфічне мистецьке явище не виникло в Україні само по собі – воно є породженням своєрідних історичних умов. З давніх часів в Україні була налагоджена сітка навчальних закладів з підготовки професійних кадрів виконавців-інструменталістів, це братські школи, музичні цехи (XVII – XVIII ст.), Глухівська музична школа (з 30-х років XVIII ст.), Київська академія, колегіуми, приватні школи тощо. Якщо раніше за традицією сліпий кобзар навчав сліпого хлопця, то тепер талановита молодь навчається грі на бандурі в музичних навчальних закладах України. Виросла ціла плеяда педагогів, які навчають молоде покоління бандуристів зберігати і розвивати традиційне кобзарське мистецтво. Їх педагогічна діяльність спрямована передусім на розвиток індивідуальності студента, його творчої ініціативи, навичок імпровізації. Педагоги звертають увагу на послідовність викладення складових труднощів бандуриста як у сольному, так і в інструментальному виконавстві за єдиним принципом – спів-інструмент-синтез.

В наш час існують початкові, середні і вищі навчальні заклади, які здійснюють спеціальну музичну освіту, готуючи спеціалістів різного рівня кваліфікації, як викладачів, так і концертуючи виконавців. Важливу роль в системі естетичного виховання та музичної освіти підрастаючого покоління відіграють дитячі музичні школи. Вони сприяють вихованню і формуванню світогляду, морально-естетичного обличчя учнів, професійної музичної майстерності молодих музикантів. Крім того, музична школа підготовлює найбільш здібних і талановитих учнів до вступу в середній і вищий музичні заклади.

Основною формою навчальної і виховної роботи в музичній школі є урок з фаху. Роль викладача у навчальному процесі багатогранна і багаторічна і тому від його майстерності, від його рівня професійної підготовки в великій мірі залежить розвиток майбутнього музиканта.

З перших уроків викладач повинен виховувати в учня любов до музики, розвивати творчу фантазію, образне мислення, добрий естетичний смак. Необхідно також добиватися виразного виконання одноголосних по співок, правильного фразування та відтворення характеру мелодії. Під час співу чи гри на бандурі слід стежити, щоб кожен відтворений звук контролювався слухом.

Велике значення в навчальному процесі має правильна організація домашніх завдань. Викладач повинен допомогти учневі скласти розклад робочого дня, приділити для музичних занять певні години. В план домашніх завдань, крім вивчення гам, етюдів, п'єс, необхідно включати повторення раніше вивченого репертуару.

У своїй практичній роботі викладач з фаху не повинен перевантажувати дітей вузькотехнічними завданнями, пов'язаними з постановкою рук, початковими вправами, оволодінням основами нотного запису та музичної грамоти. Адже більшість дітей при оволодінні

навичками гри на бандурі, сприймають їх механічно, запам'ятовують очима і пальцями, в той час як слух лишається пасивним. При такому навчанні справа обмежується виробленням автоматичних зорово-слухових зв'язків – «бачу–граю–чую». У цьому випадку не досягається головна мета – виховання активного розвинутого музичного слуху. Щоб уникнути цього, потрібно побудувати свою роботу так, щоб спрямувати її на формування іншої системи умовних зв'язків, яка схематично може бути визначена як «бачу–чую–граю». На початкових уроках викладач ще не може орієнтуватися на перший зв'язок (навичку) «бачу», адже учень не знає нотної грамоти. Тому зрозуміло, перш ніж перейти до гри з нот, учень повинен вивчити на слух і співати кілька невеликих пісень, а потім підбирати їх на бандурі. Таким чином, в початківця утворюється перший умовний зв'язок: «чую – відтворюю голосом».

На кожному уроці педагог повинен приділити належну увагу співу та вивченню нових пісень з текстом. Це допоможе дитині краще зрозуміти характер та інтонаційну виразність твору. На другому етапі роботи викладач пояснює запис пісень на нотному стані і сольфеджування вивчених з текстом пісень. Так на уроках з фаху учень вперше знайомиться з нотним текстом, та його реальним звучанням.

Протягом усього періоду викладач ознайомлює вихованця з правильною постановкою ігрового апарату, допомагає йому засвоїти розташування і назву струн на бандурі. Разом з тим, до ґрунтовного вивчення інструмента послідовно і обережно долучається гра пісень на бандурі. Ці пісні учень вже вміє співати, сольфеджувати і тепер переносити їх на струни.

Дитина повинна скерувати свою увагу на якість звуку та чистоту його інтонування, а також засвоєння основних засобів звуковидобування. У психіці дитини формується другий умовний зв'язок: «бачу (бачу ноти) –

чую, співаю-граю. Отже, засвоєння початкових вправ на бандурі має відбуватися через вивчення пісенного репертуару. Розвиток творчих навичок початківця сприяє не тільки гра пісень на слух, а й транспонування, способи імпровізації, самостійне створення невеликих п'єс. У процесі навчання викладач повинен стимулювати творчу фантазію, ініціативу учня, пропонувати йому самостійно визначати зміст і характер літературного тексту пісні та її музичного виконання.

Працюючи з дітьми над новими піснями, п'єсами чи етюдами, викладач аналізує музичну мову твору, пояснює динаміку, фразування тощо. Педагог застерігає учнів від механічного відтворення нотного тексту, підкреслює необхідність вдумливого вивчення того чи іншого твору.

Оскільки специфікою мистецтва бандуриста є поєднання співу і гри, слід звернути увагу саме на цю особливість. Навчання співу бандуристів-початківців має бути спрямоване на набуття учнями відповідних їхнім природним даним вокально-технічних навичок. Слід також застерігати від перевтоми голосового апарату дітей, стежити за тим, щоб вони не напружували голос, не співали на дуже високих і дуже низьких звуках.

Важливе значення в навчальному процесі відводиться грі в ансамблі та оркестровому класі, що сприяє розвитку природних музичних даних: слуху, музичної пам'яті, чуття ритму, а також виробленню специфічних навичок – уміння добре чути не лише себе, а й товаришів та узгоджувати свою партію з іншими.

При створенні ансамблю викладач повинен приділяти велику увагу як співу хору, так і грі на бандурі. В процесі роботи необхідно враховувати індивідуальні якості кожного учасника, уважно роз приділити учнів за голосовими партіями відповідно до їхніх виконавських можливостей. Участь в ансамблі вимагає оволодіння вокально-хоровими навиками: співацьким диханням, звукоутворенням, строєм, дикцією.

Починаючи з перших занять керівник колективу повинен добиватися вироблення інтонаційної чистоти й ансамблевого звучання. Особливу увагу слід надавати зіставленню співу з супроводом. Також необхідно навчати дітей співати пісні без супроводу. Спів удосконалює слух учнів, розвиває ладо-гармонічне почуття. В 3-х–4-х класах учні відвідують заняття з оркестрового класу народних інструментів. Репертуар ансамблю бандуристів має бути різнобічним, включати як вокальні, так і інструментальні твори, а також акомпанемент співакам та солістам на різних інструментах: сопілці, домрі, цимбалах. Завдання викладача – добирати твори так, щоб вони стимулювали не лише розвиток ансамблю, а були посильними вокально і технічно.

Важливою частиною навчального процесу є читання нот з листа. Матеріал для читання нот з листа добирається легший, ніж той, що вивчається в класі. Грати слід в доступному для учня темпі і без зупинок. З цією метою використовують посібники для ДМШ з гри на бандурі, Школи гри та інші збірники. Систематична практика – кращий спосіб для засвоєння цього навичку.

У вихованні музично-естетичного смаку учня якість художнього репертуару займає центральне місце. Заняття в спеціальному класі будується на основі послідовно розробленої програми навчання, що складається з художнього та інструктивного матеріалу. При доборі репертуару необхідно враховувати індивідуальність кожного учня, міру його здібностей та підготовки.

До репертуару спеціальних класів бандури слід включати різноманітні за змістом, формою, стилем і фактурою музичні твори різних авторів. Вокальні твори необхідно добирати ретельно, враховуючи індивідуальні особливості голосових даних учня. Не рекомендується включати в план твори, які перевантажують технічні можливості, або не відповідають психолого-віковим особливостям учня.

Для набуття виконавського досвіду учня необхідно давати можливість виступати на академічних вечорах і відкритих концертах з різними за формою і стилем музичними творами. Протягом року в 5-му класі пропонується двічі прослухати випускні програми без оцінювання – перший раз в кінці першого півріччя, другий – на початку четвертої чверті. Мета – перевірка підготовки учнів до випускних екзаменів на відповідному етапі.

Незважаючи на те, що в Програмі знайшов вираження багаторічний досвід роботи з підготовки молодших музикантів-бандуристів, в ній є чимало недоліків, які випливають з недостатнього врахування сучасних вимог. Спостерігається недостатня опора на фольклорний вокальний матеріал, обмежена кількість дитячих вокальних творів. Це пов'язано з тим, що минулі часи матеріал Програми мав ідеологічне спрямування. Тому сьогодні, за час незалежності України, потреба в доповненні Програми відповідним народним репертуаром стала актуальною і поступово вирішується.

Позитивною якістю Програми є те, що репертуар збагатився інструментальними творами: варіаціями, невеликими п'єсами для дітей, які основані на народному тематичному матеріалі, а також піснями невеликих вокальних діапазонів, які надаються для дитячих голосів. Можна з впевненістю сказати, що сучасна обдарована молодь високо піднесла рівень бандурного мистецтва, продовжуючи найкращі традиції культури українського народу.

Таким чином, шляхи розвитку бандурного мистецтва вимагають удосконалення професійної підготовки виконавських кадрів, удосконалення всіх форм музичної освіти, починаючи з музичних шкіл до вищих навчальних закладів (створення нових сучасних програм, удосконалення методики викладання тощо). Однією з найбільш перспективних форм підготовки професійних кадрів, яка сполучає масові форми роботи з поступовим

переходом до професійної (академічної) освіти, є школи кобзарського мистецтва, які можуть діяти як окремі спеціальні навчальні заклади, так і у філіях загальноосвітніх шкіл.

### **Список використаних джерел:**

1. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Харків, 2002. – 288 с.
2. Штокалко З. Кобзарський підручник // З. Штокалко. – Київ-Едмонтон, 1992. – С. 3-21.
3. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу // Г. Хоткевич. – Харків, 2002. – 288 с. 79 ілюстр.
4. Ященко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР // Л. Ященко. – К., Музична Україна, 1970.

## **ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТУПАННИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ)**

*Козачук Катерина*

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у цілісному процесі оволодіння теоретичними фаховими дисциплінами, навчання у виконавських класах повинна бути зорієнтована, зокрема, і на завдання методичної та виконавської підготовки, спрямованої на практику організації слухання музики школярами різних вікових категорій. Отже, постає завдання ознайомлення із низкою особистісно орієнтованих методик, спрямованих на розвиток музично-творчих здібностей школярів різних вікових груп у процесі оволодіння музичним мистецтвом, у яких враховуються дидактичні підходи, специфіка музично-творчої діяльності (Г. Падалка [5], О. Ростовський [6], Л. Масол [3] та ін.). Актуальним завданням методично-виконавської підготовки виступає також і змістове оновлення рекомендованого репертуарного переліку,

зокрема кращими зразками фортепіанних циклів українських композиторів.

Проілюструємо цю позицію на прикладі аналізу-інтерпретації фортепіанних циклів, адресованих дитячій слухацькій аудиторії, із використанням нових методичних розробок, елементів художньо-педагогічних технологій (Л. Масол) [3], використання матеріалів посібника-зошита «Про що і як розповідає музика» І. Гринчук [2], який поєднує елементи «музикознавчої пропедевтики» із різноплановими завданнями інтегративного типу відповідно до специфіки пізнавальної та музично-творчої діяльності молодших школярів.

Опираючись на використання методики роботи із посібником-зошитом «Про що і як розповідає музика» [2], нами апробовано музикознавчий, виконавський, методичний блоки діяльності щодо вивчення і презентації циклу «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського. Ефективним у цьому процесі виступає поєднання роботи у класі фортепіано із досвідом практичних занять в курсі «Методика музичного виховання», «Основи музичної інтерпретації» та інших фахових курсах.

Приступаючи до вивчення творчої постаті Н. Нижанківського [1; 4], до огляду його фортепіанної творчості, наведемо думку В. Барвінського, що це був щасливий і рідкісний артистичний дар: не повторюючи самого себе, шукати і знаходити нові нюанси у творчому самовираженні. Все, що створив Н. Нижанківський стало невід'ємною частиною української культури і культурної традиції, водночас – фундаментом для сучасної української фортепіанної музики (Ю. Булка) [1]. Плідна і різнобічна творча діяльність Н. Нижанківського, його самобутній талант дають підставу ставити його ім'я поруч з іменами старших сучасників С. Людкевича і В. Барвінського, яких він щиро шанував, однодумцем і продовжувачем яких так природньо і невимушено став [1; 4].

Аналізуючи цикл «Фортепіанні твори для молоді», слід зануритися у культурологічний контекст, в історію створення циклу. Мініатюри Н. Нижанківського під назвою «Фортепіанні твори для молоді», адресовані юним виконавцям, були опубліковані львівським видавництвом СУПроМу у 1936 р. За словами В. Барвінського: «Цей інструктивно-педагогічний альбом був першим такого роду збірником у Галичині» [1]. Цікавим є той факт, що 5 фортепіанних мініатюр мають окремі присвяти своїм дітям чи дітям друзів автора: «Марш горобчиків» C-dur – Ліді Нижанківській; «Староукраїнська пісня e-moll – Степанові Яросевичу; «Коломийка» d-moll – Олегові Нижанківському; «Івасько грає на чельо» c-moll – Івасю (Івану) Барвінському; «Гавот ляльки» G-dur – Ларисі Крушельницькій.

У перевиданих сучасних збірках мініатюр Н. Нижанківського репрезентовані наступні п'єси: «Марш горобчиків», «Староукраїнська пісня», «Коломийка», «Івасько грає на чельо», «Гавот ляльки», «Мала прелюдія», «Марш», «Інтермеццо», «Вальс». У такому форматі збірка містить п'єси, орієнтовані на різний рівень фортепіанної підготовки. Так, твори для початкуючих піаністів, яскраво образні, ланонічні за фактурою, витримані за характерним викладом, останні п'єси адресовані виконавцям із більш зрілою фаховою підготовкою. Усі мініатюри є цікавими для сприйняття школярами різних вікових груп, тому є цінним методичним матеріалом [7].

Переходячи до музикознавчо-методичного аналізу циклу, слід зазначити, що п'єси, як правило, побудовані на елементах тем народних пісень чи танців західного регіону, різноманітні за фактурою, яскраві і одночасно ясні за своїм образним змістом. Мініатюрам збірнику властива яскраво-зображальна виразовість музики, інтонаційна досконалість і пластичність музичних тем, багата гармонія, використання загально романтичних інтонацій чи елементів народного мелосу, «переплавлених» у стилістиці

автора.

Наведемо короткий методичний аналіз творів, на який може опертися вчитель у своїй практичній діяльності, як на уроках фортепіано, так і при організації слухання музики школярами [7].

Заповнюючи рубрики «Щоденника музичних вражень», слід звернутися до аспектів «музикознавчої пропедевтики», для прикладу – подати необхідну і доступну інформацію про музичні жанри, використані у мініатюрах, про відповідні їм виразові засоби та ін.

При ознайомленні із п'єсою «Марш горобчиків» подаємо короткі відомості про марш як музичний жанр (італ. *marcia*, фр. *marche* – «йти»), призначений для супроводу пересування людей в чіткому, синхронному темпі (військ, демонстрацій, парадів та ін.), розповідаємо про використання цього жанру у музиці для дітей, наводячи зразки із фортепіанної спадщини Р. Шумана, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, В. Косенка чи інших композиторів.

Характерні ознаки маршу у конкретній мініатюрі передаються через чіткий метро-ритм. Яскрава образність «Маршу горобчиків» втілюється композитором «імітацією» фанфарних сигналів і барабанного дробу в витриманому ритмічному малюнку крайніх частин, ритмічним *marcato* супроводу, а непосидючість маленьких пташенят – у більш дрібних і рухливих повторних поспівках. Цікавим творчим завданням є знаходження відповідного «сонечка настрою», створення малюнка чи власної назви до прослуханої мініатюри [2].

При ознайомленні із «Староукраїнською піснею» звертаємося до куплетної форми (із повтором приспіву), а «баркарольний» супровід (9/8) дозволяє провести аналогії із жанром баркароли – ліричного діалогу героїв на човні чи поблизу водного плеса. Важливим аспектом виступає актуалізація слухацького та загально естетичного досвіду

школярів щодо жанрів народної чи авторської пісні, зокрема ліричної.

При ознайомленні із «Коломийкою» представляємо традиційний жанр української фольклорної музики та танцю Західної України, де коломийки – короткі пісні моторного характеру, приспівки до танцю. Коломийки часто об'єднують у «в'язанки», які не обмежуються сталим змістом, залежать від уподобань співака та обставин виконання.

На прикладі цієї п'єси Н. Нижанківський знайомить дітей з гуцульським народним танцем і мелосом, подаючи твір як інструментальну мініатюру. Яскрава образність та контрастність мініатюри, її регіональний колорит передаються через просту тричастинну будову, в якій крайні частини – «дівочий» танець, середня частина – чоловічий танець аркан, через характерні синкоповані акценти, гармонічний мінор з підвищеними IV і VI ступенями мінорного ладу (гуцульський лад), імітування звучання ансамблю «троїстих музик» у фортепіанній фактурі. Цікавим є і завершальний восьмитакт з ефектом «віддалення награвань», відлуння у горах [7].

Учитель, аналогічно, може запропонувати школярам творчі завдання знаходження відповідного «сонечка настрою», створення малюнка чи власної назви до прослуханої мініатюри [2].

Мініатюра «Івасько грає на чельо» має більш загально романтичний характер, знайомить дітей із простою двочастинною репрізною формою. Ця п'єса демонструє колористичні «оркестрові» можливості фортепіано як «суперника» оркестру, адже наспівна мелодія мрійливого характеру (*molto espressivo*) рельєфно прослуховується у «віолончельному» регістрі на фоні «клавесинного» супроводу, на початку другої частини мелодія немов «передається» скрипці і знову «повертається» до віолончелі.

Роздумуючи над знаходженням відповідного «сонечка настрою», створенням власної назви до прослуханої мініатюри, школярі часто надають перевагу не зображальному аспекту, а виражальному ефекту впливу музики, тому назви мають більш узагальнений характер, а малюнок – пейзажний тип чи тип «кольорової плями» [2].

При ознайомленні із «Гавотом ляльки» представляємо старовинний французький танець. Гавот, спочатку – народний танець, згодом набув визнання як бальний, увійшов до класичного балету, змінивши менует. Традиційно характер гавоту витончений, темп помірний, розмір 2/2 або 4/4, форма тричастинна з контрастною середньою частиною більш пасторального плану (*musette*).

Варто актуалізувати відомості школярів у сфері народного та класичного танцю у формі бесіди, використання ілюстративного матеріалу та ін. Цікавим завданням є спроба прослідкувати поєднання у творі ознак гавоту із особливостями національного мелосу ( у використанні ритмів танцю «козачок», у варіаційному розвитку мелодії, у насиченні її форшлагами, підголосками та ін.).

Зробимо короткі узагальнення щодо проаналізованих мініатюр. Вони написані в простих двочастинних і тричастинних формах, спираються на загально романтичні інтонації чи елементи національного мелосу, пісенно-танцювальні жанри. П'єси циклу цінні, високохудожні, доступні для виконання у піаністичному плані, разом з тим яскраво-образні частини циклу доцільно рекомендувати включити до репертуару зі слухання музики в загальноосвітній школі, зокрема до тем, пов'язаних з творчістю українських композиторів – представників різних регіонів України, з жанровою та видовою специфікою музичного мистецтва [7].

Загалом, інструментальні програмні збірки для дітей є цінним педагогічним і художнім матеріалом, який дозволить юним виконавцям виявити творчу ініціативу,

формувати досвід «власного прочитання» музичного тексту, слухачам – створювати власні емоційно-образні інтерпретації пропонованих творів, майбутнім педагогам – набути умінь художньо-педагогічного спілкування «про музичне мистецтво засобами музичного мистецтва», формувати фахові компетенції.

### **Список використаних джерел:**

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К. : Музична Україна, 1972. – 86 с.
2. Гринчук І. П. Про що і як розповідає музика : Посібник-зошит / І. Гринчук. – Тернопіль : Астон, 2013. – 60 с.
3. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
4. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. – Дрогобич : КОЛО, 2001. – 68 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2010. – 274 с.
6. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
7. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 5 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2015. – 96 с.

## **УКРАЇНСЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

*Семчук Віолетта*

Музика для дітей є особливою сферою композиторської діяльності, адже виступає вагомим чинником духовного і естетичного виховання дітей,

впливає на здатність сприйняття навколишнього світу, формування дитини як особистості.

Вітчизняний фортепіанний репертуар для дітей представлено творами низки композиторів, зокрема, В. Барвінського, Н. Нижанківського, В. Косенка, Ю. Щуровського, І. Шамо, О. Білаша, Ф. Надененка, Ж. Колодуб, Л. Шукайло, В. Птушкіна, П. Захарова, Я. Бобалік та ін.

Серед згаданих митців заслужено повинно стояти ім'я С. Борткевича – композитора, представника західної української діаспори [1 – 5].

Інформаційну обмеженість в ознайомленні і вивченні творчості композитора спричинили ряд причин: несприйняття митцем комуністичної ідеології і, як наслідок, еміграція до Австрії. Тільки за часів незалежної України виникла можливість ознайомлення, популяризації і дослідження творчої спадщини С. Борткевича. Так, значний внесок в цей процес здійснено у працях К. Лебедевої [3], О. Чередниченко, в яких простежується творчий шлях композитора, як представника української музичної культури (західної діаспори романтичного спрямування) і здійснюється аналіз більшості його фортепіанних творів.

У процесі аналізу його творів у контексті творчості українських та європейських композиторів початку ХХ століття слід звернутися до ґрунтовних досліджень в галузі фортепіанної педагогіки Н. Кашкадамової [2], до публікацій З. Луців [4], І. Новосядлої [5], З. Юзюк.

Фортепіанний репертуар композитора повертається сьогодні у практику музичної освіти. Так, у посібниках з творів українських композиторів упорядники І. Гринчук та О. Горбач звертаються до творчості С. Борткевича на прикладі мініатюр «Скарга» і «Втіха» тв. 17 (випуск 3), до циклів «Маріонетки» тв. 54 (випуск 4), «З мого дитинства» тв. 14 (випуск 5), «Маленький мандрівник» тв. 21 (випуск 6), оскільки у численній фортепіанній спадщині

С. Борткевича вагоме місце належить циклам для дітей

Як наголошують упорядники [6], творам С. Борткевича притаманна яскрава образність, емоційна виразність, оригінальний мелодизм, у якому домінує пісенний тип, часто пов'язаний із українським мелосом. Гнучке фразування, характерні інтонації надають його музиці різних тонів романтично-схвильованого та елегійного характеру, поетичності та неповторності інтонаційного складу. Композитор тонко відчував багатогранні можливості та специфічні нюанси фортепіанної фактури і виконавства загалом, про що засвідчують і створені ним цикли для дітей.

Фортепіанні цикли (музичний цикл – це кілька творів, об'єднаних загальним художнім задумом) є доволі популярним жанром, оскільки циклічні мініатюри легко сприймаються слухачами, їхня жанрова визначеність зосереджує увагу на розумінні форми, емоційно-образного змісту.

Особливою увагою композиторів користуються програмні цикли завдяки зображальній і тембровій можливості фортепіано втілювати різноманітний спектр музичних образів-ілюстрацій, поєднуючи різнохарактерні контрастні образи: персонажі із світу дитячих мрій і захоплень, улюблені дитячі іграшки, ілюстрації літературних творів та ін.

Фортепіанні цикли композиторів XIX–XX століть, зокрема і українських композиторів, демонструють значні композиторські знахідки щодо широкої палітри мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних та фактурних засобів музичної виразності, що сприяють розкриттю авторського задуму кожної п'єси циклу.

Саме цикли мініатюр відображають мінливість і контрастність життя, де кожна п'єса це певний момент з калейдоскопу життєвих подій і вражень.

До дитячої тематики Борткевич звертався з різних причин. Одними з них є згадки про близьких для нього

людей, враження дитинства, відображення картини дитячого світосприйняття через призму бачення світу дорослою людиною. Такими є сторінки фортепіанного циклу «З мого дитинства» оп. 14 (1911 р.) і цикл «Дитинство» оп. 39 (1930 р.), створений по одноіменному роману Л. Толстого.

Прагнення ознайомитись з життям в інших країнах, пізнанням їх культури і побуту, відображення вражень композитора з його юнацьких подорожей 1900 і 1904 років знайшли втілення в сюжеті циклу «Маленький мандрівник» оп. 21.

