

Міністерство освіти і науки України  
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ  
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет мистецтв і художньо-освітніх технологій

**Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії**



VIII Регіональна науково-практична конференція студентів,  
магістрантів та аспірантів

# **Актуальні проблеми музичної освіти та виховання**

**Вінниця - 2023**

УДК 37.015.31:78(06)

DOI [http://doi.org/10/31625/37.015.31:78\(06\)-1-151](http://doi.org/10/31625/37.015.31:78(06)-1-151)

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського  
(протокол №7 від 14 березня 2023 р.)*

**Рецензенти:**

**Фрицюк В.А.**, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

**Брилін Б.А.**, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

**А-43 Актуальні проблеми музичної освіти та виховання : збірник студентських наукових праць / Редактори: Мозгальова Н.Г., Новосадова А.А. Вінниця : ТОВ «Друк», 2023. 151 с.**

У збірнику студентських наукових праць «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання» висвітлена широка палітра проблем музичної педагогіки й музикознавства в різних аспектах.

Для педагогічних працівників закладів вищої освіти, студентів, аспірантів.

Верстка збірника здійснена з готових оригінал-макетів, наданих авторами в електронному вигляді. Відповідальність за зміст несуть автори статей. Технічний редактор Науменко Н.О.

Автори, 2023

## Зміст

Василишина Н. «Шість маленьких прелюдій Й.С.Баха». Питання жанру та форми.....	3
Дудніченко М. Соціо-культурний та просвітницький виміри фестивалю класичної музики «LvivMozArt».....	7
Жиленко А. Сутність поняття «виконавська компетентність майбутніх учителівмузичного мистецтва».....	11
Задача Н. «Втілення рис поліфонічного письма у творчості М. Скорика (на прикладі циклу «12 прелюдій та фуг»)».....	17
Казарян О. Фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики»: досвід двадцять сьомого сезону.....	21
Климик Б. Підготовка майбутніх педагогів-музикантів до використання інформаційно-комунікаційних технологій.....	26
Лендя К. Методичні основи розвитку креативності учнів у хореографічному ансамблі.....	31
Лещук С., Мельник Т. Оновлення педагогічного репертуару учнів-піаністів як спосіб залучення їх до творчої діяльності.....	36
Мандрусь Т. Едуард Брилін – композитор, науковець, педагог.....	44
Мороз О. Розвиток творчих здібностей учнів дитячої музичної школи у класі баяна.....	49
Науменко І. Особливості інтерпретації жанрової моделі прелюдії в творчості українських композиторів першої половини ХХ сторіччя.....	54
Науменко О. До історії виникнення та розвитку «гопака» в народно-сценічному хореографічному мистецтві України.....	59
Онофрійчук С. Методика формування творчої особистості школяра у хореографічному колективі.....	66
Паламарчук Т. Композитор Антон Веберн та його час: творчий портрет на тлі епохи.....	70
Панасенко Т. Симфонії Є. Петриченка: до питання прояву тенденцій	

<b>неоромантизму у сучасній українській музиці.....</b>	<b>81</b>
<b>Писарук Н. Подолання сценічного хвилювання як актуальна проблема музичної педагогіки і виконавства.....</b>	<b>91</b>
<b>Притула В. Особливості розвитку художнього смаку учнів дитячої музичної школи .....</b>	<b>97</b>
<b>Ратушняк А. Виховання національної самосвідомості школярів засобами української народної музики.....</b>	<b>102</b>
<b>Сердюк Р. Народний ансамбль танцю «Барвінок» - осередок художньо-естетичного виховання.....</b>	<b>107</b>
<b>Скрипій А. Розвиток художньо-образного мислення молодших школярів засобами фольклору.....</b>	<b>111</b>
<b>Степова А. Борис Буєвський: творчий портрет на тлі музичних процесів другої половини ХХ століття.....</b>	<b>116</b>
<b>Толстая Л. Етюди Ф. Шопена - найвищий приклад художності жанру.....</b>	<b>125</b>
<b>Фурманський А. Використання творчих завдань на уроках музичного мистецтва.....</b>	<b>130</b>
<b>Шинкаренко М. Витоки народного танцю на поділлі.....</b>	<b>136</b>
<b>Янковський С. Розвиток духовних цінностей учнів у процесі вивчення музичного мистецтва.....</b>	<b>142</b>
<b>Яцюра С. Особливості сприйняття музики та її вплив на людину.....</b>	<b>147</b>

*Василишина Н.*, м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – викладач Новосадова А.А.