Характерна для композиторського стилю схильність до театралізації яскраво проявилась в фортепіанному циклі «Маріонетки» оп. 54 (1938 р.) [6]. Образи циклу нагадують ляльковий театр Карабаса-Барабаса: ексцентричні, веселі і сумні, примхливі і стримані. Маріонетка (італ. – marionetta) – ця назва походить від назви невеликої фігури євангельської діви Марії в середньовічній ляльковій містерії (виставі), від персонажа-ляльки, що приводилась у рух за допомогою ниток, шнурів актора-ляльководи, схованого від глядача. Інша назва такої ляльки – фантоші. Появу маріонетки прийнято відносити до XVI століття.

Авторський підзаголовок «9 легких п'єс для фортепіано» свідчить, про те, що цикл був призначений для виконання юними музикантами. Програмні назви кожної мініатюри: «Російська селянська дівчина», «Козак», «Іспанка», «Тіролець», «Циган», «Маркіз», «Китаєць», «Плюшевий ведмедик», «Динамічний Арлекін» – відображають колоритні образи маріонеток, з наголошенням на характерних для даного персонажу ознаках [2]. Враховуючи вікові особливості юних музикантів, С. Борткевич у циклі звернувся до зрозумілої і цікавої дітям тематики – змалювання лялькових персонажів ярмаркових вистав.

Фортепіанний цикл С. Борткевича «Маріонетки» тв. 54 увійшов до згаданого вище навчально-методичного

посібника «Фортепіанні твори українських композиторів» (упорядники І. Гринчук, О. Горбач) [6]. Збірник вміщує короткі відомості про автора, методичні рекомендації, щодо виконання запропонованих творів і є вагомим настановчим підґрунтям у роботі над творами.

Для прикладу наведемо уривки з тексту методичних рекомендацій.

«Козак» – твір простої двочастинної будови, друге речення є ритмічним варіантом першого. Мелодія бадьорого, радісного характеру будується на інтонаціях народної пісні, фактура не складна, прозора.

«Іспанка» – композиція пристрасного, ніжного, відкритого характеру, який передається завдяки мелізматичному оздобленню мелодії, «повзучим» хроматизмам у середньому голосі, постійній ритмо-формулі хабанери з пунктирним ритмом на 1-й долі у супроводі впродовж усієї п'єси.

«Тіролець» – мініатюра, в якій мелодія імітує «йодль» (наспів альпійських горян, для якого характерні рулади, стрибки на широкі інтервали, переходи від низького регістру голосу до високого фальцету), звучить у ритмі вальсу.

«Циган» – досить динамічна п'єса, пронизана синкопованим ритмом, гучною динамікою. Чіткий штрих *staccato*, форшлагги в мелодії надають гостро-запального характеру мініатюрі.

«Китаєць» – п'єса, яка створює образ тендітної китайської жінки, або крихкої порцеляни, завдяки викладу мелодії у високому регістрі, використанню форшлагів, *staccato*, динаміки *pp* і *p*.

Узагальнюючи короткий огляд мініатюр циклу «Маріонетки», можемо прослідкувати, що вони втілюють конкретний програмний зміст, об'єднані спільною темою – «представленням портретів» представників різних країн через їх характерні стилістичні риси музичної культури [1]. Опираючись на програмність композитор використовує

характерні музично-виражальні засоби (для прикладу – великі стрибки в мелодії, імітуючи йодль «Тіролець», ритм хабанери в мініатюрі «Іспанка» тощо).

Отже, програмні твори С. Борткевича для дітей, зокрема із циклу «Маріонетки» цікаві яскраво-національним колоритом, приваблюють надзвичайною образністю, програмністю, різноманітністю жанрової стилістики. Вони сприяють збагаченню вітчизняного виконавсько-педагогічного репертуару, знайомлячи дітей із «музичним перевтіленням» персонажів лялькового театру.

### **Список використаних джерел:**

1. Горбач О. Фортепіанні цикли С. Борткевича: художньо-стилістичний та виконавський аналіз / О. Горбач // Актуальні проблеми гуманітарної освіти: Збірник наукових праць. – Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2017. – Вип. 14. – С. 64–68.

2. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва. ХХ сторіччя: підручник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.

3. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя / Катерина Лебедева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 43. Кн. 2: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – С. 42–52.

4. Луців М. А. Естетичні, музично-педагогічні принципи у фортепіанній творчості «забутого романтика» С. Борткевича / М. А. Луців // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: збірник матеріалів ІV Всеукраїнської науково-практичної конференції – Луганськ, 2013. – С. 51–58.

5. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя : національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект / І. Новосядла // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ,

2009. – Вип. XV – XVI. – С. 115–124.

6. Фортепіанні твори українських композиторів: Навчальний посібник / уряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2016. – Вип. 4. – 125 с.

## **ФОРМУВАННЯ ДУХОВНО-СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКІЛ ЗАСОБАМИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО**

*Левчук Валентина*

Морально-ціннісні орієнтації і духовність нації є найважливішими елементами структури особистості, в яких сконцентроване її суб'єктне ставлення до об'єктних рівнів буття. Вони визначають спрямованість моделі соціальної поведінки особистості та визначають рівень її духовної культури, критерієм сформованості якої є самореалізація духовних сил і духовного потенціалу. Основним змістом морально-ціннісних орієнтацій особистості учня є його світоглядні і моральні переконання, глибокі уподобання і моральні принципи. Проте реалії життя свідчать, що інфляція духовних цінностей в українському суспільстві негативно позначається на змістовій і процесуальній складовій навчально-виховного процесу, який не забезпечує на належному рівні формування духовності учнів загальноосвітньої школи, що актуалізує проблему кваліфікованого використання вчителями потенціалу сучасного українського музичного мистецтва.

Процес формування ціннісних орієнтацій особистості школяра в галузі музичного мистецтва педагоги-музиканти (В. Медушевський, Ю. Алієв, Д. Кабалевський, В. Шацька Г. Падалка, Г. Тарасов, Л. Хлебникова та ін.) визначають як багато емоційний, багатовекторний рух, який спрямований як на ціннісне осмислення молоді людиною музичного світу через пізнання, художню діяльність, так і на осягнення внутрішнього світу особи через самопізнання, самооцінку і

саморегуляцію. Вважають, що ціннісні орієнтації в галузі музичного мистецтва, з одного боку, встановлюють взаємозв'язок елементів психологічної спрямованості особистості школяра (інтересів, потреб, здатності до сприйняття й оцінки, аксіологічних установок), а з іншого – виступають як відбиток певного виду ціннісно-орієнтаційної його діяльності, що обумовлена рівнем художнього розвитку та ставлень учнів до широкої сфери дійсності й музичного мистецтва.

Духовно багата людина – красива людина. За висловом Лесі Українки, це людина, яка «... не зневажає душі своєї цвіту...» [10, с. 290], вміє слухати розмову дерев, любить житні поля, бачить красу і ніжність природи рідного краю, його казковий світ і дивовижну чарівність, вміє жити в світі гармонії. «Духовність не може жити на смітнику, а без неї життя – злочин». Бо краса душі – це не тільки те, що милує зір і слух, а й те, що є виявом багатой духовної культури людини, її високої моралі, гуманності, громадських почуттів. Без одного нема іншого. Належно сприйняти, оцінити красу, справжнє щастя може багата душею, суспільними інтересами людина, яка причетна до творення краси і щастя, «той, хто дає багато, а бере найменше; на чийх слідах виростають найкращі квітки, хто на своїй дорозі розкидає для вжитку всіх самоцвіти» [4, с. 96].

Формування ціннісних орієнтирів у духовному світі людини є одним із головних завдань української освіти. Відповідно до теорії та практики виховання учнів таку діяльність варто розпочинати вже у початковій школі, де створюються умови для виховання людини-гуманіста, людини-творця, людини-патріота.

Світ цінностей – це насамперед світ культури, сфера духовної діяльності людини, її моральної свідомості. Ціннісні орієнтації – це інтегративні утворення особистості, які виявляються у взаємозв'язку її інтересів, ідеалів, оцінок, аксіологічних установок, віддзеркалюються

у ціннісно-орієнтаційній її діяльності і є елементом її свідомості. Сукупність сталих ціннісних орієнтацій утворює свого роду вісь свідомості, яка забезпечує стійкість особистості, спадкоємність певного типу поведінки і діяльності, виражену в спрямованості потреб й інтересів. Ціннісні орієнтації систематизують інтереси і потреби, визначаючи одні з них як більш значущі для індивіда, інші – як менш значимі.

Проблема формування ціннісних орієнтацій в галузі музичного мистецтва зумовлена особливостями сприймання музичного твору, його інтонаційно образного змісту, який безпосередньо впливає на смислові утворення свідомості, що обумовлює освоєння художньо-естетичних цінностей музичних образів і забезпечує специфіку формування художньо-естетичних ціннісних орієнтацій учнів у процесі сприймання музики. Музика поступово підводить учнів до сприйняття більш високої системи цінностей.

Через виховання здійснюється трансляція ціннісних орієнтацій від покоління до покоління як на вербальному так і на невербальному рівнях. Це дає можливість розглядати надбання сучасної української композиторки Л. Дичко як ціннісну трансформацію естетичних, життєвих ідеалів, як досвід поколінь в усвідомленні добра і зла, як засіб формування духовно-ціннісних орієнтацій учнів.

Творчість Лесі Дичко логічно вписується у мистецькі процеси, що відбувалися в європейській культурі кінця ХХ - початку ХХІ століть, коли одним з генеральних напрямів стильових пошуків української композиторської школи став неофольклоризм. «Нова фольклорна хвиля» як один з найбільш довготривалих мистецьких спрямувань поширив свій вплив у вітчизняній музиці починаючи від 60-тих років минулого століття аж до сьогодення. Водночас вона глибоко індивідуальна і нерозривно пов'язана з національною традицією, спадковістю поколінь, є своєрідним віддзеркаленням народної пам'яті,

його «генетичного коду». Вбираючи в себе інноваційні прикмети сучасного постмодерністичного музичного простору, музика Л. Дичко творить нову якість синтезу, в якому відчутний нерозривний зв'язок з національним фольклором. «Твори Лесі Дичко цілком природно уявляються рядами із безкінечної множинності згаданих «індивідуалізованих висотних структур», які відображають тенденцію до відродження прадавнього, первісного, сутнісного для духовного буття будь-якого покоління» [2, с. 3].

Мистецтвознавець С. Павлишин пише, що спираючись на фольклорні зразки і поєднуючи їх з професійною композиторською технікою, заснованою як на західноєвропейських, так і на вітчизняних традиціях, Леся Дичко змогла створити свій власний, неповторний стиль, в якому яскраво виявляються національні риси. «Власне багатство та глибина людської думки приваблюють композитора в народній пісенності... їй властива і тривка віра в сили добра та краси, духовну міць людей» [7, с. 5]. За висловом І. Сікорської, композиторка «вимальовує свої хорові картини, змушуючи звичні кольори яскравіти безліччю відтінків, створюючи найтонше звукове колористичне плетиво». І додає: «Так могла написати тільки українка!» [6, с. 269].

У своїй творчості Леся Дичко приділяє хору чи не найбільшу увагу, репрезентуючи через хорове мистецтво ідеї соборності, притаманної українському народу високої духовності і гуманізму. «Естетичні погляди Лесі Дичко втілились у зверненні до фольклорно-обрядових джерел та їх трансформації у кантатно-ораторіальних жанрах» [2, с. 11].

З давніх часів хорова музика була невід'ємною частиною життя нашого народу. «Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як

елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво», – зазначає Л. Кияновська [3, с. 25]. Звертаючись до свого улюбленого жанру хорової музики Леся Дичко переймає багатовікову традицію, конструюючи її на міцних засадах, проте в оновленому вигляді. «Потужнім світлосяйним талантом і невичерпною творчою наснагою обдаровано композиторку Лесю Дичко», – пише О. Письменна, додаючи: «Вона збагатила українську культуру самобутнім, неповторним творчим відкриттям, звіренням свого унікального світовідчуття і водночас виявом глибинних засад національного розуміння природи високої духовності, сутності прекрасного, етичного» [8, с. 6].

Вже у перших творах композиторки починають кристалізуватись неофольклористичні тенденції, що в майбутньому стануть провідними ознаками композиторського письма. Показовими в цьому плані стають хорові кантати, створені на межі 60 - початку 70 років минулого сторіччя: «Червона калина» на вірші старовинних українських пісень для хору, солістів та інструментального оркестру, «Чотири пори року» для хору а capella та дитяча кантата «Сонячне коло».

Звернувшись до пласту календарної обрядовості композиторка в кантаті «Чотири пори року» «... узагальнює та відтворює уявлення багатьох поколінь людей про чудо щорічного оновлення життя, природи, про магічну дію обрядів, які живі і сьогодні» [9, с. 144]. Сприймаючи твір, учні відчують, що кожна його частина – то свого роду конденсат певного народного звичаю чи обряду, який у побуті немислимий без драматичного дійства. Так, перша частина полонить яскраво осяйним, екзальтованим віншуванням весни, що принесла людям радість оновлення і процвітання. Вона побудована на народних веснянках, що формує поняття про пісню, як провідника у світ музичної образності, а народна пісня є основою професійної музичної творчості.

Петрівчані пісні другої частини кантати («Літо») вводить у красу літньої пори, буйноцвіття квітів і трав. Мелодика ніби нагадує барвистий, з вигадливим візерунком звуковий килим. Пишна народна декоративність рисунку проступає з усією очевидністю.

Третя частина – «Осінь» становить цикл з двох обжинкових пісень. Слова для першої узяті з західноукраїнської народної творчості. Спочатку «Обжинкова» сприймається як жартівлива сценка, далі її суть визначає динаміку праці. Зрештою музика набуває характеру славлення розлогого родючого поля, доглянутого роботящими руками селянина-трудолюбця. Світло лірична друга «Обжинкова» – персоніфікований образ «дівки на виданні» Явдошки – ніжної, веселої, красивої своєю любов'ю до праці. Музику проймає сильний ліричний елемент, адже осінь у народному побуті – це час формування нових сімей, пора щасливих шлюбів, котрі еднають серця і душі закоханих.

Остання частина – «Зима». Замкнувся цикл у природі, завершилися основні роботи селянина на землі. Всеохоплююче почуття задоволення здійсненим, внутрішнє осягнення наслідків плідного діяння, радість трудівника здобути достатком, найкращі побажання людям сповнюють музику останньої частини кантати. В її основу лягли слова народних щедривок.

Інтонації всесвітньо відомого «Щедрика», що використані у цій частині композиторкою, допоможуть учням відчувати красу української народної пісні, осягнути інтонаційні особливості музики українського народу.

Героїко-драматична кантата «Червона калина» – один із кращих хорових творів української музичної літератури ХХ ст. Його було написано на підйомі мистецької течії «нова фольклорна хвиля» 1968 р. Л. Дичко звертається до текстів українських народних пісень ХVI–ХVII ст., що вже мали свою відому мелодію, були популярними протягом декількох сторіч і навіть

неодноразово з'являлись як цитати у творах професійних українських композиторів, та призначає монументальний твір для потужного виконавського складу: хору, солістів – чоловічого і жіночого голосу – та інструментального ансамблю. Для супроводу вона невипадково обирає ансамбль, а не оркестр, ансамбль доволі незвичний – два фортепіано, ударні, арфа, – оскільки бажає створити імітацію звучання старовинних народних інструментів – кобзи, ліри, бандури тощо.

Проте Леся Дичко народної музики не цитує, а до поетичних рядків знаходить сучасну, більш експресивну, власну інтонацію. П'ять частин кантати представляють найрозмаїтіші аспекти музичного бачення української історії: стримана історична пісня «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» (1 ч.) доповнюється експресивною лірикою 2 ч. («Козак од'їжджає, дівчинонька плаче», «Чи я в лузі не калина була»). Героїку і козацьку романтику «Пісні про Байду» (3 ч.) відтіняє вражаючий трагізм плачу матері над загиблим сином: «Сину мій, дитино моя» (4 ч.). Завершує кантату «Дума про Нечая» – фінал епічного урочистого плану, сповнений почуттям гордої нескореності нації. У жодному з номерів не повторюється жанрова основа, а проте цілість сприймається напрочуд логічно і гармонійно [1, с. 37-38].

Ці тексти народних пісень і дум знайомі кожному освіченому українцеві, а проте в кантаті Л. Дичко вони сприймаються зовсім по-новому, свіжо й незвично. І річ не лише в тому, що композиторка знаходить блискуче темброве вирішення через геть незвичне зіставлення інструментів, котрі в сумі викликають асоціації з експресивною грою кобзаря на бандурі, і навіть не через свіжі терпкі гармонічні барви. Мисткиня зуміла уловити дух народної поезії і музики, не цитуючи її буквально, а талановито узагальнюючи її основні засади.

Кантата «Червона калина» Лесі Дичко стала одним із найяскравіших творінь мисткині. Її образне багатство та

самобутність вираження засвідчують потужний духовний національний імпульс, що залишався в українській культурі в усі часи.

Помітно, що у хоровій творчості Лесі Дичко яскраво виявляються зв'язки з найдавнішими зразками української народної музики. Це і пісні календарно-обрядового циклу, і епічні твори – балади, думи тощо. Окрім того вона спирається й на фольклор більш пізнього часу – ліричні, козацькі, заробітчанські пісні тощо. Велику роль у її творчості також відіграють дитячі пісні («Сонячне коло»), а у творах з історичною тематикою поширено використовуються інтонації пісень-причетів. Звертаючись до автентичних нашарувань українського фольклору, Л. Дичко творить як у традиційних, так і у нових жанрах; її перу належать поеми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти тощо. Окрім того, вона багато експериментує в ракурсі синтезу жанрових складових: у неї з'являються опери-ораторії, симфонії-кантати, тощо.

М. Гордійчук відзначає, що в жанрі хорової музики Леся Дичко звертається до багатовікової традиції української музики, але її творчість відкриває новий сучасний етап для вітчизняного хорового мистецтва. У своїх творіннях мисткиня плекає мелодико-інтонаційні джерела, але в той же час засобами сучасних композиторських технік та гармонії розкриває їх по-новому. Крім відродження образів праслов'янської міфології та язичництва, композиторка звертається до пласту сакральної хорової спадщини, прагнучи поєднати «... глибинні процеси ритуального та світського в духовній музиці» [2, с. 11]. В багатовіковій історії української церковної хорової практики композиторка вбачає наступність поколінь, традицій та формування особливого національного континууму, витоків професійної школи. Такі тенденції яскраво втілюються у знаковій в творчості Л. Дичко ораторії «... І нарекоше ім'я Київ», літургійній спадщині, опері «Різдвяне дійство».

Оперна творчість Л. Дичко стоїть на роздоріжжі жанрових форм, що загалом стає характерною рисою усього творчого доробку композиторки, в першу чергу, хорової музики. Так, в своїх музикознавчих працях Л. Серганюк, Н. Степаненко, Л. Пархоменко та Б. Фільц розглядають різноманітні приклади жанрових новацій у творчості композиторки. Л. Пархоменко називає опери мисткині хоровим дійством, відтворенням поетики прадавніх містично-ритуальних дій і побутової родинної звичаєвості, а Л. Серганюк пише про інтенсивну взаємодію естетично-драматургічних канонів різних жанрів, що загалом показово для музичного мистецтва другої половини ХХ століття.

Опера «Золотослов» продовжила неофольклорну лінію творчості Л. Дичко і стала одним з найкращих її взірців. Задум твору з'явився після прочитання збірки фольклорних текстів «Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі», що вийшла у видавництві «Дніпро» у 1988 році. До цієї збірки вміщені тексти пісень найрізноманітніших фольклорних жанрів, серед яких особливу увагу композиторки привернули весільні і родинно-побудові пісні, поховальні плачі, а також календарно-обрядові пісні (весняного і зимового календарного циклу). Ці тексти стали співзвучними до творчих пошуків Лесі Дичко, а образи прадавнього світу та традицій нашого народу викликали асоціативні паралелі до епічних циклів різних народів (композиторка назвала їх своєрідними «українськими упанішадами»).

Опера є своєрідним творчим та духовним підсумком, філософським осмисленням власного буття і космогонічних основ всесвіту. Л. Дичко відтворює ідею гармонії світу з його невимушеним єднанням природи і людини, балансом поколінь з його невинністю дитини (що втілюється в партії дитячого хору) та досвідченою мудрістю дорослої людини (мішаний хор). Сакральні ідеї та євангельська тематика тісно переплітаються з

народними примітивно-інтуїтивними уявленнями про божественне та духовне. В творі відроджуються фольклорні джерела, на яких базується зимовий фольклорний цикл, в якому органічно поєднуються давні архаїчні уявлення наших предків слов'ян з християнськими вченнями та традиціями. Вертеп (а саме такий підзаголовок дала Л. Дичко опері) завжди був одним з головних театралізованих дійств нашого фольклору, в якому від покоління до покоління передавались традиційні обряди та пісні. Ідея духовного очищення, містеріальної драми та радісного народного свята стали основою концепції цієї опери.

Водночас Леся Дичко оновлює вертеп, створює його сучасну інтерпретацію. Як зазначає сама авторка, трансформація духовних ідей та національної традиції (із збереженням поетичних першоджерел) відбувається в світлі сучасного світосприйняття та модерного композиторського мислення. «Опера Л. Дичко є неординарною спробою відтворити особистісне образотетичне трактування Різдва Христового через цілісну стилізацію духовної драми на стилістичному, композиційному, жанровому рівні, водночас привнісши в неї буремно-дисгармонійний дух сьогодення, його пошуки духовної опори, скеровані у вітчизняну історію і національну традицію» [5, с. 262-263].

У «Різдвяному дійстві» мисткиня реалізує неофольклористичні традиції своєї творчості в поєднанні з елементами духовно-літургічної стилістики, а також використанням небарокових моделей та модерних композиторських технік ХХ століття. Ці різні інтонаційно-виразові пласти стають основою для втілення самобутнього інваріанту вертепу, а паритет традиції та новацій створюють новий етап стилістично-інтонаційного рівня синтезу. Фольклорні мотиви знаходять своє втілення в опері через жанр колядок, що стають озвученням, фоном до розгортання сюжетної лінії.

Таким чином, музика Л. Дичко – це сама українська душа, співоча і віруюча, трагічна і могутня, мудра і безсмертна. Потужним світлосяйним талантом і невичерпною творчою насагою обдаровано мисткиню. Вона збагатила українську культуру самобутнім, неповторимим творчим відкриттям, звіренням свого унікального світовідчуття і водночас виявом глибинних засад національного розуміння природи високої духовності, сутності прекрасного, етичного. Через хоровий жанр творчості композиторки, саме той жанр, який є питомим для української духовної традиції, учні в її творчості знайдуть найрізноманітніші образно-змістовні лінії, пов'язані з фольклором, з обрядами, з релігійними витоками, з поезією видатних українських митців, а також – ліричні, історико-епічні, героїчні, жартівливі. Неофольклорна стилістика творчості Л. Дичко розкриває об'єднану ідею синкретизму прадавньої містерії, ритуального дійства і синтетичні можливості оперного жанру. Синтез національної традиції та новаторства – основи композиторського стилю, що дозволив оновити традиційні музичні жанри та схеми, самобутньо втілити ідею духовної єдності поколінь українського народу дає можливість учням сформувавши, підтвердити актуальність своїх ціннісних установок, або побачити необхідність їх зміни чи корекції. Формування орієнтацій на цінності музичної культури є перспективним регулятором соціокультурної активності учнів.

### **Список використаних джерел**

1. Грица С. Творчість Лесі Дичко: „її мистецький дух сильніший за обставини”/ С. Грица // Музика. –2011. – № 1-2. – С. 36-40.
2. Гордійчук М. Леся Дичко/ М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1978. –77 с.

3. Коцюбинський М. М. Вибрані твори: оповідання, новели, повісті / М. М. Коцюбинський. – К.: Генеза, 2004. – 368 с.

4. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери „Різдвяне дійство”) / Т. Кривицька // Українське музикознавство: збірка наукових праць. – К., 2008. – Випуск 34. – С. 259-267.

5. Маслова Ю. Оперні, салонні, ансамблеві синтези як чинники формування вокальних шкіл України / Ю. Маслова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Міленіум, 2013. – 378 с. – Випуск 23 – С. 268-292.

6. Павлишин С. Найвизначніша українська композиторка / С. Павлишин // Наше життя. – Н-Й.: Союз українок Америки, 1999. – квітень, № 4. – С. 5-7.

7. Письменна О. Музична мова кантати „Чотири пори року Л. Дичко” / О. Письменна. – Молодь і ринок, 2006. – № 4. – 168 с.

8. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності опери „Золотослов” Лесі Дичко / Л. Серганюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Випуск 19. – Книга 3. – С. 103–108.

9. Степаненко Н. Леся Дичко – явище в українській музиці / Н. Степаненко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського. – 2004. – Випуск 35. – С. 11-19.

10. Шевченко Г. П. Проблемы образования и воспитания студенческой молодежи в эпоху постмодернизма / Г. П. Шевченко // Духовність особистості. – 2011. – Випуск 3. – С. 200 - 209.

## ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

*Мандибур Марія*

Музика як символічна мова завжди вимагає індивідуального розкриття. Багатобарвна палітра виражених у музиці емоцій розкриває в людині здатність співпереживати й розуміти почуття іншої людини. Виникнення таких емоційних станів необхідно враховувати в музично-педагогічному процесі, оскільки вони тісно пов'язані з відчуттям музичної форми, досконалості виконання, підпорядкування технічних складностей музичного образу. У зв'язку з тим, що вчитель музики часто зустрічається з виникненням таких емоцій, їх корекція є важливим аспектом його методичної підготовки.

Сприйняття мистецтва потребує активної розумової діяльності, розвитку уяви, емоційної сприйнятості, спроможності до співвідношення художнього твору з дійсністю і з власним внутрішнім світом, здатності до осмислення твору в цілому. Тільки за умови розуміння світу мистецтва, воно увійде у свідомість, як відкриття прекрасного і духовного світу, стане джерелом формування ціннісних критеріїв. Кожне сприйняття будь-якого предмета, явища є складним процесом, в якому беруть участь різні органи чуттів. Проблема творчого сприймання музики слухачами представлена у працях таких педагогів як Б. Асаф'єв, І. Гринчук, Т. Куликовська, В. Медушевський, С. Науменко, А. Паламарчук, Е. Печерська, Т. Киреева, Т. Скорик.

Уміння слухати і чути музику не є вродженою якістю. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній музичній діяльності, у цілеспрямованому аналізі музичних творів, бо лише власна діяльність є запорукою глибоких переживань, естетичної насолоди, високих художніх смаків і

переконань. У процес сприймання музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає можливість розглядати сприймання як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичних ставлень до дійсності.

Система функцій музичного сприймання відображає той складний контекст, у якому реалізується діяльність слухача. Ця система охоплює соціальні й особистісні функції сприймання і зумовлюється системою внутрішніх детермінант. Саме система детермінант і система функцій впливають на внутрішню структуру музичного сприймання, відбиваються на складні його елементи у їх взаємозв'язках.

В особистісному плані виділяють такі функції музичного сприймання, як задоволення потреби у художньому пізнанні, творчості, переживанні, самовихованні, естетичній насолоді, стимулювання інших видів діяльності, формування певного настрою, тону тощо.

Музичне сприймання – це сприймання художнього образу, який не є відразу і повністю даним, він створюється в часі, в процесі руху і розвитку музичної думки. Це надає музичному сприйманню особливого, специфічного характеру. Він «розгортається» послідовно, слідом за розвитком музики; при цьому поступово формується і образ сприймання. Процес сприймання музики є процесом пізнання музичного образу як стверджував Б. Асаф'єв.

Можна констатувати, що музичне сприймання формується в двох аспектах:

а) як початкове сприймання незнайомого музичного твору, що постійно розвивається в часі;

б) як процес поступового засвоєння того ж твору як єдиного цілісного образу при повторних

сприйманнях.

У ньому містяться якості, що притаманні сприйманню мистецтва в цілому, але, разом з тим, має свої особливості, зумовлені специфікою музики як виду мистецтва. З іншого боку, музичне сприймання – це вид художньо-пізнавальної діяльності, результат довготривалого суспільно-історичного розвитку особистості. Музичне сприймання – один з видів музичної діяльності, яка об'єднує музичну творчість, музичне виконавство та сприймання музичних творів. Разом з тим, процес музичного сприймання є цілісним, неподільним і складається з множинності умов, функцій, операцій і механізмів з їх особливими властивостями, структурою і змістом. Розглянемо функції музичного сприймання. Система функцій музичного сприймання відображає той складний контекст, у якому реалізується діяльність слухача. Ця система охоплює соціальні й особистісні функції сприймання.

Музичне сприймання характеризується певним властивостями. Деякі з них специфічні власне для музичного або, якщо ширше, художнього сприймання (емоційність, образність), інші є загальними для всіх видів сприймання (цілісність, усвідомленість, асоціативність, вибірковість, константність).

Основна властивість повноцінного музичного сприймання є його естетична емоційність, яка розуміється як переживання краси художнього музичного образу, почуттів і думок, викликаних музикою. Естетичне сприймання музики завжди емоційне, поза емоціями воно немислиме. Разом з тим емоційне сприймання може бути і не естетичним. Слухаючи музику, людина може просто «перейматись» її настроєм, радіти, веселитись або сумувати. Отже, емоційне переживання музики, здатність насолоджуватись нею властиві людині.

Музичне мислення як окремий вид мислення

генетично зв'язане зі всією мислительною, духовною діяльністю. Як компонент музичного сприймання, воно виконує функцію «якомога повнішого і багатостороннього відновлення об'єкта» відповідно до музичного твору який сприймається. Специфічною його особливістю при цьому є те, що воно завжди є емоційно забарвлене. За переконаннями психолога Л. С. Виготського, судження, які відносяться до творів мистецтва являються «емоційно-ефективними актами думки». Положення про єдність емоційного і свідомого одним з перших серед музикантів-теоретиків сформулював Б. Асаф'єв.[1, с. 150-151].

Слухати музику означає проникати у її сутність, життєвий зміст, художній світ. Найзрозумілішою для людини є мова музики, що супроводжувала її з дитинства. Саме та музика, що впліталася у процес зростання та виховання людини, видається їй найкращою, найприємнішою, легкою для розуму. Під час проведення занять, особливо в процесі слухання музики і наступними етапами роботи, необхідно спрямовувати свою роботу до єдності, синтезу всіх дисциплін естетичного циклу (музика, хореографія, образотворче мистецтво, література). Так, наприклад, вивчення календарно-обрядових пісень, програмних творів повинно включати не тільки освоєння дітьми мелосу, метроритму, характеру, форми, але й поглиблене проникнення в літературний текст, в поетичність мови, руху, міміки, тонкощів ліній і фарб, звуків і голосів. Супроводжувати цей процес можна ознайомленням дітей із зразками образотворчого, декоративно-прикладного, ужиткового мистецтва, танцювально-інструментальних жанрів, театрального і екранних видів мистецтва, що підсилить загальний емоційний тон музичних занять, підвищить психологічне їх засвоєння.

Для того, щоб діти краще сприймали музичні

твори застосовується метод музичних колекцій, завдяки якому під час ознайомлення з кожним новим твором поповнювалася колективна «колекція» маршів, вальсів, п'єс про тварин, птахів тощо. Він сприяє накопиченню музично-слухових вражень, формуванню вміння спостерігати, запам'ятовувати, узагальнювати. Водночас дає змогу порівняти п'єси з кожної колекції.

Музичне сприймання – основний вид музичної діяльності, оскільки саме воно передує всім іншим. Навіть коли діти на уроках зайняті здебільшого хоровим співом, то перш ніж розучувати пісню, її треба сприйняти. Поряд з терміном «сприймання музики» вживають словосполучення «слухання музики», яке використовують у двох значеннях: як синонім сприймання музики і як компонент уроку музики (на відміну від співів). Втім, якщо його застосовують у другому значенні, все одно «вбирає в себе» й перше, як визначає Е. Печерська.

Слід враховувати, що вплив музики на особистість складається з численних слухацьких вражень, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Робота над кожним твором має вводити школярів у світ глибоких почуттів і роздумів: про добро і зло, любов і ненависть тощо. Улюблений дитячий літературний жанр – це казка. Приваблюють і незвичайні казкові сюжети, і яскраві образи, що запам'ятовуються. Прилучення до казки допомагає розширити життєвий та художній досвід молодших школярів, які завдяки уяві переносяться то в надхмарні височини, то в таємничий ліс, то у королівські володіння.

Е. Печерська використовувала казки на різних етапах уроку музики: у процесі хорового співу, слухання музики, ознайомлення дітей з музичною грамотою та ін. Казка пробуджує фантазію, зацікавленість дітей. Музика на казкові сюжети дає змогу ознайомити дітей зі

звуковою палітрою та засобами музичної виразності, що характеризують казкових персонажів. Наприклад, діти краще запам'ятовують, стверджував Т. Скорик зображуючи злого Чорномора (у виконанні духового оркестру звучить «Марш Чорномора» із опери «Руслан і Людмила»), композитор Глінка використав низький регістр, голосну динаміку. І зовсім інший образ білочки передається у симфонічній картині «Три дива» з опери М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана». Композитор використовує народну пісеньку «Во саду ли в огороде». Високий регістр, легка мелодія змальовує грайливу білочку.

Крім казок, зазначених у програмі, можна використовувати казки, створені самим вчителем стверджує Т. Скорик. Вони мають бути образними, емоційними, не складними, сюжет яких добре запам'ятався б і викликав емоційний відгук у дітей. Казки активізують школярів, а незнайомий зміст зумовлює більш стійку увагу, адже всіх хвилює, яким буде кінець. Зручніше створювати казку за якимось музичним циклом. Наприклад можна взяти П. Чайковського «Дитячий альбом». Таку назву можна розіграти на шкільному святі, підготувавши костюми і декорації. Створюючи у дітей певні настрої розповіддю, вчитель націлює їх на засвоєння відповідних інтонацій у музиці, які потім перетворюються у стійкі емоційно-естетичні зв'язки [9, с. 14-19].

З перших кроків навчання необхідно виховувати у дітей усвідомлене ставлення до творів, які вони слухають і вивчають на уроках, часто слухові відчуття дітей такі інертні, неусвідомленні, що музика залишається несприйнятою, чужою. Залежить це від багатьох причин. Одна з них – недостатній розвиток музичних здібностей в цілому і зокрема – звуковисотного музичного слуху. Сприйняття музики дітьми має бути цілеспрямованим, ним необхідно

керувати. У своїх працях педагог Н. Гроздецька показала найбільш ефективні напрямки розвитку сприймання музики дітьми. Вона пропонує, наприклад для молодших класів загальноосвітніх шкіл гру «Якби я був композитором».

Вчитель називає твір, а діти після бесіди висловлюються про те, яку б музику написали вони на цю тему. Потім вчитель грає п'єсу, а діти самі («в голові») порівнюють чи збігається придумане з авторським задумом. Вже на перших заняттях слухання музики діти жваво реагують на зіставлення п'єс, об'єднаних за тематичною спорідненістю.

Програмна тема «Хто як ходить, хто як літає» може бути проілюстрована, наприклад, музикою Римського-Корсакова («Політ джмеля») та Прокоф'єва («Коники та метелики» з балету «Попелюшка»). З цікавістю слухаючи музику, діти дають свої характеристики рухів знайомих персонажів. За словами Т. Куликовської творчу уяву дітей можна стимулювати конкретними завданнями при складанні мелодій: певним ритмом, першою фразою (наприклад, у формі запитання – відповіді), точно вказаним діапазоном, назвою майбутньої п'єси, віршем спеціально вибраним (наприклад, до репродукції, яскравого малюнка, фотографії) або самостійно створеним. Такі конкретні завдання фіксують увагу учнів на окремих труднощах, сприяють більш творчій роботі, змушують серйозно думати навіть малоактивних дітей [3, с. 82-90].

Твори для слухання в першому класі бажано виконувати самому вчителю музики, щоб діти спілкувалися з живим виконавцем і живою музикою. Періодично С. Науменко радить звертатися до раніш сприйнятих творів, але перед учнями ставити нові запитання відповідно до рівня їх розвитку. Далі для слухання рекомендується використовувати на одному занятті два яскраво протилежних за настроєм,

характером і жанрами твору. Перші твори, з якими ознайомлюються учні, повинні бути високохудожніми, яскравими, щоб здивувати, захопити їх своєю незвичайністю і красою. Надалі поряд з такими діти слухають твори, які є в програмі і з якими пов'язане засвоєння учнями певних музичних знань і навичок (В. Косенко, М. Лисенко, Р. Шуман, П. Чайковський) [5, с. 45-48].

А. Паламарчук зазначає, що був проведений ряд спостережень за сприйманням музичних творів третьокласниками. Для дітей було проведено експеримент у двох варіантах. У першому діти слухали музичну п'єсу без ознайомлення з програмою (назва твору не оголошувалась), після чого відповідали на ряд різних запитань. У другому варіанті дітям оголошувалась назва твору і після прослухування вони відповідали на ті ж самі запитання, але враховуючи те, що дітям важко висловити свої враження від сприймання музики, тому було запропоновано ще намалювати малюнок як доповнення до запису. А. Паламарчук робить висновок, що сприймання музики в більшості дітей викликало зорові уявлення, учні намагалися конкретизувати образи, подати їх у сюжетному розвитку, незалежно від того, знали вони програмну назву чи ні. Дитячі зорові уявлення були пов'язані з навколишньою дійсністю, особливо з природою, з набутими знаннями (чи то казкові сюжети, чи описи краси природи, чи розповіді про добро і зло). Сприймання певного музичного образу супроводжувалось у дітей асоціаціями руху, кольору, тепла інколи навіть запаху. Звичайно відповіді учнів не завжди були точні і вправні, проте одержані результати все-таки дають змогу глибше проникати в одну з ланок дитячої музичної перцепції, що так необхідно знати кожному вчителю музики [6, с. 58-63].

Деякі педагоги, працюючи з дітьми, використовують колір під час сприймання музики. Але педагогічний досвід у цій галузі ще недостатньо обгрунтовано, що породжує різні й навіть суперечливі судження. Згідно з одним із них кольорові асоціативні уявлення заважають учням сприймати музику. Інші вважають, що кольорові асоціативні уявлення, котрі виникають під час сприймання музики, є показником емоційності, фантазії і сприяють художньому розвитку дітей. З метою з'ясування цього питання Е. Печерська і Т. Киреева провели експериментальну роботу в 1-му і 3-му класах.

Підготовча бесіда показала, що під час слухання музики учні люблять мріяти, фантазувати, придумувати власні образи, сюжети. На запитання вчителя: «Як би ви хотіли передати свої музичні враження – розповіддю чи малюнком?» більшість дітей вибрали малюнок. Це свідчить про те, що кольорові засоби передачі образів для них доступніші ніж словесні. Після підготовчого етапу експериментальної роботи на уроках в обох класах учні прослухали фортепіанну п'єсу О. Резцової «Сонечко танцює» і словесно охарактеризували її. Дітям було важко знайти відповідні визначення, найчастіше вони користувалися словами «весела» й «швидка». Тому Е. Печерська і Т. Киреева запропонували школярам намалювати свої враження так, щоб кольори співпадали з музикою. Першокласники активніше взялися за роботу, третьокласникам треба було дати додаткові пояснення. У малюнках дітей були певні образи. Утім, якщо першокласники зобразили сонце і хмари, дерева, квіти, звірят то третьокласники – тільки сонце і хмари (троє учнів ще й веселку).

Потім учням запропонували повторно послухати п'єсу і дивлячись на малюнки розповісти про неї. У бесіді було з'ясовано, що вибір кольорів обумовлений не стільки проникненням у характер музики, скільки

уявленню про сонце, хмари небо. Діти добирали вже більше епітетів для визначення музики: «добра, світла, кольорова, радісна танцювальна». Контрольні уроки показали, що школярам подобається передавати музику в малюнках, для більшості з них це завдання доступне. Першокласники нерідко доповнювали бесіду про музику і виразними рухами, мімікою, жестами, - мабуть, так їм легше передавати свої враження [8, с. 21-23].

Під час проведення експериментальних досліджень І.Гринчук було апробовано методіку стимулювання та активізації музичного сприймання учнів початкової школи, зокрема емоційно-образного, інтонаційного, емоційно-ціннісного.

«Методичним зерном» стала форма «слухачького щоденника», завдання рубрик якого розроблялись з урахуванням змісту і тематики діючих програм з музики. Напрямки такої діяльності спираються на використання інтегративного підходу, пов'язаного із синтетичною природою музичного сприймання, у поєднанні звук – слово – колір (графічний обрис). Так, першокласникам пропонується знайти (вирізати, наклеїти і розмалювати) відповідне «сонечко настрою». Їхня кількість у другому, третьому, четвертому класах поспупово збільшується. Із другою класу до «сонечок настрою» додаються «промінчики», які служать збагаченню лексичного запасу школярів, вчать добирати вербальні характеристики настрою музичного образу. Учні четвертих класів знайомляться із новим персонажем щоденника – Слухачиком, який допомагає школярам характеризувати складніший рівень естетичного переживання-почуття, що викликає прослуханий музичний твір, опановувати естетично-етичний зміст музичних творів. Творчому самовиявленню учнів, глибокому проникненню у світ образів мистецтва за словами І.Гринчук сприяє робота над збагаченням фонду міжсенсорних асоціацій, зокрема шляхом

створення школярами власних музично-художніх образів [2, с.13-16]. Слухання музики, при його правильному, продуманому, змістовному використанні буде як найкраще впливати на розвиток художньо-творчого мислення дітей молодшого шкільного віку.

Отже, необхідно привчати дітей молодшого шкільного віку слухати музику, намагаючись не тільки емоційно, а й свідомо її сприймати. Так, наприклад, навіть розвиток сприйняття близьких за характером п'єс привчає їх почути в кожній з них щось особливе, притаманне тільки цьому творові, аби виявити це у власному виконанні. Знайомство з музичними творами різних жанрів і стилів дозволяє виявити характерні особливості старовинної і класичної музики, складні й синкоповані ритми сучасної музики. Відповідний аналіз музичних п'єс сприяє усвідомленому сприйманню й розвиває активність музичного мислення. Передумовою реалізації цього принципу є відбір музичного репертуару, засвоєння якого дозволяє організувати всі види музичної діяльності молодших школярів.

Усі форми музичних занять із школярами мають сприяти їхньому духовному розвитку, пізнанню світу, формуванню світогляду, вихованню моралі. На вирішенні цього завдання спрямовується творча ініціатива вчителя, його знання і досвід, любов до дітей і до музики.

### **Список використаних джерел:**

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1973. – С. 150-151.
2. Гринчук І. П. Інноваційний підхід до організації слухання музики. Мистецтво та освіта, 2004. – № 4. – С. 13-16.
3. Паламарчук А. І. Из спостережень за сприйманням музики молодшими школярами .

початкова школа, 1974. – № 7 – С. 58-63.

4. Печерська Е., Кириєва Т. Роль кольорових уявлень молодших школярів у процесі сприймання музики. Мистецтво та освіта, 1999. – № 4. – С. 21-23.

5. Скорик Т. Казковий елемент в організації слухання музики молодших школярів. Мистецтво та освіта, 1998. – № 1. – С. 14-19.

## **ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МИСТЕЦТВ ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО СПРИЙМАННЯ ЯВИЩ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

*Сверидюк Наталія*

У сучасній системі освіти важливе місце займає мистецтво, яке є невід'ємною частиною людської діяльності. Залучення до різних видів мистецтв розвиває емоційно-моральну, духовну культуру підростаючого покоління, пробуджує в нього здатність бачити, цінувати і створювати красу в житті та мистецтві.

Взаємодію видів мистецтв обумовлено їх естетичною природою, генетичною, морфологічною спільністю, єдиними законами художнього мислення, загальною діалектикою людського пізнання. Мистецтва завжди існували як єдине, нерозривне ціле. Адже саме їх спорідненість сприяла сприйняттю, емоційному та духовному розвитку людини. Тому використання взаємодії мистецтв завжди цікавила вчених-педагогів, а також педагогів-музикантів. Цією проблемою займалися такі відомі педагоги, як Е. Жак-Далькроз, Б. Яворський, М. Леонтович, Д. Кабалевський, О. Ростовський, Г. Падалка, І. Зязюн, Л. Масол. Синтез мистецтв використовується сучасними науковцями у художньо-естетичній діяльності. Аналіз досліджень цієї проблеми дозволяє зробити висновок про те, що проблема взаємодії мистецтв є актуальною сучасній педагогічній науці.

На практиці синтез мистецтв завжди існував у двох формах. Перша включає тільки просторові мистецтва, які

ми сприймаємо зором: архітектуру, скульптуру, декоративне мистецтво, монументальний живопис, дизайн ландшафтів та інтер'єрів. Тобто поєднуються різні образотворчі, зокрема й образотворчо-утилітарні мистецтва. Прикладами такого синтезу є палацові комплекси (Версаль у Франції, Алупкінський Воронцовський палац в Україні та багато інших), садово-паркове мистецтво (Гайд-парк у Лондоні, «Софіївка» в Умані тощо). Друга форма поєднує просторові й часові мистецтва, які ми сприймаємо і зором, і слухом одночасно. Наприклад, хореографія, де міцно злилися виразні можливості музики, танцю, пантоміми, або театр, що включає літературу, музику, образотворче мистецтво. Історія художньої культури свідчить, що одні синтетичні мистецтва були поширені з давніх-давен (танець, театр, мистецтво рукописної книги), інші є породженням технічної цивілізації (кіно, телебачення, відео, кольоромузика) [3, с. 34-36].

Важливим для розуміння культурологічних передумов синтезу мистецтв є обґрунтування цього процесу Л. М. Масол. Вчена аналізує чинні фундаментальні положення мистецтвознавства щодо часової природи музичного мистецтва і просторової природи графіки, скульптури і доводить, що і в музиці, і в пластичних мистецтвах часові й просторові характеристики невіддільно пов'язані між собою. Музичний рух здійснюється не в абстрактному вакуумі: в кожному секунду свого звучання він долає мікро- і макростір. Усі поняття гармонії та поліфонії (інтервал, акорд, канон тощо) неможливо уявити без осмислення просторових координат музичної вертикалі. Аналогічно в пластичних мистецтвах спостерігається прагнення митців передати в статичному творі динаміку руху й часу (наприклад, формула Б. Віппера, згідно з якою кожна картина розгортається для людей не тільки в просторі, але й у часі). Хоча, в той же час, лінійно передати рух у часі

станкове мистецтво класичного типу не здатне. Тоді виникають цикли - диптихи, триптихи, серійний принцип як умовний спосіб подолання часових обмежень, нарешті, «образний і психологічний час» у драматургії живописних полотен сучасності, де комбінуються різночасові моменти й відбувається своєрідний діалог епох [7, с. 12].

Музика є мистецтвом звуків, яке існуючи й динамічно розвиваючись у часі, вимагає невідкладності естетичного ставлення й захоплює слухача в полон музичного руху. Поступаючись іншим мистецтвам у наочності свого образного змісту, вона переважає їх за силою емоційного впливу на людину. У цьому й виявляється соціальний сенс музичного мистецтва, яке, за висловом Б. Асаф'єва, «інтонує стани, типові для оточуючого середовища, і в цьому плані виявляється однією з форм узагальнення, типізації емоційного тону окремих особистостей, засобом залучення їх до соціального цілого, до «духу» та інтонації часу» [1, с. 56].

Музика екзистенційна за своєю природою. Крім того, вона, на думку В. Громова, як жодне інше мистецтво, володіє заразливістю, здатністю до гіпнотичного, сугестивного впливу на особистість через її емоції й почуття, оскільки не просто описує та відтворює їх, а ніби «зсередини» відображає їх, залучаючи виконавця чи слухача до співпереживання, музика, завдяки своїм специфічним особливостям, здатна проникати до глибинної сфери особистості. Психологічним механізмом її дії є катарсис – емоційна розрядка, що сприяє зживанню негативних емоцій, «очищенню» людини від вад [4, с. 141-142].

Художнє виховання, яке є частиною естетичного і пов'язане лише з мистецтвом, культивує потребу у художній насолоді, сприяє оволодінню «мовою» різних видів і жанрів мистецтва, розвиває художньо-творчі здібності та залучає людину до участі в художній творчості. Музичне мистецтво є одним із засобів впливу на

естетичну сферу особистості. Емоційне насичення організму є його важливою вродженою потребою, яка розвивається протягом життя. Цю потребу неможливо задовольнити штучним шляхом, тобто поза діяльністю. Якщо спочатку емоційна ненасиченість є лише «вимогою» організму до підтримування певного фізіологічного тону, то у разі її незадоволення вона перетворюється в один із важливих факторів, що визначають спрямованість особистості. Людині необхідно отримувати достатню кількість емоційних переживань. За Л. Столович, художня культура - це вищий щабель розвитку естетичної культури. Ядром художньої культури є художні цінності, – тобто ті естетичні цінності, які створені так і для того, щоб максимально активізувати естетичне переживання і спрямувати його певним чином. Художні емоції можуть виникнути лише у діяльності, яка пов'язана з мистецтвом. Своєрідним індикатором вдоволеності естетичних потреб слугує наявність естетичної насолоди. Особистість відтворює у своїй свідомості художній образ, завдяки чому мистецтво і виконує головну свою задачу – розвиває духовний потенціал людини, його почуттєво-емоційний досвід. Початком засвоєння художніх цінностей є сприйняття творів мистецтва. Як зазначають О. Олексюк, О. Рудницька, М. Ткач, основним шляхом формування художнього сприйняття, а саме музичного, є збагачення художнім та емоційним досвідом, знаннями, вміннями та навичками, які є значущими для естетичного осягнення змісту музичних творів.