## **«ШІСТЬ МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДІЙ Й.С.БАХА». ПИТАННЯ ЖАНРУ ТА ФОРМИ**

**Постановка проблеми.** Музична спадщина Й. С. Баха – цінне надбання світової музичної культури. Дослідженню творчості композитора присвячено безліч праць видатних учених у різних аспектах: історико-біографічному, стилістичному, аналізу музичних творів, виконавської практики. Узагальнивши досягнення своїх попередників (Д. Букстехуде, І. Пахельбеля, І. А. Рейнкена) у досвіді органної імпровізації, поліфонічних прийомів твору, принципів концертування, Й. С. Бах переосмислив і оновив жанр прелюдії. Вперше він розкрив безмежні можливості клавішних інструментів, їх універсальність. У першій половині XVIII століття клавір був переважно домашнім інструментом, а також інструментом навчальним. Й. С. Бах надає йому концертного звучання. Таке положення вимагало реформи самої техніки гри, нової аплікатури, яку створив митець.

Клавірні твори композитор писав протягом усього творчого шляху. Більшість з них було написано в Кетені: створений перший том «Добре темперованого клавіру», «Хроматична фантазія і фуга», Французькі та Англійські сюїти. У Лейпцизький період були написані другий том «Добре темперованого клавіру», збірник партит, «Італійський концерт» та інші. Серед творів композитора особливе місце займають «Маленькі прелюдії та фуґи». Однак даний твір і досі не набув належного дослідження.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Серед найвідоміших роботи А. Швейцера, Е. Курта, А. Шеринга, Б. Яворського та інших. Зокрема, дослідження А. Швейцера, Е. Курта, А. Шеринга присвячені біографії композитора, окремим аспектам його творчості. У свої роботах Б. Яворського аналізує риторичні фігури у творчості Й. С. Баха.

**Мета** статті – проаналізувати особливості жанру і форми циклу «Шість маленьких прелюдій» Й. С. Баха.

**Виклад основного матеріалу.** Шість маленьких прелюдій Й.С.Баха написані в період 1717-1720 років. Метою їх створення були інструктивні цілі. Шість маленьких прелюдій входять до збірника «Маленькі прелюдії і фуги», який складається з двох частин. У першій частині розміщені тільки прелюдії: «12 маленьких прелюдій» і «6 маленьких прелюдій», у другій частині - окремо фуги і цикли з прелюдій і фуг. Прелюдії підібрані таким чином, що тональності розташовувалися у визхідному порядку діатонічної гами (C, c, D, d, E, e). В залежності від виду поліфонії «6 маленьких прелюдій» можна розділити на 2 групи:

1. прелюдії №3, 5, 6 - приклад імітаційної поліфонії.
2. № 1, 2, 4 - побудовані на поєднанні різного мелодичного матеріалу.

Цикл «6 маленьких прелюдій» можна трактувати як сюїтний, що розташований за принципом образного, темпового, тонального контрасту: №1 – урочистий вступ, №2, №3 – лінія драматизації, №4 та №5 – контрастні жанрові образи пісенні та фугетти, №6 – лірико – драматичний фінал.

Цикл відкривається тріумфально-урочистою *прелюдією C-dur*. Її форма – проста двочастинна, тип викладу - експозиційний з тональним розвитком. Перша частина написана у формі квадратного модулюючого періоду неповторної будови. Образний, тематичний, фактурний контраст між реченнями можна порівняти з протиріччями головної та побічної тем сонатної форми. Звучність першого чотиритакту (питання) – рішуча і дзвінка, другого (відповіді) – м'якша, що закінчується у восьмому такті дзвінким кадансом сіл мажору. Друга частина є репризним варіантом першої.

Світлій першій прелюдії контрастує образ ліричного смутку другої. Наскрізний розвиток, мелодичні звороти звучать більш драматично в завершальних розділах простої вочастинної форми *Прелюдії №2 c-moll*. В ритмі композиції переважають риси менуету. Перша частина написана у формі неквадратного модулюючого періоду неповторної будови. Одночасно присутні два види руху: вгору-в правій руці і вниз-в лівій, що створює характер

суперечності – рішучі емоції та інтонації співчуття. Їм відповідає рівномірний крок баса. Переважає домінантова гармонія - перерваний зворот у 2 такті, розкладений II53 у 3 такті, D7 у 4 такті. Друга частина (21-40 такти) написана у формі періоду єдиної будови – активний тональний рух: 22 такт відхилення f-moll, 26 такт – відхилення g-moll через який повертаємось до основної тональності c-moll. В основі мелодичної будови – рух по тризвуку, арпеджію. Мелодична лінія наповнена дисонуючими інтервалами: зменшені квінти 26 такт – h-f, es-a – 27 такт, 29 такт – fis – c, збільшена кварта 30 такт – c-fis. 33 такт – збільшена секунда des-e, 35 такт – as-h. Зменшені гармонії – такт 30 – VII43- g-moll, гармонічний розвиток у каденції DD65-D9-D7-t53.