Художній світ музичних творів швидше відкривається, коли він розглядається у взаємозв'язках із різними мистецтвами за допомогою паралельної, послідовної чи змішаної інтеграції. Полімистецьке вивчення музики спрямоване на засвоєння основ художньої діяльності через розвиток сприймання і чуттєвого пізнання, розкриття образного змісту різних видів мистецтв, встановленню асоціативних зв'язків між ними.

Інтегративність є взаємозв'язком різновидів мистецтв у процесі їх естетико-виховної дії на учнів, що полягає в цілісному сприйнятті твору (змісту і форми, емоційного й раціонального, етичного і естетичного), в єдності завдань розвитку художньо-естетичних відчуттів, думок, смаків та ідеалів школярів. Найефективнішим доцільно вважати звернення до трьох навчальних предметів гуманітарного циклу – музики, літератури й образотворчого мистецтва.

Ці прості види мистецтва не універсальні за своїми можливостями. Кожному з них доступне відображення однієї сторони художньої картини світу, а інші сторони недосяжні. Художня картина світу не створюється одним видом мистецтва, а викристалізовується на основі всіх мистецтв. Кожна образотворчість створює свою модель.

Про синтез мистецтв свідчить взаємопроникнення жанрів у музиці та живопису, до яких можна віднести такі: картини, картинки, ескізи фрески, поеми в музиці, сонати, симфонії, прелюдії, ноктюрни, елегії. Зразком «музичного живопису» є візуальні образи литовського композитора М. Чюрльоніса «Соната моря», «Соната сонця», «Соната весни» [11, с. 60-66].

Прикладом інтеграції при вивченні мистецтв є використання картини К. Моне «Поле маків», сповненої сяючого літнього дня, лілової далечини, яскравого килима квітів, який палає посеред зелені на зеленому плані та симфонічного прелюду К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок фавна», насиченим сонцем, теплом та пахощами, що не тільки посилює колорит картини, але й доповнює та поглиблює живописний образ.

У мистецькій скарбниці можна назвати приклади музичних творів українських імпресіоністів, які можуть бути яскравим матеріалом для інтеграції. Так, композитор Ф. Якименко написав «Три п'єси на українські теми» та цикл «Картини України». Своєрідні прояви імпресіонізму знаходимо в індивідуальному стилі В. Барвінського, що полягає в милуванні прозорими світлими барвами.

Композитор використовував фігурацію - образ «гра води». Прийоми імпресіонізму використовував Б. Лятошинський у композиціях камерно-вокального й інструментального жанрів: «Місячні тіні», «Відображення» для фортепіано. Образний світ його музики забарвлений мінливими, швидкоплинними настроями, витонченими прихованими емоціями. Це – дбайливо виплеканий світ недосяжної краси, поданий крізь призму «місячного» колориту поезії символістів або бурхливої напруженості розвитку емоцій. Б. Лятошинський вдається до таких характерних засобів як примхлива у своїх контурах лінія мелодичних арабесок у кольоровій гамі відчуття вібрації хвиль чи струменів води [9, с. 151-152].

У свій час К. Ушинський писав: «Педагог, який прагне що-небудь закарбувати у свідомості дітей, повинен піклуватися про те, щоб якомога більше органів чуття взяли участь в акті запам'ятовування» [10, с. 62]. Художнє мислення, художнє сприймання базується на теорії асоціацій, у якій виявляється здатність нервової системи до асоціативної діяльності. Нервова система є фізіологічною передумовою взаємодії відчуттів, у яких асоціації дозволяють інтегрувати і формувати загальну чуттєвість, пов'язану із психологічним механізмом синестезії. Синестезія, або співвідчуття, являє собою міжсенсорні асоціації, які виникають у суб'єкта внаслідок взаємовпливу візуальних, слухових та інших образів мистецтва і зумовлюються інтегративною природою конкретно-чуттєвого осягнення художнього смислу. Синестезія стає результатом взаємопроникнення елементів мовних структур, властивих різним видам художньої діяльності. У художній діяльності як особливому виді творчості синестезія «практично той же асоціативний образ, але з більш чітким глибоким і стабільним зв'язком на рівні мимовільної взаємодії органів чуттів», – вважає В. Остроменський [8, с. 64]. Відомий вчений-експериментатор Б. Галеев у своїй праці «Співдружність

почуттів і синтез мистецтв» на практичних прикладах розглядає феномен взаємопроникнення людських відчуттів у кодї комунікативних відношень з мистецтвом у процесі його сприймання. Автор розуміє синестезію як процес або результат його міжчуттєвої, міжсенсорної асоціації [2, с. 21].

У художній прозі і поезії непряма опосередкована зображувальність є майже загальним законом. Наприклад, зимовий ранок чи рання весна у О. Пушкіна, місячна ніч у М. Гоголя. Якщо спробувати розібратись, як побудовано ілюзію зримості, то виявиться, що прямий опис відсутній, але пейзаж цілком побудований на емоціях, аналогіях, метафорах. Отже, поетичний твір з'являється архітектонікою і колористикою, живопис знаходить рух - зображені фігури починають говорити в уявленні глядача, і картина перетворюється в театральне дійство або словесне оповідання з монологами, діалогами, описами [2, с. 39]. «Неможливе абсолютне розрізнення художніх систем, вони обов'язково будуть перетинатися, і деяка сукупність елементів буде схожою для всіх споріднених систем», – зазначає О. Жарков [5, с. 2]. Практичне функціонування синестезії в процесі мистецького навчання забезпечується, зокрема, особливими прийомами художнього перекладу, інтерпретаційних вмінь, які сприяють словесному художньому викладу сприйнятого твору. Ось чому вчителям мистецьких дисциплін необхідно володіти художньо-образним словом, епітетами, метафорами для того, щоб організувати художньо-педагогічне спілкування з мистецтвом.

Важливим засобом реалізації змісту інтегративної мистецької освіти, заснованої на комплексі та синтезі мистецтв, є використання мистецьких аналогій, які виступають як подібність, схожість художніх образів та засобів музичної виразності в різних видах мистецтва. Прикладом можуть бути інтегровані уроки на теми: «Осінь елегія», «Зимова фантазія», «Літня мозаїка»,

«Весняний подих», «Розлилися води на чотири броди», «Ода любові» тощо. У старших класах цікавими можуть бути уроки, методологією яких виступає філософія мистецької освіти, естетика, де спільність тем розкривається на основі спільних та протилежних категорій добра і зла, любові та ненависті тощо. Суть методу аналогії полягає в порівнянні творів за адекватним настроєм, ідеєю, засобами виразності, а також за контрастним настроєм. Такий метод передбачає накопичення емоційно-естетичного переживання і заснований на співставленні вербальної, інтонаційно-звукової, візуальної мови, а також мови рухів та жестів. Спільними є поняття «ритм», «контраст», «симетрія», «композиція», «жанр», «форма» тощо. Використання мистецьких аналогій цінне тим, що воно «уподібнюється сприйманню навколишньої багатоплощинної дійсності, яка відображається в головному мозку не в окремих її проявах, а цілісно, різнобічно, в єдності зорових і слухових вражень» [10, с. 172]. Як приклад може бути музика І. Стравінського та творчість П. Пікасо.

При порівнянні творів великого значення набуває ритм, що виступає як елемент структури композиційної побудови твору, якому підпорядковане розташування кульмінацій, взаємозв'язок протиставлення і упорядкування в часі смислових однакових відрізків, закономірна зміна однакових елементів форми та інтервалів між предметами у просторі. Ритм - серце музики, джерело розвитку її емоційно-психологічного змісту, руху музичної думки. Наприклад, до «Коломийки» М. Ф. Колеси доцільно використати картину В. А. Монастирського «Копиці», в якій передано велич природи, гармонійну красу засобом ритмічного протиставлення. У картині відчувається ритм гостроверхих смerek, вертикалей шоломоподібних копиць сіна, пірамідальних гір першого та другого планів, які протиставляються ритму горизонтальних смуг хмар, що

завершує верхню частину полотна. У результаті співставлення образів приходимо до висновку, що природа Карпат найкраще відповідає контрастним протиставленням у композиціях. Обидва твори не є наслідком миттєвого настрою, їм характерна певна філософічність, яка передається через цілісність емоційного та раціонального.

Музика – мистецтво, яке має численні та різноманітні можливості художнього синтезу. Ця образотворчість легко підпорядковується потребам літератури, кіно- і телефільму, театральної вистави, радіоспектаклю, архітектури, живопису, графіки. Вплив музики на літературу є надзвичайно різноманітним. Письменники зверталися до музики для осмислення власного мистецтва, поглиблення його пізнавальних та емоційних можливостей, створення нових жанрів, строфіки, метрики. Музика сприяла трансформуванню жанрів, посилювала дійовість драми, створювала і збагачувала естетику епічного, драматичного й ліричного слова (робила його вагомим, проникливим і пізнавальним). Взаємозв'язки літератури й музики є глибокими й органічними.

Серед прийомів, які своєрідно впливають на розвиток творчої фантазії, художньо-образного мислення необхідно використовувати літературні аналогії. За своєю природою, як зауважує М. С. Каган, словесний образ є «виражальним описанням, в якому слово слугує таким же побудовчим матеріалом в конструюванні образу як колір у живопису, звук у музиці, жести у танці» [6, с. 102-103]. У мистецтві слова структура образу зумовлена характером його матеріально-знакових засобів. Письменник оперує словами, кожне з яких містить деяке абстрактне поняття. Проте він комбінує ці поняття так, щоб їх поєднання викликало в свідомості читача образ саме конкретного описуваного явища і одночасно виражало переживання його людської цінності. Словесний образ містить у собі виражальне уявлення як образ живописний, тобто впливає

шляхом понять і виражальною інтонацією. Відомо, що у віршах Т. Шевченка, П. Тичини важливу роль відіграє звукова зображальність, а лірика Л. Костенко, В. Сосюри вирізняється музичним звукописом. Якщо змістом музики є емоції, почуття, переживання людини, то в літературному мистецтві важливим засобом емоційного переживання відіграють літературні епітети, порівняння, метафори. Виразність мовних і музичних інтонацій ґрунтуються на одній і тій же об'єктивній передумові (передавати стан людини). Все багатство музичних засобів, багатство елементів музики має інтонаційну природу.

Цей вірш Ліни Костенко розкриває емоційний образ «Елегії» М. Лисенка. Помірний поступ нисхідних інтонацій надає музиці сумного, меланхолійного характеру. Виразність при декламуванні віршів надає їй особливого емоційного колориту. Інтонація є витокom змісту художнього твору і конкретизує характеристику музичної образності та переживання. Елегійний настрій поезії створює необхідну атмосферу емоційно-естетичного сприйняття, співучість та живе дихання, що сприяє глибшому усвідомленню музичного образу.

Архітектура як один із видів мистецтва, що існує в сукупності різного роду побудов, є безпосереднім вираженням «чистої» духовності, уяви, піднесеного величного. Складність усвідомлення її як цілісного художнього утворення полягає в тому, що зіставлення простору і часу не відразу піддається осмисленню на філософському рівні, яке передбачає усвідомлення їх суспільної сутності. Будівлі архітектури, спроможні збудити різні відтінки настрою (світлі, похмурі), дають простір людським переживанням, проте облишені конкретності розвитку почуття, переживання. Архітектура перш за все сприймається зором, який дає найбільш точну й невичерпну інформацію про образ. На думку І. Стравінського, відмінності між відчуттям, які «виробляє музика і архітектура, просто не існує». Він зазначав, що

«не можна краще визначити відчуття, які спричиняє музика, як ототожнити їх із тими враженнями, які викликає у нас споглядання архітектурних форм» [12, с. 100]. Дуже влучно про емоційну своєрідність та спорідненість архітектурних і музичних образів сказав Й. Гете, який назвав архітектуру «закам'янілою музикою». Прикладом спорідненості мистецтв можуть бути собор Паризької Богоматері (Нотр дам де Парі), який непокірною спрямованістю висхідних ліній, загостреністю кінцівок створюють незламно-пристрасний настрій музичного образу, який перегукується зі стрімкою, поривчастою, напруженою мелодією головної партії 1 частини Сонати № 1 Л. ван Бетховена.

Таким чином, осмислення концептуальних основ інтеграції мистецької освіти, розуміння психологічного феномену синестезії як одночасного відчуття, що передбачає виникнення у людини різних чуттєвих модальностей – візуальної, слухової, кінестетичної, які впливають на створення полімодальних образів, сприятиме більш глибокому проникненню в емоційно-логічний образний зміст різних видів мистецтва, пробудження осмисленого інтересу до активного спілкування з ним. Використання інтегрованих зв'язків комплексу та синтезу мистецтв у процесі мистецького навчання забезпечує цілісний природний художньо-естетичний розвиток особистості, створює умови для реалізації змісту освітньої галузі «Мистецтво» на засадах компетентнісного підходу, сприяє формуванню художньо-естетичного світогляду та уявлень учнів, необхідних для створення у них цілісного художнього та полікультурного образу світу.

### **Список використаних джерел:**

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.

2. Галеев Б. М. Сотрудничество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М. : Знания, 1982. – 61 с.

3. Греченко В. А. Історія світової та української культури / А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – К. : Літера, 2000. – 464 с.

4. Громов В. Е. Виды искусства и особенности их воздействия на человека / В. Е. Громов // Художественная культура и гармоническое развитие личности. – К. : Наукова думка, 1982. – 239 с.

5. Жарков А. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения: дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / А. Жарков. – К., 1994. – 180 с.

6. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. Взаимодействие и синтез искусств / А. Я. Зись. – Л. : Наука, 1978. – 220 с.

7. Масол Л. Методика навчання мистецтва у початковій школі / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. – Х. : Веста: Видавництво „Ранок”, 2006. – 256 с.

8. Остроменский В. Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема / В. Д. Остроменский. – К. : Музична Україна, 1972. – 381 с.

9. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років) / І. Савчук // Українське музикознавство. – К. : Київ, 2000. – С. 150-158.

10. Саїк Г. Ф. Проведення художніх аналогій з різними видами мистецтв як засіб посилення емоційно-образного сприймання музики / Г. Ф. Саїк // Збірник наукових праць. – К. : Є НПУ, 2001. – Випуск 6. – С. 168-177.

11. Соколова О. В. Інтегративні принципи пізнання мистецтва / О. В. Соколова // Збірник наукових праць. – К. : НПУ, 2001. – Випуск 6. – С. 60-66.

12. Юсов Б. П. Когда все искусства вместе...  
Полихудожественное развитие учащихся различных  
возрастных групп / Б. П. Юсов, Т. И. Сухова,  
Л. Г. Савенкова. – М., 1995. – 107 с.

## **СУТНІСТЬ ПРОЦЕСУ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ**

*Капустянська Антоніна*

В умовах сучасної освіти, що побудована на принципах гуманістичного підходу до дитини, формування музичного сприймання є одним із найвідповідальніших завдань, центральною проблемою музично-естетичного виховання, що сприяє розвитку її творчих здібностей і пробудження інтересу до пізнання. Ще починаючи з дошкільного віку, а потім і у шкільних роках, сприйняття музики є одним із засобів формування особистості дитини. Яскраві музичні враження сприяють залученню дітей до музичного мистецтва у процесі різних видів музичної діяльності, а саме: сприймання, виконавства і творчості. Особливу значущість останнім часом мають питання формування естетичного сприймання класичної музичної спадщини минулого й сучасного, шедеврів світової художньої культури, народної музики, фольклору. Тільки такі твори містять у собі величезний потенціал, мають глибокий художній вплив на слухача.

Величезне значення в житті людства має мистецтво. Закономірно, що інтерес до цього питання виникав у людей ще з давніх часів. Перші гіпотези про природу сприймання виникли за античності. Значний внесок у розвиток наукових уявлень про сприйняття зробили філософи, фізики, фізіологи, художники, дослідники мистецтва, естети. Стійкий інтерес до проблеми музичного сприйняття виникає в кінці XIX ст. й тримається до нині. Її досліджували психологи А. Цензінг, Г. Т. Фехнер, Л. С. Виготський, К. Валентайн, С. Беляєва-Екземплярська, А. Г. Костюк, В. П. Ягункова, П. М. Якобсон, Н. Б. Берхін, у мистецтвознавстві - Б. Асаф'єв, Е. Генекен, С. Лангер,

А. Лосєв.

В сучасній психології і педагогіці музичної освіти в Україні цими питаннями займались Д. Кабалєвський, О. Ростовський, Л. Кадцин, Л. Левчук, О. Рудницька, Б. Ананьєв, Г. Гельмгольц, О. Костюк, Є. Назайкінський.

Сьогодні проблему сприйняття досліджують такі дисципліни, як філософія, естетика, фізіологія, кібернетика, психологія. Особливої актуальності набуває зазначена проблема у контексті сприйняття мистецьких творів. Адже від повноцінного сприйняття твору мистецтва залежить рівень його розуміння реципієнтом, сила та характер впливу на духовний світ людини.

Незважаючи на значну кількість наукових розробок, питання музичного сприймання і сьогодні лишаються недостатньо вивченими. Метою статті є розкриття сутності процесу сприймання музики як основи виховання особистості.

Сприйняття не лише музики, а й оточуючого світу, завжди слугувало рушієм існування людства, його історичного розвитку. Сприйняття завжди пов'язане з осмисленням і віднесенням до певного класу того, що людина бачить, чує, відчуває. Цей особливий вид внутрішньої діяльності (перцепції) є процесом категоризації ( Дж. Брунер), у ході якого людина робить логічний висновок, класифікує одержані сенсорні сигнали і тим самим забезпечує зворотній зв'язок із зовнішнім предметом. Оскільки формування у суб'єкта образу того чи іншого явища включає акти виділення інформативних ознак, їхнього аналізу, порівняння, відбору, абстрагування, запам'ятовування тощо, сприйняття є першим і обов'язковим етапом будь-якого розумового процесу [ 4, с. 101].

Часто науковці використовують два близькі за значенням поняття: музичне сприймання та сприйняття музики. У наукових джерелах українською мовою зустрічаються ці два терміни як синонімічні. Вони близькі,

але не зовсім. Сприймання має більш «віддієслівний» характер, позначає безпосередньо сам процес прийому та обробки інформації і стосується психологічної частини засвоєння інформації, тоді як сприйняття – стосується мисленнєвого, інтерпретаційного, емоційного компонентів засвоєння інформації індивідом. Відноситься до того аспекту опрацювання інформації, у якому аналізатори не беруть участі (наприклад, складання враження про музику після того як вона відзвучала), це більш узагальнене поняття, що може стосуватись процесу формування образу, його результату та інших аспектів цього явища.

Згадаємо вислів Дідро: «Наші чуття – клавіші, по яких ударає оточуюча нас природа». Поняття «сприймання», «сприйняття» тісно пов'язані з поняттям «відчуття» (як ціле і його частка). Відчуття – це найпростіший психічний процес, який полягає у відображенні різноманітних властивостей предметів та явищ об'єктивного світу, який виникає при їхньому безпосередньому впливі на органи чуття.

Таким чином, сприйняття (перцепція) – це віддзеркалення предметів і явищ в цілому при їх безпосередній дії на органи чуття. Наші відчуття і сприйняття здатні до взаємодії. Пояснюється це тим, що в корі головного мозку всі рецепторні зони плавно переходять одна в одну, між ними немає різких меж.

«Сприйняття людиною будь-якого предмету є не просто отримання чуттєвих дат зорового або слухового характеру, а завжди є осмисленням, тлумаченням побаченого, - пише П. М. Якобсон. Бачити і осмислювати побачене – це єдиний процес, що здійснюється в акті тривалого або миттєвого сприйняття» [5, с. 11].

Сприйняти твір мистецтва – це означає проникнути в глибину його різнохарактерних відтінків настільки, щоб проіннятися емоційністю і уявою, співпереживати, тобто перетворити інформативний процес у творчо продуктивний. Крім того, увесь складний

психофізіологічний механізм сприйняття і «бачення» художності як такої у мистецтві не залишається ізольованим від культурного і соціального середовища, його впливу на поведінку індивіда [1, с. 15].

У педагогіці науково-теоретичний і практичний зміст поняття музичного сприйняття довгий час обмежувався слуханням музики. З розвитком діяльнісного підходу до тлумачення сприйняття, що актуалізує всю систему особистості, стало очевидним, що й творчість, і виконавство, й слухання за своєю природою є музичним пізнанням. Теоретичне положення про єдність цих трьох ланок музичної діяльності дало можливість обґрунтувати думку, що й процес слухання буває пасивним та більшою чи меншою мірою активним, коли разом із задоволенням містить глибоке переживання музики, її усвідомлення. Таке твердження стосується відповідної інтерпретації феномена, що знаходить своє відображення у прийнятих наукових термінах «сприйняття-мислення», «слухання-розуміння», «переживання-усвідомлення» тощо. Складна структура музичного сприйняття, дозволяє вважати його більш широким поняттям, ніж первинне сприймання музичних звучань на безпосередньо відображувальному рівні їх емоційно-інтуїтивного слухання. Воно відбувається у формі відчуттів, уявлень, асоціативного мислення, тобто є комплексною психічною діяльністю, що має виняткове значення для формування розумово-почуттєвої активності особистості.

Вирізняють три основні ступені процесу сприймання, осмислення головної концепції твору, які безпосередньо чи опосередковано присутні в усіх теоретичних працях:

- перцептивне сприйняття музичних звучань, їх слухове розрізнювання;
- аналіз виразно-сміслового значення музичної мови, її розуміння;
- естетична оцінка емоційно-образного змісту

музики, її інтерпретація.

Варто зазначити, що визначення цих ступенів достатньою мірою умовне, оскільки процес сприйняття інтегративний, він не розпадається на окремі частини, а вбирає особливості всіх зазначених компонентів. За умови повноцінного сприймання музики емоційна реакція на неї завжди поєднується з аналітико-синтетичною діяльністю свідомості. Тому процес переживання, як єдино можлива основа спілкування з мистецькими творами, пронизує всі ступені сприйняття, віддзеркалюючи різноманітну динаміку емоційних реакцій від безпосередньо-чуттєвих проявів до вищих емоцій естетичної насолоди. Як підкреслює О. Г. Костюк, «звучання музики пробуджують у серці слухача багатобарвну гаму витончених емоційних переливів і яскравих афективних спалахів, предметних почуттів і ледь вловимих настроїв» [2, с. 20].

Музичне сприймання відбувається як нерозривний зв'язок емоційних і раціональних процесів, музичного переживання і музичного мислення, його умовна диференціація на окремі щаблі, що була запропонована вище, дозволяє виокремити ті способи дій, що необхідні для освоєння музики.

На першому ступені сприйняття – ступені перцептивного розрізнення музичних звучань – необхідний розвиток тих умінь, що дозволяють суб'єкту виділити окремі інтонації, стежити за їх перебігом, об'єднувати у загальну цілісність. Формування цих умінь потрібно здійснювати на основі спілкування реципієнта з жанрово-стильовими різновидами музичного мистецтва.

Другий ступінь – аналіз і розуміння твору – пов'язаний з переходом від перцептивних музичних звуків до освоєння виразно-сміслових значень. Для нього характерний потяг сприймаючого до найбільш точного розуміння об'єктивного музичного тексту, який є найближчим шаром музичного змісту [3, с. 45]. Важливо розвивати вміння суб'єкта аналізувати музичну мову,

порівнювати твір з різними явищами художньої культури. Автор замислює кожний мистецький твір як об'єкт сприйняття, він навіть «програмує» індивідуальні особливості перцептивних реакцій адресата. Принципове значення має те, що реципієнт засвоює задане митцем бачення світу, авторські переживання, які у «знятому вигляді» вбирає в себе художній матеріал.

На третьому ступені сприйняття – ступені естетичної оцінки та інтерпретації твору – особливого значення набувають уміння особистісного освоєння музичної образності, емоційної ідентифікації, розвиток пошукової активності реципієнта, що спрямовують його фантазію, пам'ять, силу, уявлення і становлять своєрідну «гарантію» сприйнятливості до мистецтва. Художній зміст завжди викликає у людини, окрім суспільно-усталених, індивідуально-неповторні асоціації. Завдяки асоціативному мисленню, інтуїції, вирізненню тих чи інших аспектів твору суб'єкт пізнає глибинний, «підтекстовий» смисл його змістовної форми.

Не можна заперечувати, що необхідним засобом пізнання музичного твору є його аналіз. Разом із тим оволодіння прийомами аналізу, попри всю його перспективність, не є єдиним завданням педагогічного управління процесом сприймання. Співтворчість є найвищою мірою активним цілісним сприйняттям, яке ґрунтується на співпереживанні авторському баченню світу, самостійному творчому осмисленні, оцінці та інтерпретації образного змісту мистецького твору.

Головна мета сприймання – всебічне знання предметів та явищ навколишнього світу – задля досягнення якої й здійснюється пізнання. Пізнання навколишнього світу засобами музичного мистецтва, формування повноцінного музичного сприймання вимагає розвитку емоційної сфери реципієнта, його художньо-творчої активності, здатності до розуміння і переживання музики, збагачення естетичного досвіду.

### **Список використаних джерел:**

1. Левчук Л. Т. Естетика: Підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; За заг. ред. Л. Т. Левчук.— К.: Вища школа, 1997.— 399 с.
2. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965. – 123 с.
3. Медушевський В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993.. – 194 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. - Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005, - 360 с.
5. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. - М.: Искусство, 1964. - С. 8.

## **ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ УЧНЯМИ РІЗНИХ ВІКОВИХ ГРУП**

*Головатюк Тарас*

В умовах постійної розбудови суверенної української держави вагоме місце в системі сучасної шкільної освіти відводиться духовному розвитку підростаючого покоління. У Державній національній програмі «Освіта» («Україна ХХІ століття») головною метою визначено необхідність створення життєздатної системи виховання для забезпечення можливостей постійного духовного самовдосконалення особистості, формування інтелектуального та культурного потенціалу як найвищої цінності нації. Вирішувати поставлене завдання покликані предмети естетичного циклу серед яких чільне місце відводиться музичному мистецтву.

Музичне мистецтво – явище соціальне, яке носить виховний характер у формуванні всебічно розвинутої особистості. Для визначення спрямованості музичного виховання важливе значення має специфіка музики, як естетичне явище, яке визначається у багатосторонньому впливі на особистість.

З самого народження музика починає супроводжувати нас по життю, наприклад мамина колискова чи спів пташок. Роль музики в нашому житті досить велика, музика впливає на наш настрій, заспокоює нас, або викликає певні емоції. Різна музика має різний вплив на людину. Адже деякі мелодії здатні навіть покращувати людську пам'ять, вони також допомагають вибудовувати асоціативний ряд певних подій і моментів життя.

Сприймання музики на шкільних уроках музичного мистецтва займає провідне місце серед видів музичної діяльності, оскільки є їх складовим компонентом. В процесі слухання музики розвивається мелодичний, ритмічний, гармонічний та тембровий слух; музичне сприйняття; вміння аналізувати музику та володіти прийомами образного мислення. Внаслідок систематичного слухання діти починають розрізняти і усвідомлювати засоби музичної виразності, жанри, форму творів. Завдяки слуханню музики закладаються основи музичної культури, формується любов до музики.

Процес сприймання музики на шкільних уроках музичного мистецтва став предметом дослідження багатьох науковців серед яких: А. Сохор, Б. Асаф'єв, Б. Яворський, В. Шацька, Г. Рошаль, Д. Кабалевський, З. Кодай, Н. Гродзенська, Н. Ветлугіна, О. Костюк, О. Рудницька, Ю. Алієв, Ю. Кремльов, Я. Врубльова, та ін.

Згадана проблема потребує подальших досліджень, зокрема у напрямках активізації музичного сприймання учнями, сприймання сучасної інструментальної музики, врахування вікових та психологічних особливостей сучасних школярів для успішної організації процесу сприймання на уроках музичного мистецтва. Це і визначає актуальність нашого дослідження.

Як зазначає Н. Ветлугіна, розвиток музичної сприйнятливості не є наслідком вікового становлення людини, а є результатом цілеспрямованого виховання,

підпорядкованого на різних вікових етапах загальним закономірностям Вона вважала, що особливість сприймання полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили тембру відчутти красу звучання, його виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача настрої, почуття і думки, які пов'язані з цими образами. [1, с. 20]

О. Ростовський зазначав, що сприймання інструментальної музики молодшими школярами визначається обмеженістю життєвого і музичного досвіду дітей. Вони віддають перевагу музиці веселій, моторній, особливо реагують на масивність, динаміку звучання, темп і регістр, тембровий окрас музики, стверджувальний і запитальний характер, музичні висловлювання, ніжність і різкість, м'якість і жорсткість, дзвінкість і ліричну наспівність звучання. Молодші школярі на перших порах ще не здатні відчутти специфічну виразність музики (інтонацію, ритм, мелодизм тощо). Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи). Тому їм ближча ритмізована музика, яка відповідає їхнім потребам в активності, рухах. Молодші школярі вже здатні визначати загальний характер музики та її настрій, схоплювати певні ознаки знайомих жанрів та передавати їх у пластиці рухів, жестів, міміці. У процесі сприймання музики у дітей виникають певні образи й асоціації, що пов'язані з їхнім життєвим досвідом. В роботі вчитель повинен звертати увагу саме на асоціації учнів, а не акцентувати увагу на зображальній здатності музики і вже від зображальності вести дітей до усвідомлення виразності музики. [2, с. 40].

Ефективність формування музичного сприймання, на думку О. Ростовського, багато в чому залежить від особливостей самих слухачів і педагогічних умов, що передбачають формування музичного сприймання, за яких здійснюється осягнення ідейно-естетичного змісту музичних творів і посилюється вплив на особистість.

Б. Асаф'єв вважав, що процес сприймання інструментальної музики дуже складний і включає роботу інтелекту, емоцій, тобто вимагає зусиль, які часто не під силу непідготовленому слухачеві. Н. Гродзенська, виходячи з цієї теми, наголошує на необхідності давати школярам для слухання уважно продуманий матеріал, розробити методiku оцінного ставлення до творів мистецтва на основі активізації всієї роботи з музичного виховання учнів підлітків. Ю. Кремльов розглядає сприймання інструментальної музики як складний процес пізнання музики. Він виділяє чотири типи сприймання музики. Перший тип – «сухе» сприймання, властиве здебільшого професіоналам, які оцінюють твір аналізуючи майстерність композиторів і виконавців під час слухання. Другий тип інтуїтивно підпадає під вплив музичних образів, але при цьому його настрої можуть і не відповідати духу самого твору. Третій тип сприймає звукові образи, спираючись на досвід, асоціює їх з пережитим. У цих слухачів виникає прагнення зрозуміти зміст музики і бажання підкоритись її настроям. Четвертий тип сприймання поєднує асоціативність і емоційність з усвідомленою професіональною оцінкою твору. [3, с. 75].

Діти цього віку вкрай емоційні, але поступово вони оволодівають уміннями керувати своїми емоційними станами, стають стриманішими, врівноваженішими. Основним джерелом емоцій є навчальна та ігрова діяльність (успіхи і невдачі в учінні, взаємини в колективі, читання літератури, сприймання телепередач, фільмів, участь в іграх тощо). Емоційну сферу молодших школярів складають переживання нового, здивування, сумніву, радощів пізнання, які, у свою чергу, є базою розвитку допитливості та формування пізнавальних інтересів [4, с. 57].

Увага молодших школярів мимовільна, недостатньо стійка, обмежена за обсягом. «Дитина мислить формами, фарбами, звуками, відчуттями взагалі», - писав

К. Ушинський, закликаючи педагогів, батьків враховувати ці особливості дитячого мислення.

У сприйманні інструментальної музики найважливішу роль відіграють слухова і зорова пам'ять. За її допомогою під час слухання музики в дитячій свідомості збуджуються ті чи інші уявлення. Велике значення в молодшому шкільному віці у розвитку навичок сприймання мають зорові уявлення. В учнів початкових класів естетичне відчуття, абстрактне мислення ще мало розвинені. У них переважає конкретний наочно-образний спосіб мислення, тісно пов'язаний із життєвим досвідом.

Дітям цього віку більш близька така музика, яка відображає конкретні, близькі дитячому розумінню явища дійсності: світ іграшок, тварин, пташок, казок. Ці теми викликають в дитячій свідомості різні зорові уявлення, які можуть виникнути двома шляхами: під час безпосереднього сприймання музики і ще перед слуханням – при знайомстві зі змістом, програмою чи сюжетом твору. Перед слуханням зорові уявлення збуджуються вчителем зазвичай тоді, коли є небезпека, що в ході слухання можуть виникнути уявлення, які не мають нічого спільного з музикою [5, с. 213-221]. Для ґрунтовного осмислення особливостей сприймання інструментальної музики учнями-підлітками окреслимо психолого-педагогічну характеристику даного вікового періоду.

Середній шкільний вік – перехідний від дитинства до юності і характеризується загальним піднесенням життєдіяльності та глибокою перебудовою всього організму. Сприймання підлітка більш цілеспрямоване, планомірне й організоване, ніж у молодшого школяра. Інколи воно характеризується витонченістю і глибиною, а, інколи, - поверховістю. Визначальне значення має ставлення підлітка до об'єкта сприймання. Невміння пов'язувати сприймання навколишнього життя з навчальним матеріалом - характерна особливість учнів середнього шкільного віку. Саме у підлітковому віці, за

ствердженням дослідників, відбувається формування художньо-естетичної свідомості: формуються та закладаються основи світогляду, цінності, установки та орієнтації, естетичні погляди, смаки, уподобання, інтереси тощо.

Важливим у цьому віці є формування творчої уяви, особливістю якої психологи вважають її здатність поновому поєднувати елементи, набуті попереднім досвідом. Гейченко звертає увагу, що досвід підлітка недостатньо багатий. У психіці дітей частіше замикається коло: образ – емоція – образ. Мислення у процесі художньої творчості і художнього сприйняття прокладає шлях від почуттєвої специфічності і відокремленості до образної універсальності і доступності мистецтва людині. Ним є асоціації, фізіологічна основа яких – рефлекторна діяльність великих півкуль головного мозку. Вона полягає в тому, що окремі органи чуття в їх ізольованій діяльності сприяють аналізу зовнішнього світу, а умовні рефлекси і обумовленні ними асоціації – синтезу вражень. Від асоціації до суджень мислення йде збагаченим попереднім досвідом пізнання світу. Асоціації уявлень – необхідний елемент повноцінного естетичного сприйняття творів мистецтва. Ступінь багатства асоціацій, викликаних художніми образами, залежить від широти і ґрунтовності життєвого досвіду, від освіченості. Одна і та ж людина по-різному сприймає одну і ту ж музику в залежності від того чи іншого свого душевного стану. Емоційні переживання, що виникають у процесі слухання інструментальної музики дають нашій уяві ніби початковий поштовх, а відтінки, конкретні образи і картинки вже домальовує фантазія слухача. Це пояснюється тим, що емоцій взагалі, поза конкретними обставинами, які відповідають життєвим ситуаціям, не існує. Під час сприйняття інструментальної музики діяльність уяви і фантазії має різноманітні прояви у різних людей. Причини цього слід шукати насамперед у специфіці самої музики, мова якої не має конкретної

значимості (це ми маємо в літературі). Тому уява, фантазія в процесі музичного сприйняття набувають активного, творчого характеру. Характер і активність людської фантазії при слуханні того чи іншого твору, як правило, залежать від різних обставин: від ступеня ознайомлення з цим твором, ідейно-естетичних поглядів і переконань, від музичних інтересів і смаків, і зрештою, від психологічного стану людини в момент сприйняття музичного твору, від того, чого вона чекає і що бажає знайти у цьому творі. Е. Печерська наголошує, що музика може стати засобом самопізнання підлітків за певних психолого педагогічних умов:

- вчитель розповідає про життя і творчість композитора не формально, а з елементами інтерактивного навчання, коли учні висловлюють свої думки про характер митця і що спонукало його до створення тих чи інших музичних образів, творів;

- звертати увагу учнів не на формальний аналіз засобів музичної виразності, а спонукати учнів до пошуків у творі тих музичних інтонацій, які співзвучні з їх внутрішнім світом, порухами їх душевного стану;

- створювати на уроці атмосферу взаємоповаги, яка ґрунтується на особистісно-гуманному спілкуванні з учнями [6, с. 19-25].

Підсумовуючи, зазначимо, що формування учнівських можливостей розуміти музику через сприймання і усвідомлення інструментальних музичних творів є необхідною педагогічною умовою організації навчально-виховного процесу в загальноосвітніх навчальних закладах, формування у молоді музичної культури, як складової духовної культури особистості. Важливим завданням сучасного вчителя музичного мистецтва є професійна організація музичного сприймання інструментальної музики учнями з урахуванням вікових та психологічних особливостей дітей різних вікових груп.

### Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н. А. Музыкальное развитие ребенка / Н.А.Ветлугина. – М.: Педагогика, 1975. – С. 20.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі / О.Я. Ростовський. – Тернопіль, 2001. – С. 40.
3. Коваль Л. Сприймання музичних творів підлітками. Музика в школі. Вип.2. – Київ : Музична Україна, 1974. – С. 75.
4. Забродський М. М. Вікова психологія : Навч. посібник / М. М. Забродський – Тернопіль, 2005. – С. 57
5. Бальчитіс Е. О. восприятти инструментальной музыки в младших классах школы. Музыкальное воспитание в школе. Выпуск 10 – М. : Музыка, 1975. – С. 213 – 221.
6. Печерська Е. Музика як засіб самопізнання школярів підліткового віку. Мистецтво та освіта, 1997. №3. С. 19 – 25

### МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

*Штик Віта*

Мистецька освіта в Україні набирає популярності, незважаючи на складності і невизначеність в соціальній, економічній та культурній сферах країни. Однак зусилля науковців спрямовуються переважно на вдосконалення змісту і методів навчання, впровадження сучасних форм організації роботи з музично-естетичного виховання, залишаючи поза увагою деякі психолого-педагогічні проблеми.

Важливе значення для методології мистецької освіти мають результати новітніх наукових розробок у музикознавстві (М. Барановський, В. Медушевський, В. Назайкінський, Г. Орлов, В. Холопова, І. Юдкін).

Питання взаємодії комунікаційної сфери і сфери культури простежено в дослідженнях зарубіжних

науковців (Р. Якобсон, Г. Грейс, Р. Вільямс, Є. Холл); соціальну роль мистецтва в суспільстві освітлювали О. Потебня, Д. Щербаківський, О. Довженко, Ф. Кричевський).

Викладання мистецьких дисциплін упродовж усього часу розвитку педагогічної освіти України було невід'ємним компонентом змісту загальної педагогічної підготовки. Проблема гуманізації мистецької освіти, художньо-педагогічної підготовки майбутніх фахівців, дотримання гуманістичних орієнтирів навчання мистецтва є однією з визначальних для цієї галузі педагогічної науки [2, с. 24].

Музична, хореографічна, образотворча підготовка педагогічних працівників має бути зорієнтованою на особистість як найважливішу цінність. Головною потребою мистецької освіти визнано забезпечення гуманістичного спрямування художньої навчальної діяльності, цілеспрямоване перетворення здобутків світового та національного мистецтва у особистісно-творчий естетичний досвід майбутнього фахівця.

Фахова підготовка педагогів сучасної української школи потребує всебічної, культурної та мистецької освіченості особистості майбутнього вчителя, формування професійно значущих знань та умінь, здатності до новаторства, творчості та самореалізації. Мистецька освіта містить потужний потенціал для навчання, виховання і розвитку професійної майстерності майбутнього педагога і є компонентом змісту його фахової підготовки.

Поліфункціональність мистецтва визначає цінність його методів для освіти; діючи на емоції та інтелект людини, мистецтво формує систему людських установок; образні моделі навколишнього світу формують особистісне ставлення до дійсності [1, с. 62].

На основі розвитку концепцій провідних наукових шкіл склався новий напрям гуманітарних знань у світовій та українській освіті – педагогіка мистецтва. У постійному

діалозі традицій та інновацій під впливом численних змінних факторів відбувається корекція її теоретичних положень, які безперервно вдосконалюються.

Мистецька освіта має невичерпний поліхудожній потенціал. Принцип поліхудожньої освіти передбачає розширення й поглиблення змісту навчання і виховання за рахунок впливу різних видів мистецтва, їх взаємодоповнення й взаємозбагачення.

Складність і багатогранність навчальної, виховної і просвітницької діяльності вчителів мистецьких дисциплін у закладах загальної середньої освіти в нових умовах інформаційно-культурного розвитку суспільства зумовлюють необхідність суттєвого оновлення змісту їхньої фахової підготовки, впровадження нових форм і технологій.

Одним із пріоритетів сучасної підготовки майбутнього фахівця мистецьких дисциплін є опанування методологією та теорією інтеграції в галузі загальної мистецької освіти, технологією поліхудожнього виховання [4, с. 92].

Діючі в Україні шкільні програми з музичного мистецтва включають матеріал, що передбачає застосування міжпредметних зв'язків музики з літературою, образотворчим мистецтвом, частково – хореографією і театром. Це стало сприятливою передумовою для використання так званої локальної інтеграції в рамках певної дисципліни. Увага до інтеграційних процесів у підготовці фахівців мистецького профілю пов'язана з проблемою адекватності професійної кваліфікації вчителя щодо вимог сучасної школи.

Інтегроване навчання як один із способів підготовки вчителя до викладання інтегрованих курсів у закладах загальної середньої освіти та поліхудожнього виховання учнів в освітньому процесі та позаурочній діяльності з огляду на міждисциплінарність сучасного культурно-освітнього простору й тенденцій до синтезованих

мистецьких явищ (кольоро-музика, інсталяції й перформанси, медіа-арт тощо) набуває вагомого значення в розвитку професійно-педагогічної культури вчителя мистецьких дисциплін [5, с. 9-12].

Послідовному удосконаленню музичної підготовки вчителів сприяє набуття поліхудожніх знань і художньо-сенсорного досвіду (перший етап), застосування впливу художніх образів з різних видів мистецтва на активізацію творчих засад виконавської інтерпретації музики (другий етап), педагогічна проекція поліхудожніх уявлень про закономірності мистецького відтворення дійсності (третій етап) [3, с. 15].

Сучасна школа потребує корінних змін, нових освітніх технологій. Розв'язання цих проблем під силу лише педагогу з високим професійним і культурним рівнем, який володіє сучасними технологіями, що забезпечують розвиток і саморозвиток особистості, активізують його творчі навчальні можливості. Тому виникає необхідність зробити освіту такою, щоб, забезпечуючи позитивні знання, вона нічим не обмежувала розвиток молодого покоління.

Передовими технологіями, які здатні не лише чітко спланувати результат навчання, а й стимулювати процес пізнання, є інтерактивні технології.

Суть інтерактивного навчання полягає у тому, що навчальний процес відбувається за умови постійної, активної взаємодії всіх учнів. Це співнавчання, взаємонавчання, де дитина і вчитель є рівноправними, рівнозначними суб'єктами навчання [4, с. 56].

Організація інтерактивного навчання передбачає моделювання життєвих ситуацій, використання рольових ігор, спільне вирішення проблеми на основі аналізу обставин та відповідної ситуації. Воно ефективно сприяє формуванню навичок і вмінь, виробленню цінностей, створенню атмосфери співробітництва, взаємодії, дає змогу педагогу стати справжнім лідером учнівського колективу.

Під час інтерактивного навчання учні вчаться бути демократичними, спілкуватися з іншими людьми, критично мислити, приймати продумані рішення.

Використання інноваційних технологій на шляху формування нового стану сучасної мистецької освіти сприяє цілеспрямованому синтезу методів навчання, відкриває нові можливості для методичної варіативності в організації особистісно орієнтованого навчально-виховного процесу.

Інноваційна організація пізнавальної та практичної музичної діяльності учнів у системі особистісно орієнтованого підходу може здійснюватися шляхом використання нестандартних форм навчання (діалог, дискусія, «скарбничка почуттів», опитування-тести, методика незакінченого речення, визначення тематики міні-творів, складання «тезаурусу мудрих думок про музику», «щоденник музичних вражень», складання «словника почуттів музичних творів», імітація організації естетичної творчої діяльності (урок-мандрівка по музичному театру, урок-мандрівка по картинній галереї, урок-народної творчості, урок-фольклорного свята, урок-книжковий ярмарок, уроки-кіностудії і т. п.)

Урок музичного мистецтва в межах особистісно орієнтованого підходу сприяє не тільки розширенню і вдосконаленню знань дітей, а й їхньому саморозвитку, адже вони знайомляться з музичними творами, вчаться висловлювати власні судження перед однокласниками, таким чином зростає їх внутрішня мотивація, що є одним із важливих компонентів реалізації особистісно орієнтованої освіти [2, с. 24].

Відтак в якості основної мети використання інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва можна розглядати активізацію пізнавальної та творчої діяльності учнів. Цьому сприяють застосування інтерактивних та інформаційних технологій на уроках музичного мистецтва, що дозволяє по-новому

використовувати текстову, звукову, графічну й відеоінформацію та її витoki; збагатити методичні можливості надання сучасного рівня викладання; активувати творчий потенціал учнів; виховувати інтерес до музичної культури; формувати духовний світ дитини [54, с. 38]. Гармонійно поєднуючи знання комп'ютерної грамоти з музикою, образотворчим мистецтвом, літературою, створюється нова якість сучасного інтегрованого уроку.

Інтерактивні технології дають змогу учням формувати характер; розвивати світогляд, логічне мислення, зв'язне мовлення; виявляти й реалізовувати індивідуальні можливості; сприяють створенню атмосфери творчої співпраці [1, с. 71].

Майбутнє сучасної мистецької освіти має сприйматися у контексті, який передбачає не споживацьке ставлення до мистецтва, а виховання нового покоління, яке здатне бути творцем культури, брати активну участь у розвитку та збереженні народних традицій.

Сутність особистісно орієнтованого підходу до музичного навчання і виховання як інноваційної технології полягає у модернізації освітнього процесу закладу загальної середньої освіти, сприяє ефективному становленню і розвитку творчої, саморозвиненої особистості учнів, дозволяє визнавати права кожної дитини на самоцінність, індивідуальність, прагнення здобувати знання і застосовувати їх у різнобічній музичній діяльності.

### **Список використаних джерел:**

1. Галиця І. Інноваційні технології активізації творчості / І. Галиця, О. Розметова // Вища шк. – 2015. – № 2.– С. 62-73.
2. Гладун Ю. Підвищення ефективності навчального процесу / Ю. Гладун, К. Скрібцова // Відкритий урок. – 2014. – №11. – С. 24-30.

3. Зязюн І. А. Проблема розвитку особистості у теорії мистецької освіти / Іван Андрійович Зязюн / Мистецтво у розвитку особистості: [Монографія / за ред. Н. Г. Ничкало] – Чернівці : Зелена Буковина, 2016. – С. 14–36.

4. Ковмір О. М. Теоретико-методологічні засади формування музичного мислення особистості : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О. М. Ковмір ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, КНУКіМ. – К. : Дельта, 2011. – 183 с.

5. Масол Л. М. Особливості впровадження програми «Мистецтво» в контексті науково-інтеграційної освіти / Л. М. Масол. – Початкова школа. – 2003. – №4. – С. 9-12.

## **ОСОБЛИВОСТІ ЕТНОХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У МЕТОДИЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Пуцик Ольга*

Складний етап розвитку суспільства, на якому перебуває Україна, спричиняє глибокі соціокультурні перетворення, зміни, особливо у сфері духовного відродження української нації та у сфері освіти. Духовність та культура все більше пронизують значущі події суспільного життя і свідомість людей. За таких умов постає завдання виховання розвиненої особистості, здатної до освоєння, успадкування та подальшого розвитку загальнолюдських духовних надбань. Цей процес має бути постійним і пов'язаним із етнохудожньою діяльністю, зорієнтованою на формування і розвиток духовної особистості.

Від викладача мистецьких дисциплін, його професійної діяльності залежить оновлення сучасної вищої освіти. Існує пряма залежність якості вищої освіти від професійної підготовки викладача, яка відносить формування педагогічної майстерності до однієї з

найважливіших проблем вищої педагогіки. Специфіка педагогічної роботи полягає в тому, що основним знаряддям праці педагога є власна особа, професійна зрілість якої дозволяє знаходити оптимальні рішення в постійно змінній «виробничій» ситуації і яка врешті-решт визначає результати всієї практичної діяльності педагога.

У зв'язку з цим мета виховання й освіти у вищій школі пов'язується з формуванням особистості педагога, якому притаманні певні творчі якості, постійна готовність до інтенсивного розвитку творчого потенціалу, готовність до імпровізації у навчально-виховному процесі школи.

Значення особистості педагога в педагогічному процесі, його акторські здібності накладають на нього велику відповідальність і вимагають великої постійної роботи над собою. Педагог обов'язково повинен багато працювати для вдосконалення себе як викладача, майстра своєї справи. Щоб досягти довершеності, йому потрібно повсякчас не лише вивчати свій предмет, його історію, а й вдосконалити техніку свого викладання, розвивати творчі здібності засобами етнохудожньої культури.

Особливості етнохудожньої діяльності широко розкриваються у театральній педагогіці. Проблеми професійної підготовки вчителя з використанням театральної педагогіки досліджені досить широко. Водночас зазначимо, що аспект дослідження етнохудожньої діяльності майбутніх вчителів музичного мистецтва, поки ще не знайшов розкриття у педагогічних дослідженнях. Дотепер не розроблено і теоретично не обґрунтовано систему навчання майбутніх фахівців під час вивчення дисциплін етнохудожнього напрямку, яка дала б змогу забезпечити ефективну методичну підготовку майбутніх вчителів у цій специфічній діяльності.