*Прелюдія №3 d-moll* написана у простій двочастинній формі. Перша частина (т.1-20) розпочинається одноголосно з «розспіваного» мордента, період єдиної будови. Далі мелодія переноситься в басовий голос, розгортається енергійна картина суперництва голосів. Основу прелюдії складає імітаційна поліфонія. Друга частина (т.21-40) відкривається світлим колоритом F-dur, тема переноситься у високий регістр, розвивається мотивно. З усіх шести прелюдій дана прелюдія найбільш пронизана наскрізним розвитком, несподіваними мелодійними оборотами, які звучать більш драматично в завершальних розділах форми. Динамізація форми у завершальній побудові – повернення до d-moll.

Пісенність, умиротворення та спокій спостерігаємо у *прелюдії №4 D - dur*. Триголосна з елементами фуги, двочастинна форма. Починається з визхідної сексти із заповненням. Другим елементом теми є секундовий низхідний рух із подальшим стрибком на октаву. Два верхніх голоси енергійно розвивають тематичний матеріал, затримання, в той час коли ліва рука звучить *p* штрихом стакато. Основа однієї з них, що звучить в басовому голосі, напружений спуск по хроматичним півтонам. Друга частина побудована на розвитку теми в оберненні. Діапазон по вертикалі - розширюється. Постійне варіювання та додавання фактурних деталей.

*Прелюдія №5 E-dur* є контрастою з попередньої за темпом та характером - швидка, радісна, грайлива мелодія. Це фугетта, яка починається двоголосно, з

утриманим протискладненням. Відповідь у 3 такті з перестановкою голосів в доміантовій тональності. Другий мотив - низхідна тризвук, створюється ефект питання-відповідь. Тема сопрано починається визхідною квартою, відповідь в басу зі змінами – низхідна секста. Проходження теми в різних тональностях. Традиційна повна досконала каденція в доміантовій тональності. У другій частині прелюдії (тт.11-20) формується похідна тема з гармонією D65 - T, що звучить в H-dur, fis-moll. Імітаційне проведення елементів теми.

*Прелюдія №6 e-moll* - енергійна, наполеглива, тема викладена імітаційно, використовуються гармонії тоніки і доміаннти, у розвитку контрастна поліфонія двох самостійних голосів. Проста двочастинна форма, масштабно-синтаксична структура додавання (2т. + 2т. + 4т). 1-4 такти - імітація, мелодія рухається по звукам тризвуків. Розвиток матеріалу відбувається секвенційно (5-8 такти) – низхідний рух і визхідний по септакорду тонічному і септакорду III ступеня. Прикрашають мелодичну лінію морденти. 9 такт – прихована поліфонія, рівний рух восьмими. В каденція – повний зворот сі мінору, в який модулює прелюдія. Але в останньому такті мелодія приходить в мажор. Таке закінчення мінорних творів Баха є цілком традиційним. В основ другої частини – секвенційний та імітаційний розвиток. 21-24 такти – імітаційне перенесення мелодичної лінії D53 у тональностях h-moll, a-moll. 33 такт – секвенція виглядає таким чином: IV-VII, III-VI, II-V, IV, що яскраво підводить до завершального розділу.

**Висновки.** Отже, особливостями циклу «6 маленьких прелюдій» Й. С. Баха є:

- двочастинна форма;
- серед поліфонічних засобів – імітації, приховане двоголосся
- повні досконалі каденції;
- насиченість викладу гармонічними фігураціями.

### Список використаних джерел

1. Боршуляк А. М. (2012). Феномен символіки пасіонності епохи бароко та романтизму: *монографія: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка*. 224 с.
2. Боршуляк А. (2015). Семантика музичної мови в технології аналізу клавірних творів Й. С. Баха : *навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський: Медобори-2006*. 132 с.
3. Ваш Ю.В. (2010). Танцювальний світ епохи бароко у клавірній музиці Франсуа Куперена. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. № 3 (9). С. 172–175.
4. Друскін Я. (1972). Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна. 109 с.
5. Мірошніченко С. В. (2004). Стильове і нестильове в поліфонії. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : [зб. ст. / ред. кол. В. І. Рожок, Н. О. Герасимова-Персидська та ін.]. Вип. 38. С. 41–53.
6. Мозгальова Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова*. Серія 14. С. 69-75.