У наукових роботах досліджується проблема підготовки викладача творчого, що має яскраву індивідуальність, здатного до безперервного самовиховання і самоосвіти. Перспективним із погляду на

розв'язання проблеми формування професійної майстерності є виокремлення І. А. Зязюном основних вимог до психологічних утворень особистості педагога, без яких у принципі неможлива успішна педагогічна робота. Головні з них – це любов до дітей і до педагогічної діяльності, наявність спеціальних знань у тій галузі науки, культури чи техніки, якої він навчає, високорозвинений інтелект, високий рівень моральності й загальної культури вчителя.

Нетрадиційний метод театрального мистецтва – театралізацію (яскраву, образну, емоційну форму) в навчанні і вихованні студентів практикували Ф. Прокопович, Г. С. Сковорода. Цей метод у педагогічній діяльності використовували видатні педагоги: Я. Корчак, А. С. Макаренко, В. О. Сухомлинський та інші. Можливості театрального мистецтва у підготовці вчителів до методичної діяльності на сучасному етапі розвитку досліджують Н. А. Абалкін, В. Ц. Абрамян, М. М. Барахтян, Р. Х. Баталов, Р. І. Короткова та інші. Вони розглядають акторську майстерність як педагогічне мистецтво, як засіб удосконалення творчого потенціалу вчителя, його педагогічної майстерності та гармонійного особистісного розвитку.

Визначаючи специфічні особливості етно-художньої діяльності, зазначимо, що вона вимагає від керівника яскраво виражених специфічних здібностей, насамперед сильно розвиненого образного мислення, уяви, фантазії, високорозвиненого почуття емпатії (співпереживання). Крім того, окремі види мистецтв потребують специфічних здібностей. Так, музикантам потрібен музичний слух і відчуття ритму, художникам – зорова пам'ять, танцюристам – пластика тіла і міміка, артистам – здібність до перевтілень тощо. Етнохудожня діяльність інтегрує у собі дані види мистецтв, тому майбутньому вчителю музики необхідно всесторонньо розвивати ці здібності.

Етнохудожня діяльність наділена яскраво

вираженими специфічними рисами:

1. Наявність специфічних здібностей, якщо практична діяльність не пред'являє до професіонала вимог наявності яких-небудь особливих здібностей, однак бажано щоб об'єкт був різносторонньо розвинутий, був самостійним, наділений творчим потенціалом тощо; етнохудожня діяльність вимагає від майбутнього вчителя музики яскраво виражених специфічних здібностей. В першу чергу, це сильно розвинене образне мислення, уява, фантазія, високо розвинене почуття емпатії (співпереживання) і т.д.).

2. Синкретизм (нерозчленованість, інтегративність) етнохудожньої діяльності. Етнохудожня діяльність як специфічний прояв естетичної діяльності природно включає в себе інші чотири види людської діяльності: пізнавальну, ціннісно-орієнтовану, перетворюючу і комунікативну. В мистецтві відбувається органічне злиття, повний збіг чотирьох перелічених основних видів діяльності, в результаті яких народжується п'ятий вид, що володіє органічною цілісністю та не розкладається на складові частини [3, с. 11].

Разом з тим, у етнохудожній діяльності можуть бути розглянуті і окремі види діяльності:

Пізнавальна діяльність, в результаті якої творець відображає об'єктивну дійсність, пізнає взаємозв'язку між особистістю, суспільством і природою в кожен конкретну історичну епоху.

Перетворювальна діяльність, яка полягає в тому, що художник у процесі творчості перетворює в образі природний матеріал (фарби, форми, звуки тощо) і матеріал житті людини і суспільства, трансформуючи його в різних сюжетно-композиційних відносинах, видозмінюючи навіть просторово-часові зв'язки для вираження своєї авторської концепції. Виховна діяльність як аспект перетворювальної діяльності художника також проявляється в соціально-особистісному плані, оскільки він прагне впливати на

духовний світ реципієнтів – тих, кому адресуються його твори, людей, які їх сприймають, тобто здійснює виховну діяльність.

Оціночна (ціннісно-орієнтовна) діяльність, завдяки якій художник висловлює своє ціннісне світовідношення, віддзеркалюючи явища дійсності крізь призму своїх інтересів, потреб, смаків, ідеалів.

Комунікативна діяльність, що передбачає пряме (в виконавських мистецтвах) або непряме (наприклад заходів, в архітектурі, живопису і т.д.) спілкування художника з реципієнтом свого твору. Це спілкування здійснюється через використання автором художнього твору.

І на додаток відзначимо, що етнохудожня діяльність за своєю природою є естетичною діяльністю. Отже, утворюється єдність п'яти основних видів діяльності: ціннісно-орієнтовної, пізнавальної, перетворювальної, комунікативної та естетичної, тобто етнохудожня діяльність є інтегративною діяльністю.

3. Особистісний тип відображення. В мистецтві ж, як правило, емоційний не тільки сам художник, але також співпереживає йому читач, слухач, глядач; емоційний момент є характеристикою суб'єкта мистецтва взагалі. Мистецтво являє собою особистісне відображення дійсності, в той час як наука – її відсторонено-об'єктивне відображення

4. Свобода вибору цілі. Кожний художник (в широкому розумінні) володіє, як правило, вільним вибором жанру, сюжету, стилю у створюваних ним творах. Звичайно, така свобода буває відносною. У практичній діяльності фахівець-практик у своїй діяльності обмежений тими конкретними проблемами, які перед ним повсякденно ставить сформована ситуація.

5. Висока степінь ризику невдачі. Художник творить художній образ суб'єктивно і по своїй природі неконкретний (точніше сказати не до кінця конкретний) – на відмінно від тексту будь-якої наукової роботи, тому в

ході діалогу між автором і адресатом-реципієнтом, „споживачем” художнього образу – завжди існує ризик взаємного нерозуміння. Таке нерозуміння може мати різні причини. [3, с. 13 ]. Таким чином ми виділили п’ять специфічних риси, які притаманні етнохудожній діяльності. Специфічні особливості етнохудожньої діяльності розкриваються за допомогою інтеграції галузей художньої діяльності: театральної, музичної (хорової), словесної, тощо [1].

Артистизм є необхідним компонентом педагогічного професіоналізму й майстерності. У науковій літературі визначення цього поняття подається неоднозначно. Так, В. Загвязинський вважав, що артистизм – це особлива, образно-емоційна мова творення нового; проникливий стиль співтворчості педагога й учня, орієнтований на розуміння й діалог з іншим, другодомінантність; витончене й тонке мереживо створення живого почуття, знання й змісту, що народжуються “тут і зараз” [2, с. 23]. Це здатність майже миттєво переключатися на нові ситуації, опинятися в новому образі... Це багатство особистісних проявів, образний шлях постановки й вирішення проблеми, гра уяви, добірність, натхнення, відчуття внутрішньої волі.

На підставі вище сказаного ми зробили висновок про те, що етнохудожня діяльність являється багатогранним естетичним творчим процесом, який створений на основі естетично-художньої діяльності і є невід’ємною складовою особистості викладача. Встановлено, що етнохудожня діяльність має також значні педагогічні резерви для духовного розвитку майбутніх вчителів музики, залучення їх до гуманістичних моральних та естетичних цінностей, народної творчості, стимулювання їх до творчого самовираження й самореалізації.

На основі аналізу науково-методичної літератури, для детальнішого аналізу сутності етнохудожньої діяльності,

розкрито важливі специфічні особливості. Доведено, що етнохудожня діяльність, як і художня, є досить універсальною, тому що складається з органічно пов'язаних між собою видів діяльності у різних видах мистецтва: в літературі, музиці, хореографії, театрі, декоративно-прикладному мистецтві.

### **Список використаних джерел:**

1. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Учеб. пособие / В. Е. Гусев. – Л.: Наука, 1967. – 317 с.
2. Загвязинский В. А. Педагогическое творчество учителя. – М., 1987. – 37 с.
3. Новиков А. Методология художественной деятельности / А. Новиков. - М.: Издательство «Эгвес», 2008. – 72 с.

## **ЗИМОВИЙ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР У СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ**

*Притула Ольга*

Виховання різнобічно та гармонійно розвинутої особистості є одним із найважливіших завдань на сучасному етапі розвитку суспільства, в якому збагачення духовного світу людини передбачає як накопичення знань, так і формування творчого потенціалу та внутрішньої культури особистості. Саме тому сьогодні ми надаємо пріоритетне місце народному мистецтву, завдяки якому світ для людини стає більш зрозумілим і доступнішим.

Інтерес сучасної української педагогіки до кращих зразків українського національного фольклору – це не ностальгія, а усвідомлення та шана тих колосальних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній рівень культури нашого суспільства, її розвиток та досягнення.

Виховання підростаючого покоління для кожної нації є найважливішим складником національної культури,

яка ґрунтується на культурно-історичних традиціях батьків, дідів і прадідів. Найвидатніші педагоги доводять, що виховання дитини базується, насамперед, на культурно-історичних цінностях своєї нації, а вже пізніше відбувається знайомство з традиціями інших народів.

У Концепції загальноосвітньої національної школи України зазначено, що у підростаючої особистості школа повинна сформувати почуття причетності до історичної долі українського народу, його цінностей, збереження української культури, поваги до української мови, яка виступає фактором національного самовизначення [6].

Навчальна програма з музичного мистецтва для 1 – 4 класів загальноосвітніх навчальних закладів передбачає реалізацію ідеї загальної музичної освіти учнів на основі української національної музичної культури. Її суть полягає у ставленні до музичного мистецтва як невід’ємної частини духовного життя народу; у зверненні до народної музичної творчості крізь призму її життєвих зв’язків із духовним, матеріальним та практичним світом людини; у розкритті естетичного змісту української народної музики [7].

У початковій школі основою модернізації змісту музичної освіти має стати засвоєння багатства національного музичного мистецтва, широке використання української пісенної творчості та танцювальної культури, а вчителі повинні вести активну роботу з метою відродження традицій, національної духовності, формування національного менталітету [6].

Народна практика музичного виховання виробила чимало засобів розширення естетичного й художнього досвіду дітей, розвитку творчих здібностей у різних видах музичної діяльності.

І. Бермес зазначає, що українська народна пісня як один із кращих зразків світової музичної культури має важливі виховні властивості і може успішно використовуватися як засіб удосконалення духовного,

національного виховання школярів [1, с. 197]. Народна пісня безпосередньо впливає на світогляд учнів, їхнє мислення і духовний розвиток, сприяє розвитку в дітей творчого мислення, формує здатність сприймати прекрасне і творити його.

Упродовж століть усна народна творчість була чи не єдиним засобом передачі життєвого досвіду українського народу, втіленням народної мудрості, світогляду та ідеалів. В. Семенчук, досліджуючи українську народнопісенну культура як засіб формування національної свідомості особистості, зазначає, що саме завдяки фольклорній спадщині ми можемо ознайомитися із побутом далеких і близьких поколінь українців, уявити їх свята і будні, які наповнені магічними та захоплюючими обрядами [8].

До найдавніших зразків традиційного фольклору відносяться календарні пісні (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські, петрівчані, жнивварські). Зимовий цикл найповніше представлений і найбільш вживаний у сьогоденні. Це, насамперед, колядки, які приурочені до Різдва Христового та сценарії для вертепного різдвяного дійства. До зимового циклу також відносяться щедрівки, які виконують на Щедрий вечір. Щедрівки особливо багаті на побажання щастя, здоров'я, достатку господареві дому, в який прийшли щедрувати [5, с. 58].

Зимовий обряд розпочинався у Святвечір колядками. Колядки – це відтворення міфу про Створення Світу і величальні пісні, призначені для кожної конкретної людини: господаря, господині, хлопця, дівчини, дитини, у яких досить часто називаються імена тих, кого величають.

Провідні мотиви колядок: уславлення народження Ісуса Христа, одвічне родинне благополуччя; уславлення хліборобської праці, захисту рідної землі [5, с. 59]. Серед колядок нині побутують «Добрий вечір тобі, пане господарю!», «Нова радість стала», «Поza лісом, лісом темненьким», «Ой красна, красна в лузі калина» та ін.

У щедрівках «Щедрий вечір, а я йду», «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Щедрівочка щедрувала», «Ой сивая та зозуленька» та інших звучать щедрі побажання рідним і близьким, а також наявні мотиви весняних господарських робіт, тому що в дохристиянські часи Новий рік святкувався навесні.

Значне місце у програмах з музичного мистецтва посідають колядки і щедрівки, що були важливою складовою частиною обряду зустрічі Нового року. У кожній місцевості існували свої варіанти пісень, обрядів і звичаїв, тому учнів доречно залучати до збирання регіональних пісень, вивчення місцевих звичаїв і обрядів.

Повторення вивчених і розучування нових колядок і щедрівок необхідно завершити у кожному класі проведенням уроку, присвяченого новорічним пісням і обрядам (наприкінці другої чверті). На думку О. Ростовського, доцільно до цього уроку вивчити з учнями новорічні народні віншування, розповіді, як можуть народні звичаї відроджуватися у наші дні [4, с. 95].

Розвиваючи на уроках різні форми залучення дітей до музики, завжди потрібно мати на увазі, що в основі будь-якої з цих форм лежить емоційне, активне сприймання музики. О. Ростовський зазначає, що у процес слухання музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, який пов'язаний з виконанням музики [4, с. 39]. Це дає змогу розглядати музичне сприймання як основу засвоєння школярами втіленого в музичному мистецтві досвіду емоційно-естетичного ставлення до дійсності.

Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів пісень). Тому їм ближча ритмізована музика, яка відповідає їхнім потребам в активності, рухах. Молодші школярі вже здатні визначати загальний характер музики та її настрій, схоплювати певні ознаки знайомих жанрів: пісні, танцю,

маршу; передавати їх у пластиці рухів, жестів, міміці.

Пізнавальний матеріал для музичних бесід слід адаптувати відповідно до віку школярів. Доступність інформації полягає в тому, що вчитель опирається на життєвий досвід і знання, набуті учнями; пояснює незнайомі для них поняття і явища, чергує бесіди з музичною діяльністю (співами, слуханням музики).

Музичні бесіди справляють на дітей певний виховний і розвивальний вплив. Вони становлять для молодших школярів інтерес хоч би тому, що набуті знання, як правило, є новими для них. Е. Печерська для активізації інтересу й уваги учнів рекомендує використовувати емоційні контрасти, вводити в розповідь елемент діалогу [2, с. 136].

Музичні бесіди, побудовані на стародавніх народних звичаях, обрядах і піснях, допоможуть учителю підготувати дітей до сприймання творів хорової, оперної і симфонічної музики.

Узагальнюючий урок першого півріччя у першому класі можна провести як передноворічний святковий урок. Необхідно заздалегідь подбати про новорічний реквізит, розповісти учням про прадавні традиції зустрічі Нового року, про обряди, що супроводжували це свято.

Українські народні щедрівки «Я маленький хлопчик», «Щедрівочка щедрувала», колядку «Коляд, коляд, колядниця» виконати з інсценуванням: новолітник (хтось з учнів) проголошує привітання з Новим роком, а учні співають пісні. В. Решова наводить кілька новорічних привітань, які можна використати на підсумковому уроці:

Заспіваймо, друзі, в цім веселім домі –

На щастя, на радість у році Новому!

Щедрівочка щедрувала та в віконце заглядала: –

Що, бабусю, напекла? – Неси скоріш до вікна!

«Добрий вечір, господарю, у Вашій оселі!

Прийміть наші побажання на свята веселі!  
Хай Вам радість усміхнеться зіркою ясною,  
Хай вінчається Вам праця славою гучною! [3, с. 23].

Виховний зміст календарних пісень зимового циклу полягає у тому, що вони є опоетизованими виразниками побажань господареві здоров'я і щастя, а їх зміст відзначається високою народною мораллю та естетикою. Різдвяні звичаї й обряди виховують у школярів повагу до народних традицій, у яких відображено найкращі риси українського народу, спонукають до їх збереження.

### Список використаних джерел:

1. Бермес І. Українська народна пісня – важливий засіб формування духовності у школярів / І. Бермес // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22 – 23 груд. 2005 р. – К. : ДАКККІМ, 2005. – Ч. II. – С. 194 – 200.

2. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах : навч. посіб. / Е. П. Печерська. – К. : Либідь, 2001. – 272 с.

3. Решова В. І. Зимові календарно-обрядові пісні. Театралізовані дійства : «Музична грамота», 3-клас / В. І. Решова // Мистецтво в школі : музика, образотворче мистецтво, художня культура. – 2013. – № 1. – С. 21 – 24.

4. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі : навч.-метод. посіб. – [2-е вид., доп.] / О. Я. Ростовський. – Тернопіль : Богдан, 2001. – 216 с.

5. Руснак І. Український фольклор : навч. посіб. / І. Руснак. – К. : ВЦ Академія, 2010. – 304 с.

6. Концепція середньої загальноосвітньої школи України

[Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://naps.gov.ua/uploads/files/sod/school-concept.docx>

7. Музичне мистецтво. Навчальна програма для 1 – 4 класів загальноосвітніх навчальних закладів [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://mon.gov.ua/.../1-muzichne-mistecztvo-1-4-klas.docx>

8. Семенчук В. Українська народнопісенна культура як засіб формування національної свідомості особистості / В. Семенчук [Електронний ресурс] / Режим доступу : [http://library.udpu.org.ua/library\\_files/psuh\\_pedagog\\_prob1\\_silsk\\_shkolu/13/visnuk\\_20.pdf](http://library.udpu.org.ua/library_files/psuh_pedagog_prob1_silsk_shkolu/13/visnuk_20.pdf)

## **УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

*Михальчук Марина*

Важливим завданням розвитку освіти України у ХХІ ст. є формування цілісної, всебічно розвиненої особистості шляхом створення системи безперервного навчання і виховання підростаючого покоління. Державна національна програма «Освіта» закликає до створення в державі таких умов, які можуть задовольнити освітні і виховні потреби.

Аналізуючи практику естетичного виховання учнів засобами національного пісенного фольклору в навчально-виховному процесі сучасної школи, постає питання залучення до глибинних пластів української культури та духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури.

Основою модернізації змісту музичної освіти у початковій школі має стати засвоєння багатства національного музичного мистецтва, широке використання української пісенної творчості в навчально-виховному процесі. Т. Турчин переконана, що «оновлення змісту музичної освіти молодших школярів шляхом забезпечення домінування національного мистецтва полягає в розкритті

естетичного змісту, художніх цінностей народної музики та формуванні на цій основі національної свідомості учнів початкових класів; вивченні духовного життя українського народу; у зверненні до музики крізь призму родового й індивідуального досвіду, його оцінюванні й осмисленні, узгодженні з матеріальним і практичним світом дитини [6, с. 57].

Розглядаючи естетичне виховання школярів українською піснею як національну проблему, Н. Шаварська доводить, що кожна нація, кожен народ, кожна етнічна група має свої звичаї, свої традиції, що формувалися упродовж багатьох століть, і які становлять національну культуру [7, с. 27].

Народній пісні відводиться особлива роль в естетичному вихованні школярів. Тому для реалізації процесу музично-естетичного виховання, як засобу формування творчої особистості необхідно гармонізувати систему засобів виховної роботи, збагачуючи її морально-естетичними цінностями української традиційної народної культури.

Народна пісня впливає на розвиток духовного рівня підростаючого покоління, сприяє формуванню особистих якостей молодшого школяра, стимулює розвиток творчої активності. Завдяки впливу пісенного фольклору у школярів формується інтерес до світу прекрасного в житті та мистецтві, збагачуються естетичні почуття, розвивається інтелект. Саме тому сучасна школа прагне активно залучати народну пісню до навчально-виховного процесу.

І. Бермес відзначає, що українська народна пісня як один із кращих зразків світової музичної культури має значні виховні властивості і може успішно використовуватися як засіб удосконалення духовного, національного виховання школярів [1, с. 197]. Зміст цих пісень несе в собі реальне відображення життя народу, його любов до Батьківщини. Пісенне мистецтво як перлина української народної творчості сприяє розвитку в дітей

творчого мислення, мобілізації внутрішніх сил, духовної активності, здібностей до самоосвіти та самовдосконалення. Воно також несе в собі елементи виховання, формує здатність сприймати прекрасне і творити його.

Початкова ланка в освіті відіграє важливу роль: саме тут у дітей закладаються глибокі та міцні знання, певний рівень вихованості, що є фундаментом подальшого навчання. Як зазначає М. Савчин, у початковій школі в дитини формуються навчальні навички й уміння, розвиваються форми мислення, закладаються передумови самостійної орієнтації у навчанні, повсякденному житті. Навчальна діяльність (оволодіння новими знаннями, уміннями розв'язувати різноманітні завдання, радість навчального співробітництва, прийняття авторитету вчителя) є провідною у цей період. Молодший школяр як суб'єкт навчальної діяльності розвивається і формується у ній, засвоюючи нові способи аналізу, синтезу, узагальнення, класифікації [4, с. 256].

За дослідженнями Г. Довженок і К. Луганської, «дитячий репертуар – багатожанрове полі функціональне явище, в якому поєднуються два напрямки успадкування фольклорної традиції – від дорослих до дітей і від дітей до дітей, причому питома вага того чи іншого напрямку в різних жанрах різна». У свою чергу «безперервність фольклорних традицій забезпечується тоді, коли ними опановують діти» [2, с. 27].

Як зауважує Т. Радзівіл, навчальна програма з музики для початкових класів загальноосвітніх навчальних закладів ґрунтується на таких принципах музичної педагогіки: орієнтації на духовний розвиток особистості засобами музичного мистецтва; зв'язку музики з життям; опори на три типи музики – пісню, танець марш; активізації музичного мислення; єдності емоційного і свідомого, художнього і технічного; взаємодії мистецтв; особистісно-діяльнісного підходу, визнання самотності й

самоцінності особистості учня [3, с. 148].

У програмі з музичного мистецтва для початкових класів значну увагу відведено українській народній музиці, насамперед народній пісні. Наприклад, українські народні пісні «Вербовая дощечка», «Як діждемо літа», «Вийди, вийди, Іванку», «Ой сивая та і зозуленька» і багато інших. Педагогічне чуття підказувало їх безіменним творцям, що треба дітям, чим можна зацікавити, розважити їх. Текст і музика всіх народних пісень не важкі, але виразні і легко запам'ятовуються дітьми.

Великого значення у вихованні підростаючого покоління набувають звичаї, обряди, ритуали, пісні, свята, які, як складові традицій, служать засобами збереження і передачі від покоління до покоління національного народного досвіду, зміцнення порядку, певних норм і правил життя, регламентації та контролю поведінки дітей.

Важливу частину естетики епохи Київської Русі займала народна творчість, яка відображала уявлення, стремління та ідеали народу. Головну роль у формуванні естетичних уявлень давніх українців відіграли фольклорні жанри, і, в першу чергу, календарно-обрядовий цикл. Саме календарно-обрядові пісні зі стародавності і до сьогодення формують в українців уявлення про красу, моральні цінності. На думку С. Сбітневої, національне виявляється в будь-яких сюжетах, реалізується в національному забарвленні, трактуванні, оцінці, образному баченні [5, с. 163].

Завдяки своїм художнім особливостям календарні обрядові пісні також використовуються в музично-естетичному вихованні дітей. Вони нерозривно пов'язані з певною порою року, відповідними звичаями і сільськогосподарськими роботами. Зустріч нового року і весни, проводи літа і збирання врожаю завжди супроводжувались ритуальними діями, піснями, іграми, хороводами. Різноманітні за змістом і формою, характером і часом виконання, колядки, щедрівки, веснянки, петрівки,

русальні, купальські та жнивні пісні відображають свята і будні давнього українського села. К. Коленко зауважує, що впродовж віків в українському пісенному фольклорі втілювались мудрість і досвід народу, його духовне багатство, морально-етичні та естетичні ідеали [8].

В українській народно-поетичній творчості яскраво відбивається національне самоусвідомлення народу. Колядки, щедрівки, в яких молодь славилася «господаря» і які виконувалися на різдвяні свята, є однією з форм українських міфів, поетичний зміст цих творів розкривають перед нами картину народного життя, неповторний і самобутній світ наших предків, яких вабили образи зоряного неба, сонця, зміна пори року тощо. Але в образах цих пісень ми бачимо і сім'ю світлих богів давніх українців – це «ясний місяць, ясне сонце, дрібний дощик, дрібні зірки» тощо. На думку Л. Сбітневої, такі твори розповідають про духовність народу, багатотисячлітні традиції самобутньої культури [5, с. 165].

Завдяки традиціям, звичаям і обрядам народного календаря, закладеним у них народної ідейності, моральності, естетики, кожен учень, зазнавши на собі благодатний вплив народних духовних скарбів, прагне з честю дотримуватися заповітів батьків, дідів і прадідів.

У загальноосвітньому навчальному закладі рекомендується проводити такі народні свята та обряди відповідно до календарної сезонності: навесні – Великодні свята та різноманітні веснянки (свято першого жайворонка, свято тополі та інші); влітку – зелені свята, косовиця, Івана Купала, обжинки, Спаса; восени – Покрова; взимку – Калета, Миколая, Різдвяні свята, Стрітення.

Формуванню патріотичних почуттів сприяють і українські народні думи та історичні пісні у виконанні кобзарів, легенди, які оспівували героїчну минувшину. Вивчаючи пісенну творчість українського народу, слід звертатись до історичних подій, вдало поєднуючи героїчні події минулих часів та історію виникнення народної пісні.

Слід вивчати пісенну творчість інтегровано, поєднуючи літературу, мову, історію, музику. Саме такий підхід дозволить детально осягнути, зрозуміти те значення слова, пісні, культури для українського народу в усі часи. Тому головне завдання педагога донести це неоціненне багатство до своїх вихованців.

Щоб успішно виховувати музичну культуру школярів на основі національної художньої культури, педагог повинен розуміти, що інтерес сучасної педагогіки до народних джерел – це усвідомлення і шана тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній рівень культури нашого суспільства. Він сам має бути глибоко переконаним у силі народної творчості, любити і насолоджуватися народною музикою, добре розуміти ту специфіку, яка вирізняє народну творчість від творів професійних композиторів, музики інших народів.

### **Список використаних джерел:**

1. Бермес І. Українська народна пісня – важливий засіб формування духовності у школярів / І. Бермес // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22 – 23 груд. 2005 р. – К. : ДАКККІМ, 2005. – Ч. II. – С. 194 – 200.

2. Довженок Г. Дитячі пісні та речитативи / Г. Довженок, К. Луганська. – К. : Наук. думка, 1991. – 448 с.: нот. – (Укр. нар. творчість).

3. Радзівіл Т. Особливості навчання музики молодших школярів у сільській школі / Т. Радзівіл. – Вісник Черкаського університету. Серія Педагогічні науки. – Черкаси, 2009. – № 166. – С. 147 – 150.

4. Савчин М. В. Педагогічна психологія : навч. посіб. / М. В. Савчин. – К. : Академвидав, (Альма-матер), 2007. – 424 с.

5. Сбітнева Л. М. Зародження та розвиток традицій музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні / Л. М. Сбітнева // Духовність особистості: методологія, теорія та практика. – 2011. – № 1 (42).– С. 160 – 171.

6. Турчин Т. Забезпечення домінування національного мистецтва у змісті музичної освіти молодших школярів як шлях до її оновлення / Т. Турчин // Рідна школа. – 2012. – № 8 – 9. – С. 56 – 60.

7. Шаварська Н. Г. Естетичне виховання українською піснею як національна проблема / Н. Г. Шаварська // Практична психологія та соціальна робота. – 2007. – № 1. – С. 27 – 29.

8. Коленко К. Формування музично-естетичного та духовного виховання молоді засобами українського музичного фольклору на уроках музичного мистецтва [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://intkonf.org/kolenko-ki-formuvannya-muzichno>].

## **ЕТНОІНСТРУМЕНТИ ТА ЇХ КРЕАТИВНЕ ВИКОРИСТАННЯ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

*Шматковський Вадим*

Значне місце у розвитку культури певного етносу відіграють її артефакти, серед яких важливим компонентом є народні музичні інструменти. Проте відразу виникає питання про те, які саме інструменти ми можемо віднести до народних? Є. Роговська та В. Рутецький у посібнику «Оркестр народних інструментів» вказують на те, що ідентифікувати народні музичні інструменти будь-якого народу можна керуючись трьома факторами: часу, простору і суспільним фактором. «Згідно з фактором часу до народних музичних інструментів ми відносимо ті, що протягом певного історичного періоду використовувалися даним народом, виготовлялися і вдосконалювалися його майстрами і, найголовніше, набули специфічного

національного репертуару» [4, с. 25].

Подібне визначення не викликає жодних заперечень. Проте вже спроба розділити інструменти за фактором простору на загальнонаціональні і регіональні, виявляється досить умовною. Адже автори до загальнонаціональних відносять скрипку, бандуру, колісну ліру, торбан, сопілку, окарину, бубон, барабан тощо. А серед регіональних народних інструментів згадують такі, як: флюяра, дуда, трембіта, дримба, бугай, флейта Пана (Буковина) та ряд інших, хоча деякі з цих інструментів розповсюджені не лише в конкретному регіоні України, а й в інших країнах. На думку музикознавців, варто враховувати використання музичного інструменту в певній місцині, не надто звертаючи увагу на його походження. «Це народ створює інструменти, він їх відбирає, щоб пристосувати для своєї мети, для потреби самовираження. Тому ми повинні перш за все брати до уваги ставлення самого народу до власних музичних інструментів» [4, с. 26].

Сучасний музикознавець М. Зайцева влучно зазначає про роль народних інструментів в культурному контексті: «Велику роль в художньому мисленні композитора відіграють уявлення про різні музичні інструменти, їх значення в розвитку музичного мистецтва і становленні національної і культурної самосвідомості» [3].

З урахуванням вищезазначених міркувань, розглянемо детальніше українські музичні інструменти (етноінструменти):

### **Жалійка**

Жалійка – це духовий інструмент. На вигляд, як дерев'яна дудка, у кінець якої вставляється пищик. Жалійка має різкий, голосний, гугнявий звук.

Інструмент використовується в п'есах



награвального, танцювального характеру [5]. Почути жалійку можна у виконанні сучасного українського етнохаосу гурту «ДахаБраха» з композицією «Весна».

### **Цитра**

Цитра – давній струнний щипковий інструмент у формі пласкої, спереду трохи зігнутої резонансної скриньки з круглим вирізом посередині.



Цей музичний етноінструмент нині рідкість в Україні. Доречі, перший варіант українського гімну був написаний для виконання саме

під цей музичний інструмент! Так цитра була забута [5].

### **Ліра**

«Перші ліри були прямокутними чи трапецевидними. Сучасна форма з'явилася після появи скрипки. Лірники поряд з кобзарями були індивідуалістами — ходили та співали по селах. Поки їх усіх у 1934 році не розстріляли. І мені зрозуміло, чому їх хотіли винищити, — лірники, як і кобзарі, були носіями духовності українського народу. Їхнє мистецтво досі не відновилося, на жаль, у повній мірі» [1] – зазначає Олексій Шевченко.

На сьогодні ліру в етно- і фолькгуртах, майже не використовують, зараз послухати її можна під час



виступів ансамблів, які грають етнічну музику, виняток – гурт «Кому вниз» (військова тематика), етнорок колектив «The Dooh» у пісні «Галочки», і львівський етногурт «Йорий Клоц» – «Вербовая дощечка».

### **Трембіта**

«Довжина

трембіти в середньому три метри. І хоч вона й довга, але не важка — кілограма півтора. Тому тримати її під час гри не складно. А от транспортувати...



Часом стирчить з переднього вікна

автомобіля — інакше ніяк. Чув, що в Карпатах у трембіти заливають воду — для кращого звучання» [1] – пояснює Микола Брошкін.

Трембіту використав фолькгурт «ОНУКА» у фінальному відборі на Євробачення-2017. Тоді гурт виступав у супроводі НАОНІ, де і використали цей етноінструмент.

### **Дримба**

Дримба – один із найдавніших музичних етноінструментів. У гуцулів дримба була жіночим інструментом. Головним музичним інструментом на вечорницях, які влаштовували у карпатських селах, була дримба в руках господині [5].



На цьому етноінструменті і досі люблять грати на Гуцульщині. А в

Закарпатському народному хорі був відомий ансамбль

дримбарів з 45 учасників. Подібні ансамблі є в селах Івано-Франківської області. Сьогодні його використовують такі українські гурти: «Бурбон», «Фолькнери» та ін., а найвідоміший колектив, що використовує дримбу – «ДримбаДаДзига».

### Цимбали



Цимбали – струнний ударний музичний інструмент, який має дерев'яний корпус трапецієподібної форми з натягнутими на ньому струнами. Звуки на цимбалах утворюються завдяки ударам палички (або колотушки) по струнах [5].

Нині вони в Україні вже зовсім вийшли з ужитку, але завдяки фолькгурту «KRIWI» – «За туманам...», «ОНУКА» – «Other Intro» тощо, чудовий тембр цимбал зазвучав по-новому.

### Коза

Коза (дуда). Один із найулюбленіших у народі етноінструментів. Найбільш розповсюджена його назва – волинка. Вона виготовляється з вичиненої шкіри кози або теляти. З цієї шкіри роблять суцільний міх, який служить резервуаром для повітря. Раніше вона використовувалася пастухами, а також була у музичному побуті козаків-запорожців. А зараз цей оригінальний етноінструмент



зустрічається в селах Гуцульщини та Бойківщини [5].

Сьогодні

ні волинка також незабута, звучить у виконанні етнохопурту «КРАПКА», етногурту «Свята Ватра».

### **Басоля**

Басоля – струно-смичковий етноінструмент, який ззовні нагадує скрипку або віолончель, але він, як правило, більший і набагато гучніший по звуку. Цей етноінструмент мав три або чотири струни і грали на ній лукоподібним смичком. Потреба у створенні басолі виникла в народній музичній практиці тоді, коли почали виникати інструментальні ансамблі. І зараз вона використовується лише в ансамблях троїстих музик [5].



Гурт  
«US Orchestra»  
виконує  
українську  
традиційну  
музику  
Західного  
Поділля та  
музику  
українських

емігрантів до Сполучених Штатів Америки та Канади. Учасник гурту Сергій Постольников говорить: «Намагаємось відтворювати музику якнайближче до оригіналу, тому й інструменти у нас відповідні для даних традицій: скрипка, цимбали, скрипка-втора, басоля» [2].

Завершуючи, варто згадати, що Національний академічний оркестр народних інструментів України. НАОНІ не тільки грає визначні українські твори, але й не боїться експериментувати із сучасними стилями. Композиції Adele, Beatles, Metallica, ABBA у виконанні ансамблю звучать неперевершено. В їхньому арсеналі не тільки вищезазначені інструменти, а й багато інших — близько 40 етноінструментів, які здавна були поширеними на українських територіях [1].

На нашу думку, використання народних етноінструментів в сучасному музичному процесі є вкрай

важливим. Вони безпосередньо впливають на процес формування як самосвідомості творчих індивідів, так і усвідомлення себе в контексті культури. На сучасному етапі не злічити тих талановитих людей, які взялися заповзято відтворювати українські музичні традиції. Дуже приємно, що українські музиканти нарешті почали творити музику світового рівня, використовуючи етнічні інструменти. Таким чином ми зможемо презентувати себе в Європі – як унікальну націю зі своєю неповторною культурою.

### **Список використаних джерел:**

1. Від бандури до цимбал / [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://theukrainians.org/naoni-guide/>
2. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://hromadskeradio.org/ru/programs/hromadska>
3. Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского // Траектория науки. Электронный научный журнал. – 2016. – № 5(10).
4. Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник / Є. В. Роговська, В. В. Рутецький. – Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 220 с.
5. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти // Пам'ятки України. — 1995. — № 1.

## **ВИКОРИСТАННЯ ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ НА ЕТАПІ СЛУХАННЯ МУЗИКИ**

*Грушицька Марія*

Уміння слухати і чути музику не є вродженою рисою. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються у спілкуванні з музикою, в процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів, адже власна діяльність є запорукою глибоких переживань, естетичної насолоди, високих художніх смаків. На думку С. Беліченка, музичне сприймання – основний вид музичної діяльності, оскільки саме воно передує всім іншим. Поряд з терміном

«сприймання музики» вживають словосполучення «слухання музики», що використовують у двох значеннях: як синонім сприймання музики і як компонент уроку музики (на відміну від співів).

Слухання музики – один з основних видів музичної діяльності учнів. Ознайомлення з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної музичної культури сприяє розвитку загальної культури учнів, вихованню в них художнього смаку, вміння оцінювально ставитись до творів мистецтва. Навчити дітей слухати музику – одне з найскладніших педагогічних завдань. Вчитель повинен не тільки навчити дітей правильному сприйманню музичних творів, але й вмінню аналізувати прослухане. Слід враховувати, що вплив музики на особистість складається з численних слухацьких вражень, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Робота над кожним твором має вводити школярів у світ глибоких почуттів і роздумів [3, с. 19].

Слухання музики проводиться на уроці за загальноприйнятою методикою: вступна бесіда, етапи слухання з обговоренням. В процесі обговорення слід вести мову з дітьми про музичні жанри, музичну мову, музичний образ, про те, які почуття передає музика, про що вона розповідає, про музичний інструментарій, що звучить у творах, про характерні хореографічні рухи тих танців, які пропонуються для слухання тощо. Для кращого та глибшого сприймання музичного твору корисне використання ілюстративного матеріалу. Підбирати ілюстрації вчитель повинен з урахуванням їх наближеності до змісту музичного твору. Це можуть бути малюнки, світлини, репродукції тощо. Вдало підібраний ілюстративний матеріал допомагає учням краще вникнути в музичний образ твору, зрозуміти його зміст, запам'ятати, а потім згадати прослухану музику [2, с. 8]. На першому етапі сприймання вчитель повинен спрямовувати увагу дітей не на окремі якості твору, а на сам процес руху, його

організацію, динаміку. При повторному сприйманні слово вчителя повинно підводити учнів до розкриття виразних засобів, які особливо яскраво характеризують музичний образ.

Як стверджує М. Кречко, твори треба слухати в повній тиші. І це залежить від того, наскільки вчитель зацікавив школярів вступною розповіддю, а також від якості виконання музики. Водночас, можливі різні варіанти: відтворення музики в грамзаписі, у виконанні вчителя або когось з учнів. Бажано чергувати ці варіанти, враховуючи, що «живе» виконання краще сприймається і надовго запам'ятовується. Важливо, щоб запропонований твір сподобався дітям, але це буває не завжди. Для формування позитивного ставлення до того чи іншого твору, доцільно іноді застосовувати сугестивний метод (від слова *suggestion* – навіювання). Наприклад, учитель звертається до дітей: «Зараз прозвучить музика, яку прослухавши один раз, не можна забути», або: «Зараз ми послухаємо музику, яка мені дуже подобається. Упевнена, що вона сподобається й вам» [4, с. 13].

Слід враховувати, що вплив музики на особистість складається з численних слухацьких вражень, що накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Т. Мостова вважає, що музика, яку слухають діти, повинна відповідати тим самим вимогам, що й пісні, які розучуються учнями. Доступність музики визначається насамперед її змістом, близькістю її тематики дитячим інтересам. Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчуті красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки [3, с. 21].

Головний компонент музичного сприймання – співтворчість – виявляється на рівні безпосередньої, емоційної чутливості до музики. Розвиток сприймання музики – складне завдання, зокрема на початковому етапі

навчання. У різних учнів один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури. Чим молодший слухач, тим більше він опирається на поза музичні асоціації.

Л. Виготський писав: «Перш ніж ти хочеш залучити дитину до якоїсь діяльності, зацікав її нею, потурбуйся про те, щоб виявити, що вона готова до цієї діяльності, що в неї напружені всі сили, необхідні для цього, і що дитина діятиме сама, вчителю ж лишається тільки керувати й спрямовувати цю діяльність» [2, с. 11]. Якщо ж говорити, зокрема, про матеріал, який подається учням, то він є дуже різноманітним. Кожен урок має свою тематику з підібраним, відповідно до нього матеріалом. Так як тема моєї роботи стосується загалом джазової музики, ми охарактеризуємо твори, які пропонуються для слухання саме цього жанру.

Згідно з офіційною державною програмою з музики Міністерства освіти і науки України знайомство з джазовою музикою відбувається у другому семестрі сьомого класу та відноситься до теми «Новаторство в музичному мистецтві». Під час уроку пропонується такий матеріал для сприймання:

- Л. Армстронг «Відпусти мій народ» (Lets my people go),
- джазові композиції у виконанні Г. Міллера, Д. Еллінгтона тощо,
- Р. Чарльз «Прощавай Джек» (Hit the Road Jack),
- Дж. Гершвін «Рапсодія у шлюзових тонах для ф-но з оркестром».

Даний матеріал є дуже цікавим, але вникнути в суть цих творів є нелегким завданням, адже кожен твір містить в собі певну історію, почуття та переживання, які автор хотів донести при написанні даного матеріалу. Хоча тема є розділеною на два уроки, та все ж це не достатньо аби досконало перейняти матеріалом.

У восьмому класі ще складніша ситуація, адже на вивчення теми: «Стиль. Джаз. Імпровізація.» пропонується лише один урок, на якому передбачено слухання спірічуелсу та двох блюзів, один з яких виконує Луї Армстронг. На цьому ж уроці повторюється українська народна пісня «Чом ти не прийшов», що прослухана у виконанні тріо Мареничів та вивчена напередодні.

Аналіз програмового репертуару показав, що для слухання учням пропонуються твори тільки раннього джазу, серед яких блюз у виконанні Луї Армстронга. Як відомо, даний музикант належить лише до одного з багатьох стилів джазової музики – «диксиленду» або «новоорлеанського стилю». Даний виконавець був консерватором по відношенню до більш пізніх стилів джазу, таких як бібоп, і різко критикував їх. Музикант був «піонером» джазу, його безпосереднім творцем; місця його перебування в різні роки співпадали з тимчасовими джазовими столицями (Новий Орлеан, Чикаго, Нью-Йорк), він грав з найвидатнішими музикантами свого часу, звучання його труби було розкішне і сильне, а голос мав незрівняний тембр. Саме тому, якщо опиратись на всі ці моменти, можна впевнено сказати, що знайомство з таким видатним музичним явищем як джаз заслуговує на більш широке представлення [1, с. 296].

Можна також запропонувати свій варіант уроку з даної теми. Тоді його варто було б розпочати з найвідомішої пісні у виконанні Луї Армстронга «Hello, Dolly», під яку діти зайшли б до класу. Ця пісня знакома кожному, доступна для сприймання, а тому одразу ж налаштовує дітей на позитивне ставлення до джазової музики. Прослухавши фрагмент мелодії, доречно задати питання: «Діти, ми увійшли до класу сьогодні під дещо незвичну для вас музику, яку?» [Джазову]. Продовжити бесіду про джазову музику бажано його історією виникнення: «Історія джазу налічує вже більше 100 років. Батьківщина джазу – США. За цей час музика джазу

неодноразово вмирала, відроджувався, переживала кризові процеси, причини яких ще не вивчені повністю. У розвитку джазу відбилосся багато проблем неспокійного ХХ століття: загострення соціально-класових суперечностей, зростання самосвідомості пригноблених націй і народів, проблеми моралі в буржуазному суспільстві. Споры ведуться до цих пір, а що ж входить до поняття «джаз». Давайте прослідкуємо деякі його витoki та стилі від історії до сучасності». Варто відмітити, що джаз – це не тільки музика негрів (як це зазначено в програмі), вона виникла в результаті злиття європейської (білої) та африканської (чорної) культур. Джазова музика за своїм характером імпровізаційна. Поняття «імпровізація» можна пояснити за допомогою виконання такого творчого завдання: швидко придумати римоване закінчення до вислову: «Джаз я дуже люблю». У кожного учня буде свій варіант відповіді, а швидкість, якість, почуття рими і буде імпровізацією. Варто наголосити на тому, що імпровізувати може кожний, але цьому треба вчитися, як і всі джазові музиканти протягом всього свого життя. Далі можна прослухати історичні записи пісень, котрі привели до виникнення джазу. Це будуть спірічуелси – своєрідні молитви, в яких принижені і пригноблені темношкірі раби скаржилися на свою долю, оспівували буденність і мріяли про краще життя.

Н. Дячук вважає, що слухання музики необхідно обов'язково коментувати розповіддю про той чи інший джазовий напрямок або стиль. Наприклад, про блюз можна розказати наступне: «Із всіх форм негритянського вокального мистецтва найістотніший вплив на формування і розвиток джазу здійснив блюз. Вони виконувались соло у супроводі гітари або губної гармошки. В них співається про втрачену любов і втрачену людську гідність, про гірку неволю і непосильну працю. Блюз – це скарга, крик протесту негритянської душі проти рабського пригноблення. Музика блюзу весела, хоча з нотками

суму». Слід наголосити на імпровізаційному характері блюзових пісень [2, с. 8].

Далі можна було б запропонувати послухати ту ж саму українську народну пісню «Чом ти не прийшов», яка зазначена в шкільній програмі, але у виконанні українського джазового бас-гітариста І. Закуса у сучасній джазовій версії. Саме слово «сучасний» надзвичайно зацікавлює дітей, змушує по-новому розглянути український фольклор. Слід провести аналіз засобів музичної виразності та наголосити на тому, що джазового звучання відома українська пісня набула завдяки зміні ритму, який відтворюють барабани, бас-гітара та ритм-гітара. Мелодія та гармонія твору в основному залишились ті самі. Для більш глибокого ознайомлення з джазовою музикою варто продемонструвати дітям фрагменти різноманітних джазових стилів, таких як соул, ритм енд блюз, свінг, диксиленд (на вибір учителя), визначити разом з учнями спільне й відмінне у цих стилях [4, с. 13].

Під час уроку можна використати проблемно-пошуковий метод навчання. Це коли вчитель пише на дошці ряд запитань до прикладу: «Що ми хочемо знати?», «Джаз, що це?», «Які засоби виразності характерні для джазу, які – для класичної музики, які – для сучасної?», «Зі всіх названих засобів, які найважливіші для джазу?». Для з'ясування цих питань клас ділиться на три групи. Після чого вчитель вмикає будь-який твір у джазовому виконанні і кожна група аналізує його відповідно до поставлених запитань. Джаз широко використовує імпровізацію, свінговий ритм (акцентування слабких долей такту, в розмірі 3/4 – це друга доля, а в розмірі 4/4 – друга та четверта). В наслідок чого характер твору змінюється докорінно [1, с. 294].

Отже, застосування творчих, імпровізаційних методів на уроці музики краще стимулює пошукову діяльність дітей, допомагає систематизувати пройдений матеріал, акцентує на значенні засобів музичної виразності

у створенні музичного образу джазових творів.

### **Список використаних джерел:**

1. Беличенко С. Джаз для любознательных / Беличенко С. – Новосибирск: Сиб.унив.изд-во, 2011. – С. 292
2. Буторін П., Дячук Н. Викладання джазу: методичні рекомендації / П. Буторін, Н. Дячук. – Полтава, 2009. – С. 7-11
3. Жофчак З. Виховання школярів засобами мистецтва / З. Жофчак // Мистецтво та освіта – 2004. – №3. – С. 18-21
4. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти / Людмила Масол // Мистецтво та освіта – №1, 2004 – С. 12-14

## **ДУХОВНА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*Річко Серафима*

Впродовж століть розвиток української музики визначається постійним поступом і містким наповненням кожного з пройдених етапів, але, мабуть, найзнаковішими є ті моменти, які відображають зустрічі різних епох. В цей період загострюється відчуття тяглості і спорідненості розрізнених у часі й просторі мистецьких струменів, суголосними стають давні інтонаційні пласти та образи. На таких перехрестях найвиразніше виділяються найбільш довершені фрагменти національної музичної культури, що по-новому розкриваються у творчому осмисленні сучасних українських композиторів.

Розвиток музичного мистецтва доби незалежності характеризується суперечливими тенденціями. Нова соціокультурна реальність сформувала такі умови, які не завжди сприяли розвитку цього виду мистецтва: ідеться про руйнування мистецьких закладів, брак коштів, відсутність достатньої державної підтримки тощо. Виникла

досить тривожна тенденція глибокого розриву між композиторами і слухачами, навіть професійного кола, через нестачу нотних видань, фірмового аудіо- та відео запису сучасної української музики. Але розвиток музики, зумовлений, власне, музичними іманентними закономірностями, внутрішніми процесами, значно активізувався, став різноспрямованим. Йому притаманні експерименти і пошуки в жанровій сфері, музичній мові, розширення проблематики та образного змісту музичних творів.

Через зміну ідеалів, переоцінку цінностей і формування їх нової системи перед суспільством постала проблема духовності, яка знайшла відбиття і в музиці. Про це свідчить, передусім, актуалізація релігійно-духовної тематики в сучасному музичному мистецтві. До найвеличнішого жанру духовної музики – літургії – звертається в 90-ті рр. ХХ ст. Леся Дичко. У її «Літургії Іоанна Золотоустого» традиції української духовної музики прочитані крізь призму сучасних тенденцій. Авторка синтезує прийоми традиційного хорového письма з сучасними засобами організації музичної тканини, у творі своєрідно втілена інтонаційність різних шарів української музичної культури – пісні-романсу, думи, партесного концерту, давньоруського (знаменного) розспіву тощо [4, с. 310].

Оригінальний підхід до церковної музики засвідчив Мирослав Скорик у «Панахиді» для солістів і мішаного хору. Постмодерністична неоднозначність цього твору прихована композитором завдяки використанню підкреслено простих мовних засобів. Композитор звернувся до інтонаційної сфери побутового музикування, зокрема стилістики старогалицької елегії, спираючись на типові сентиментальні інтонації «зітхання», романсові ходи. Крім того, він наповнив твір характерними для барокової європейської музичної культури музичними фігурами.