*Дудніченко М.*, м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтв, доц. Якимчук О.М.

## **СОЦІО-КУЛЬТУРНИЙ ТА ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ВИМІРИ ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ «LVIVMOZART»**

**Постановка проблеми.** Культура завжди відігравала важливу роль у розвитку суспільства. Музика є однією з найважливіших складових культури, яка впливає на емоції та настрої людей, сприяє розвитку творчих здібностей, а також має великий потенціал для розвитку туризму та підтримки економіки. Тому популяризація класичної музики в Україні стає дедалі важливішою та

актуальною. Одним із значних заходів, спрямованих на популяризацію класичної музики в Україні є фестиваль LvivMozArt. У цій статті ми розглянемо культурно-просвітницьку місію цього заходу.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Фестивалю LvivMozArt присвячена низка публікацій. В. Батогов, Т. Коробчук розглядають його як культурний феномен, що відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини [1]. Дослідниця О. Вовк визначає вплив мистецького заходу на розвиток класичної музики в Україні [2]. О. Гаврилова вивчає особливості міжнародних зв'язків митців у контексті LvivMozArt [3]. Наукова розвідка О. Лозинської присвячена місії фестивалю у культурно-мистецькому просторі України [4]. Отже, представлена публікація знаходиться у контексті сучасних досліджень. Вона окреслює соціо-культурний та просвітницький виміри фестивалю.

**Мета** статті полягає у висвітленні соціо-культурних та просвітницьких вимірів фестивалю класичної музики LvivMozArt.

**Виклад основного матеріалу.** LvivMozArt є одним з найбільших класичних музичних фестивалів в Україні, який проводиться щорічно у місті Львів. Ініціювала заснування Міжнародного фестивалю класичної музики у 2016 р. диригентка Оксана Линів. Особливим завданням Фестивалю є презентація композиторського спадку та ролі Франца Ксавера Моцарта для міста Львів та України, а також презентація творів, які в архівах чекали на своє виконання більше, ніж сто дев'яносто років.

Франц Ксавер Моцарта (1791-1844) – молодший син Вольфганга Амадея Моцарта. У 16 років він переїхав із Відня до далекого Львова (Лемберг), найвіддаленішого міста монархії Габсбургів. Таким чином, Лемберг стоїть у прямому ряду з містами, де працювала династія Моцартів, як історично, так і культурно. Заснувавши фестиваль LvivMozArt, місто Львів хоче вшанувати Франца Ксавера Моцарта та подякувати музикантові за його мистецьку відданість, а цим прагне увійти до кола існуючих фестивалів Моцарта в Європі як наймолодший учасник.

Основною метою фестивалю є популяризація класичної музики в Україні та залучення до неї нової аудиторії. LvivMozart надає можливість відкривати

для себе нові музичні твори та виконавців, знайомитись з культурним надбанням Європи, відчувати дух творчості й знайомитись з найвидатнішими музикантами світу.

У фестивалі беруть участь відомі виконавці з України та з-за кордону, такі як Соломія Іваницька, Олег Кригер, Ольга Пасічник, Грета Пазерська, Мішель Лалонд, Крістоф Майлінгер, Роман Раппак та багато інших. Під час фестивалю відбуваються концерти, майстер-класи, зустрічі з виконавцями, відкриті репетиції та інші заходи [5].

Фестиваль привертає до Львова відомих виконавців та диригентів, що створює унікальну можливість для українських музикантів навчатися від майстрів світового рівня. Так, у 2019 р. у складі оркестру «Академія Санта-Чечілія» завітали музиканти з усього світу. На фестивалі виступила британська скрипалька та диригентка Кейтрин Бенджамін. Вона провела майстер-клас для українських студентів, що сприяло підвищенню їхнього професійного рівня та мотивації до розвитку. Такі заходи сприяють популяризації класичної музики, презентують високий рівень інструментального виконавства.