Низку духовних творів створив у 90-ті рр. і В. Камінський. Його кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця була вперше виконана у Львові 1993 р. Поетичний текст твору зіставляє трагічну історію українського народу із символікою та сюжетом Біблії. Лейтмотивом кантати-симфонії є тема розп'ятого Христа, яка втілює її головну ідею: віру в духовність як вищу гармонію. Концепція твору досить традиційна – від мороку до світла [6, с. 243].

Духовну лінію у творчості композитора продовжила ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на слова проповідей митрополита Андрея Шептицького в поетичній обробці Ірини Калинець (1998). У цьому монументальному творі, написаному для змішаного хору, оркестру, солістів та читця, вільно поєднується Слово проповіді з поетичними роздумами над долею й особистістю духовного наставника нації.

В. Камінський орієнтується на багатий досвід давнього українського церковного співу та на жанр канта, за допомогою яких і передає образи покаяння, покори, моління і благословення. В іншому руслі написана ним «Літургія Іоанна Золотоустого» (2000 р.). У творі панують радісні, піднесені, урочисті настрої й образи. Композитор акцентує увагу на єдності канонічного слова і музики, цілком свідомо звертається до традицій української духовної музики різних часів: від монодійного розспіву до барокового концерту та духовного концерту XVIII ст., поєднуючи минуле й сучасне, традицію й новачії.

Духовна тематика відзначає «Українську месу» композитора Ю. Захожого-Катренка. Полікультурні засади твору дозволили композиторові звернутися до культових і світських наспівів, об'єднаних темою «Божого суду», а також до моделі реквієму [6, с. 244].

Відродження жанрових моделей релігійно-духовної музики притаманне також твору І. Щербакова «Стабат Матер», який є новим варіантом прочитання канонічних

текстів. Двоплановість, культурна амбівалентність (Україна – Європа), що закарбована в поєднанні католицької латини з українською мовою, є своєрідним відбиттям усвідомлення української культури як органічної складової частини культури світової. Релігійно-духовні начала втілено й у творі композитора В. Рунчака «Господи, Боже наш» [6, с. 245].

Власне визначення сутності церковної музики запропонував В. Сильвестров у «Реквіємі» на канонічні латинські тексти та вірші Т. Г. Шевченка українською мовою для мішаного хору, солістів та оркестру (1999 р.) [3, с. 608].

В музикознавчій літературі зустрічаються паралельно декілька визначень: «церковна музика» (*musica ecclesiastica, musica da chiesa*), «духовна музика» (*spiritual music, geistliche Music*), «релігійна музика» (*musica sacra*), музика літургійна чи богослужбова та паралітургійна. Очевидно, що два останні визначення є найточнішими з огляду функційності: музика, що необхідна для провадження богослужіння, і музика, яка інспірована релігійною тематикою і безпосереднього відношення до Літургії не має [5, с. 28].

З огляду на якісні характеристики (тобто відповідність характерові культу) таке розмежування нічого не додає. Визначення «духовна музика» не є достатньо точним, оскільки кожна добра музика є духовною [6, с. 248]. Впродовж віків між жанрами літургійної та паралітургійної музики (як, зрештою, музикою світською і церковною) постійно відбувається взаємообмін на рівні музичної мови, триває процес взаємозбагачення ідеями, образами, способами втілення. Упродовж двох тисячоліть розвитку християнської церковно-музичної традиції сформувався величезний масив літургійної та паралітургійної музики.

Змістовно-проблематичне ускладнення музичного мистецтва обумовило звернення сучасних українських

композиторів до складних музичних форм і жанрів. Симфонія як один із найскладніших концептуальних жанрів і, водночас, один з способів бачення й осягнення світу не змогла не привернути до себе уваги. В Україні, з одного боку, продовжує розвиватися «велика» симфонія – масштабна за формою і багата за задумом, з другого – актуальною залишається симфонія камерна, невелика, близька до камерно-інструментальної музики. Слід відзначити, що зменшення масштабів симфонічних творів не означає полегшення їх змісту: більшість камерних симфоній утілюють складні драматичні колізії, філософську лірику, медитативні образи, а їхня лаконічність дозволяє композиторам перенести акцент з побудови великої форми на експерименти в галузі музичної мови, зосередитися на технологічних завданнях, апробувати нові техніки композиції.

Окреме місце в процесі розвитку симфонії належить сьогодні створенню творів, які народжуються на перетині кількох жанрів – так звані жанри-міксти. Наприклад, симфонія-ораторія, до якої органічно входять солісти й хор, симфонія-балет, що передбачає сценічну хореографічну інтерпретацію, симфонія-меса, що містить риси культової музики тощо. Дуже часто в таких випадках для конкретизації свого задуму композитори використовують програмні найменування.

Останнім часом симфонічний жанр зазнав плідного розвитку у творчості Л. Колодуба та Є. Станковича. У 1993 р. на фестивалі «П'ять столиць» прозвучала симфонія № 5 Л. Колодуба з рисами масштабного реквієму, присвячена пам'яті жертв голодомору та репресій 30-х рр. ХХ ст. Характерна ознака твору – яскрава та мальовнича темброва палітра, яка дозволяє говорити про «оркестр Колодуба» зі збільшеним складом духових, великою групою ударних інструментів, арфою, челестею та фортепіано [2, с. 278].

Свою Шосту симфонію митець присвятив австрійському композитору початку ХХ ст., одному із

засновників нової музики ХХ ст. А. Шенбергу, із творчістю якого цю симфонію єднає відчуття зламу епох. Симфонія відтворює пошукову атмосферу на межі епох – пошук нової системи ціннісних орієнтацій, де одне з чільних місць посідають художні цінності та весь досвід музичного мистецтва.

Плідно працює в жанрі симфонії і Є. Станкович. Композитору належать одночастинні («Sinfonia Larga», «Lirica») і багаточастинні, (симфонія «Dictum» складається з 11 частин), драматичні й ліричні за своїм образним наповненням твори. Восьма симфонія композитора з програмною назвою «Мов бризки піни з гір» є лірико-філософською, метафорично-символічною за своїм змістом. Основу твору становлять зіставлення та взаємодія двох образів, двох ликів буття, двох смислових полюсів – людського голосу та інструментальної стихії [3, с. 356].

Окрім «великих» симфоній, Є. Станкович постійно звертається до жанру камерної симфонії. До особливостей цього жанрового різновиду, в цілому – до стилю композитора слід віднести тяжіння до програмності. Прикладом є Камерна симфонія № 5, написана 1995 р., яка має назву «Потаємні поклики». Принципи камерного симфонізму композитор продовжує в Камерній симфонії № 9 для фортепіано соло і струнного оркестру (2000 р.). Для подібного складу – оркестру й сольного інструмента (віолончелі) написана й Камерна симфонія № 4 В. Губаренка (1994 – 1996 рр.), яка продовжила лінію камерних симфоній у його творчості [7, с. 233].

У руслі програмного симфонізму написана Четверта симфонія В. Золотухіна, названа композитором «Іспанська балада». Літературною основою твору став роман Леона Фейхтвангера, тому розгортання музичних подій в образно-символічній, узагальненій формі відтворює хід сюжету. Композитор відмовився від традиційної побудови симфонічного циклу і створив семичастинний цикл, в якому частини мають програмні назви: Пролог – Надії –

Протистояння – Війна – Любов – Крах – Епілог.

На межі симфонічної та камерної музики створений «Покаянний вірш» композитора І. Щербакова. Стрижнева ідея твору – Особистість і Світ – вирішена в етично-стверджувальному плані. Твір вельми специфічний за своєю жанровою природою. Він містить ознаки симфонічної драми, яка «стиснута» до одночастинної композиції, риси інструментального концерту, поеми тощо [6, с. 249].

Викладання духовної музики в школі має свої певні особливості і проблеми. Навчальний процес повинен гарантувати досягнення поставленої мети, а саме розуміння учнями мистецьких надбань української культури. Практика навчання мистецтва сьогодні вимагає докорінних змін у стилі спілкування між учителем і учнями, основу якого складають суб'єктно-суб'єктна взаємодія. Духовна культура викладача мистецьких дисциплін – це особистісно-професійне утворення, сутністю якого виступає здатність до усвідомлення і творення мистецтва з позиції гуманізму, а також розповсюдження, поширення цього підходу в учнівському середовищі.

Тому виховна робота з школярами повинна включати такі види діяльності, які б стимулювали, по-перше, потребу учнів у дискусії, діалогові, по-друге, активне залучення до дії. Для здійснення цілісності навчально-виховного процесу та забезпечення комплексного підходу до розвитку особистості дитини велике значення мають міжпредметні зв'язки та інтегровані уроки.

Так, насичення уроків української літератури духовною музикою збагачують світосприймання дітей, приваблюють до виконання конкретного навчального завдання.

Наприклад, таке взаємопоєднання актуальне, насамперед, на уроках, де згідно з програмою в 9 класі вивчаються: Біблія – Святе письмо (Старий і новий Заповіти) і збірник літературних пам'яток (Книга Буття,

Книга Псалмів, Пісня пісень); Біблійні книги в давній Україні: Псалтир (молитви), Євангелії (про Ісуса Христа), Апостол (про його учнів); Українські переклади Біблії (П. Куліш, І. Пулюй, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко та ін.); Використання біблійних тем, сюжетів, образів у світовій та українській літературі [6, с. 250].

Використання духовної музики як предмету педагогічного впливу в освітньому процесі – це не тільки вплив на естетичні смаки, але й постійний розвиток неповторних рис індивідуальності особистості, адже духовна музика здатна вирвати індивіда з натовпу, зробити його духовно багатим, незалежним, сформуванати ні на що несхожий внутрішній світ і вже через естетичний ідеал, усвідомлення власного «я» і своєї духовної сутності, така альтернатива природно переходить у область вироблення етичних, моральних переконань, етичних постулатів християнства [1, с. 9].

Розгляд проблеми формування духовної культури особистості лишає значний простір для подальшої її розробки. Актуальність наступних досліджень зумовлено цілою низкою причин. Це, по-перше, багатогранність проблеми, яка виникає на перетині різних галузей наукового значення – культурологічного, педагогічного, естетичного, мистецького, філософського і потребує розстановки нових акцентів відповідно до сучасних віднайдень у кожній з наук.

По-друге, гостроту звучання проблеми формування духовної культури особистості в наш час зумовлено соціальними умовами. Ринкові відносини роблять нас свідками того, як девальвуються духовні цінності, як споживацькі настрої затуляють бажання пізнавати, діяти, творити. Звідси із значної частини учнівської і студентської молоді спостерігається зубожіння життєвих і мистецьких пріоритетів [1, с. 10].

Що дає дітям залучення до духовної музики? По-перше, знання історії і джерел культури своєї країни. По-

друге, духовна музика, як синтез релігії і мистецтва, слугує засобом естетичного і морального виховання. Вона допоможе повернути дітей до совісті, добра, краси, благородства, внутрішньої дисципліни, філософському осмисленню оточуючого середовища, спонукатиме розвитку почуття любові і співчуття до ближніх, бережливому ставленню до природи, взивати до совісті і милосердя та стати однією із форм художнього пізнання світу. По-третє, з активним залученням духовної музики на уроках музичного мистецтва і літератури, слуховий досвід дітей поповниться новими інтонаціями, образами, відмінними від фольклору і класичної світської музики.

Через духовну музику діти дотикаються до вічних моральних істин, розкривають у собі внутрішню гармонію світосприйняття. Варто зазначити, що попри значний потенціал творів духовної тематики має місце їх недостатня «присутність» в шкільних програмах та використання на інтегрованих уроках у сучасній школі.

### **Список використаної літератури:**

1. Андрущенко В. Духовна сутність освіти // Вища школа України. – 2007. – №1 (24). – С. 5 – 10.
2. Біблія і культура: Збірник наукових статей. Випуск 11 / За заг. ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2009. – 278 с.
3. Кияновська Л. Українська музична культура: Навч. посіб. / Л. Кияновська – Львів: «Трада плюс», 2009. – 356 с.
4. Комісаренко А. Християнська православна музика, як духовна альтернатива проти гріховності популярного мистецтва // Філософія. Культура. Життя: Міжвузівський збірник наукових праць: Ф56 Спеціальний випуск. / А. Комісаренко – Дніпропетровськ: ДДФА, 2008. – 310 с.
5. Масол Л. Впровадження нових програм з мистецтва і художньої культури / Л. Масол // Мистецтво та

освіта. – 2001. – №3. – С. 27 – 30.

6. Трохановський О. Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський та творчий аспекти) // KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 2. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – С. 243 – 250.

7. Художньо-естетичний цикл програми для загальноосвітніх навчальних закладів. 5 – 8 класи. Авт. Б. М. Фільц, І. М. Белова, Г. Б. Букресва та ін. – Київ, – 2005. – 233 с.

## **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ НАЦІОНПЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УЧНІВ 6-7 КЛАСІВ**

*Шелест Валентина*

Проблема формування національної свідомості школярів набуває загальнодержавного значення, адже рівень духовності та моралі, культурні запити й потреби учнів – найбільш вагомі важелі національного виховання, які забезпечують збереження й примноження потенціалу матеріальних і соціально-духовних багатств суспільства. Формування патріотизму школярів є одним із пріоритетів державної гуманітарної політики.

Проблема активізації національної свідомості школярів активно досліджується у різних наукових аспектах: філософському (В. Арешонков, О. Бандура, Т. Василевська, Т. Герасимів, О. Копиленко, В. Кремень, Ю. Римаренко, С. Сливка, І. Смагін); соціологічному (Н. Агаркова, Г. Лактіонова, І. Настасяк, А. Стаканков); психологічному (І. Бех, П. Блонський, Л. Божович, М. Боришевський, О. Киричук, І. Кульчицька, В. Москалець, С. Максименко, С. Рубінштейн, Е. Фромм); педагогічному (А. Алексюк, Т. Бутківська, А. Погрібний, Д. Тхоржевський, В. Каюков, О. Сухомлинська, В. Сухомлинський).

Формування національної свідомості молоді –

одне з найскладніших і найактуальніших завдань, яке стоїть перед сучасним українським суспільством. У процесі успішного будівництва демократичної, правової й цивілізованої української держави особлива історична відповідальність покладається на українську освіту, високе покликання якої – виховувати національно свідомих, палких патріотів, гідних громадян незалежної України, які працею рук і зусиллям мозку будуть сприяти розвитку науки і культури рідного народу, підвищенню його добробуту.

Важливість проблеми активізації національної свідомості школярів зумовлена назрілими суперечностями між необхідністю формування гуманістичного світогляду, моральних і духовних цінностей молоді для подальшого успішного розвитку нашого суспільства і сучасним соціокультурним середовищем, яке нерідко пропагує, особливо серед молоді, антигуманну ідеологію, трансформовані духовні потреби та орієнтири; між важливими завданнями школи розвивати у дітей гуманні цінності та ідеали і реальним станом їх сформованості у школярів; між потребами молоді у пошуках ціннісних орієнтацій у житті і недостатнім рівнем цілеспрямованої роботи з дітьми у цьому напрямку.

Сьогодні ми фактично є свідками відкритої інформаційної війни проти цінностей, на яких базується українська ідентичність, свідками спроб переконати громадян України у меншовартості, неформаті всього українського і, як наслідок, – знищення українського культурного простору.

Відроджуючи національну школу, необхідно насамперед відроджувати українську етнічну культуру, національне мистецтво. Особливо важливим фактором формування національної свідомості українських підлітків виступає українське музичне мистецтво, яке включає твори, що пропагують високі духовно-моральні норми та ідеали і передають уявлення про головні загальнолюдські

цінності: знання свого родоводу, громадянський обов'язок, історичну пам'ять.

Провідні вітчизняні педагоги й музикознавці одностайно стверджують, що музика більше, ніж будь-який інший вид мистецтва, впливає на формування ідейних і морально-етичних почуттів, національної самосвідомості, сприяє вихованню всебічно розвиненої особистості, засвоєнню історії та культури свого народу.

Видатний український фольклорист, музикознавець, композитор і етнограф Ф. Колесса вважав, що українська народна музика розповідала про «довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та освітлювала в історичній перспективі перехрещування культурних впливів», які залишили значній слід у народній музичній культурі [3, с. 52].

Народні пісні завжди мали важливе педагогічне значення. Вони допомагали здійснювати зв'язок між поколіннями, передавати досвід, виховувати в молоді прагнення до морально-етичних ідеалів. Завдяки своїй простоті і глибокому змісту народні пісні впливали на процес формування громадянських, моральних і духовних якостей особистості, почуття гордості за свою Батьківщину, піднесення національної гідності.

Патріотична громадянська активність особистості повинна постійно підвищуватись в процесі виховання, самовиховання і самовдосконалення, переростати у відповідності до вікових особливостей, в громадську, державницьку діяльність [1, с. 12].

Проблеми патріотичного виховання молоді засобами музики займали значне місце в науково-педагогічних дослідженнях провідних педагогів, композиторів, музикознавців, фольклористів.

Метою патріотичного виховання в закладі загальної середньої освіти є виховання громадянина-патріота України, готового самовіддано розбудовувати Україну як незалежну, демократичну, правову, соціальну державу;

забезпечувати її національну безпеку; знати свої права і обов'язки, цивілізовано відстоювати їх; сприяти єднанню українського народу, громадянському миру і злагоді в суспільстві.

Складові досягнення цієї мети реалізуються через такі конкретні завдання виховної роботи:

- формувати всебічно розвинену особистість, здатну реалізувати свої здібності у сучасному суспільстві;

- виховати національно свідомого громадянина, патріота України;

- надати основні правові знання, формувати громадянина України, якому притаманні правова культура, усвідомлення цінності свободи і незалежності.

Запорукою ефективності освітнього процесу є органічне поєднання системи принципів національно-патріотичного виховання в цілісну систему, яка забезпечує досягнення відповідних результатів – міцно і органічно засвоєних загальнолюдських і українських національних цінностей [4, с. 23].

Основними принципами національно-патріотичного виховання є:

- принцип національної спрямованості, що передбачає формування національної самосвідомості, виховання любові до рідної землі, українського народу, шанобливого ставлення до його культури; поваги до культури всіх народів, які населяють Україну; здатності зберігати свою національну ідентичність, пишатися приналежністю до українського народу, брати участь у розбудові та захисті своєї держави;

- принцип самоактивності й саморегуляції забезпечує розвиток у вихованця суб'єктних характеристик; формує здатність до критичності й самокритичності, до прийняття самостійних рішень; виробляє громадянську позицію особистості, почуття відповідальності за її реалізацію в діях та вчинках;

- принцип полікультурності передбачає інтегрованість української культури в європейський та світовий простір, створення для цього необхідних передумов: формування в дітей та учнівської молоді відкритості, толерантного ставлення до відмінних ідей, цінностей, культури, мистецтва, вірувань інших народів; здатності диференціювати спільне і відмінне в різних культурах, спроможності сприймати українську культуру як невід'ємну складову культури загальнолюдської;

- принцип соціальної відповідності обумовлює потребу узгодження змісту і методів патріотичного виховання з реальною соціальною ситуацією, в якій організовується виховний процес, і має на меті виховання в дітей і молоді готовності до захисту вітчизни та ефективного розв'язання життєвих проблем;

- принцип історичної і соціальної пам'яті, спрямований на збереження духовно-моральної і культурно-історичної спадщини українців та відтворює її у реконструйованих і осучаснених формах і методах діяльності;

- принцип міжпоколінної наступності, який зберігає для нащадків зразки української культури, етнокультури народів, що живуть в Україні [5, с. 58].

Патріотичне виховання передбачає історично зумовлену сукупність ідеалів, поглядів, переконань, традицій, звичаїв та інших форм соціальної поведінки, спрямованих на організацію життєдіяльності підростаючих поколінь, у процесі якої засвоюється духовна і матеріальна культура нації, формується національна свідомість і досягається духовна єдність поколінь.

Патріотичне виховання також передбачає озброєння школярів широкими знаннями конституційних і правових норм, державної політики; формування в учнів патріотичних думок і переживань, правової поведінки.

Патріотизм, як і духовність, які споконвіку плекає кожна нація, є однією з найпотужніших сил кожної людини

і суспільства в цілому. Ефективність у формуванні патріотичної свідомості досягається не формуванням поодиноких цінностей, а створеною системою їх поєднання.

У результаті впровадження системи національно-патріотичного виховання очікується:

- забезпечення в учнів розвинутої патріотичної свідомості і відповідальності, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про спільне благо, збереження та шанування національної пам'яті;

- зацікавленість молоді щодо служби у Збройних силах України, готовність до захисту України та виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів та незалежності України з метою становлення її як правової, демократичної, соціальної держави;

- збереження стабільності в суспільстві, соціальному та економічному розвитку країни, зміцнення її обороноздатності та безпеки;

- створення у навчальному закладі ефективної виховної системи національно-патріотичного виховання учнів [1, с. 20].

Національне музичне мистецтво – одне з цінних духовних надбань народу за його багатовікову історію, засіб збереження і передачі педагогічної інформації. Відродження, збереження і примноження його важливе для існування народу, бо за його допомогою здійснюється зв'язок між поколіннями, передаються здобутки, досвід, знання, національні ідеали. А першочергове завдання школи – оживити і відродити в душі та пам'яті нашої молоді животворне коріння українського народу, донести до кожної дитини розуміння того, що ми не просто українці, ми – нація, ми – народ із своєю багатовіковою історією, мовою, культурою, звичаями, якими жили наші предки протягом багатьох століть на цій землі.

### Список використаних джерел:

1. Бех І. Д. Програма українського патріотичного виховання дітей та учнівської молоді / І. Д. Бех, К. І. Чорна. // Методист – 2014. – № 11 (35). – С. 11–25.
2. Гнатюк В. Зміст і форми національного виховання учнів / В. Гнатюк // Рідна школа. – 2015. – № 9. – С. 17-20.
3. Колесса Ф. М. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку / Ф. М. Колесса / Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 52.
4. Програма патріотичного виховання дітей та учнівської молоді // Світ виховання. – 2014. – № 1 (20). – С. 23-34.
5. Соціальна робота в Україні: теорія і практика // Науково – методичний журнал. –2012. –№ 2. – С. 58-67.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бобко Андріана Едуардівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Булда М. В., кандидат мистецтвознавства, доцент*).

**Бондар Віктор Олександрович**, магістр Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор*).

**Головатюк Тарас Валерійович**, магістр Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Шинкаренко А. І. кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Грушицька Марія Михайлівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Зімінська О. М. кандидат мистецтвознавства, старший викладач*).

**Зімінська Оксана Миколаївна**, старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.

**Капустянська Антоніна Василівна**, магістрантка Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Демянчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор*).

**Козачук Катерина**, магістранта Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Гринчук І. П., кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Левчук Валентина Костянтинівна**, магістрантка Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Ратинська І. В., асистент*).

*кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін КОГПА ім. Тараса Шевченка).*

**Легкун Оксана Гаврилівна**, завідувач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін, кандидат мистецтвознавства, доцент Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Мандибур Марія Сергіївна**, магістрантка Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Шинкаренко А.І. кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Мацюк Мар'яна Олексіївна**, викладач педагогічного коледжу Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Медецький Андрій Степанович**, старший викладач кафедри викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Медецька Тетяна Петрівна**, асистент кафедри викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Мельничук Анна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Гринчук І. П., кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Михальчук Марина Гарніківна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Яремко Б. І., кандидат мистецтвознавства, професор*).

**Притула Ольга Людвіківна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Легкун О. Г. кандидат мистецтвознавства, доцент*).

**Пуцик Ольга Ананіївна**, асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Ратинська Інна Василівна**, асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Річко Серафима Михайлівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Яремко Б. І., кандидат мистецтвознавства, професор*).

**Сверидюк Наталія Василівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Шинкаренко А.І. кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Семчук Віолетта Костянтинівна**, магістранта Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор*).

**Сімора Юлія Петрівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Шинкаренко А. І. кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Соляр Лариса Віталіївна**, асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Томашівська Мар'яна Мирославівна**, аспірантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор*).

**Харамбура Ірина Сергіївна**, старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Шегера Марія Дмитрівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Шинкаренко А. І. кандидат педагогічних наук, доцент*).

**Шегера Сергій Ярославович**, викладач педагогічного коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Шелест Валентина Василівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор*).

**Широкова Анна Валеріївна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор*).

**Шматковський Вадим Олександрович**, студент гуманітарного факультету Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Соляр Л. В., асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін КОГПА ім. Тараса Шевченка*).

**Штик Віта Іванівна**, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (*Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор*).

**Яловський Павло Миколайович**, викладач педагогічного коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.





НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД У СУЧАСНІЙ ОСВІТІ**

Збірник матеріалів науково-методичного  
семінару

За загальною редакцією І. В. Ратинська, Л. В. Соляр

Підписано до друку 24.05.2018 р. Зам. №288  
Формат 60×90/16. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офісний. Друк PRINT.  
Ум. друк. арк. 13,36  
Тираж 35 примірників.

Видруковано у видавничому центрі Кременецької обласної  
гуманітарно-педагогічної академії  
ім. Тараса Шевченка  
47003, вул. Лицейна, 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.