За офіційними даними, у 2019 р. фестиваль відвідало більше тридцяти тисяч глядачів, зокрема іноземні туристи. Тому «фестиваль інтегрований у контекст європейської музичної культури, формує україно-європейські дипломатичні відносини та сприяє культурному туризму» [4, с. 46], що є сьогодні надзвичайно важливим для культурно-мистецького простору України, її інтеграції до європейської спільноти.

Наслідки пандемії covid-19 суттєво вплинули на культурний сектор в Україні, включаючи організацію музичних фестивалів. У 2020 р. фестиваль LvivMozArt був відмінений через карантинні обмеження. Однак, у 2021 р. фестиваль відбувся в онлайн-форматі, що дозволило зберегти традиції та не втратити зв'язок з аудиторією. Попри труднощі фестиваль LvivMozArt є важливим інструментом для популяризації класичної музики та зміцнення культурних зв'язків в Україні та за її межами. Його репутація зростає, а партнерство зі світовими музикантами та організаціями створює можливості для взаємодії та обміну досвідом [5].

Одним з інноваційних напрямів фестивалю є використання сучасних технологій для створення мультимедійних шоу та інтерактивних виставок, що дозволяє залучати молодь до класичної музики. Такими заходами у 2021 р. стали мультимедійне шоу «Музика Давньої України», яке поєднало в собі елементи традиційного мистецтва та сучасних технологій. Виставка «Класика й кіно» дозволила поєднати класичну музику з фільмами, що створило нові враження для глядачів. Концерт «Ковчег Україна: десять століть української музики», який був представлений 22 серпня у Києві. Фестиваль дав можливість гостям насолодитися класичною музикою та познайомитися з українською та світовою культурою [5].

За мотивами фестивалю був знятий фільм і представлений на LvivMozArt 2022 р. Він базується на інтерв'ю з провідними музичними експертами та виконавцями, які розкривають значення творчості Ф. К. Моцарта у контексті світової культури. У фільмі представлені старовинні музичні інструменти на яких грав В. А. Моцарт, звучить музика Ф. К. Моцарта та його учениці Юлії Бароні-Кавалькабо. Основна ідея фільму полягає у демонстрації солідарності між народами й країнами, що відображає дух фестивалю [5].

**Висновки.** Отже, LvivMozArt є прикладом заходу, направлено на популяризацію класичної музики, розвиток професійної музичної сфери, зміцненню міжнародної співпраці та престижу країни. Його значимість полягає у презентації творів класичної музики на високому виконавському рівні, підтримці молодих музикантів. Це стає можливим завдяки великій кількості зарубіжних музикантів, високого рівня організації, відповідального вибору програми та виконавців.

У майбутньому, для подальшого розвитку культурної сфери в Україні та популяризації класичної музики, важливо забезпечити постійний розвиток фестивалю та розвиток інших музичних заходів національного та міжнародного рівнів. Також важливо підтримувати й розвивати музичну освіту в країні, залучати молодь до слухання класичної музики та сприяти формуванню нового покоління музикантів.

## Список використаних джерел

1. Батогов В. С., Коробчук Т. І. (2018). Фестиваль LvivMozArt як феномен сучасної культури. *Вісник Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 31. С. 85-95.
2. Вовк О. О. (2019). Культурний імпакт фестивалю LvivMozArt на розвиток класичної музики в Україні. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 45. С. 44-49.
3. Гаврилова О. Ю. (2017). Фестиваль LvivMozArt: міжнародний діалог та популяризація класичної музики. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 3. С. 120-129.
4. Лозинська О. (2022). Візія, місія і сенси сучасного менеджменту класичної музики в Україні: на прикладі фестивалю LvivMozArt та формації NovaOpera. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», Вип. 48. Т. 1. С. 43-48.
5. Офіційний сайт фестивалю LvivMozart. URL : <https://lvivmozart.com/> (дата звернення 29.03.2023).

**Жиленко А.**, м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Фрицюк В.А.

## **СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ВИКОНАВСЬКА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА»**

**Постановка проблеми.** Стан музичної освіти та виховання в наш час потребує розробки проблем підвищення професійної компетентності вчителя. Саме вчитель музичного мистецтва покликаний формувати високі художні смаки, різносторонні музичні інтереси школярів.

Одним із актуальних питань сучасної мистецької педагогіки є формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Це цілком узгоджується з домінуючим на сьогодні у педагогічній науці й практиці компетентнісним підходом, що прийшов на зміну традиційному «знаннєвому» підходу. Поняття «професійної компетентності майбутніх учителів музики» наразі перебуває в центрі уваги вітчизняних науковців – представників мистецької педагогіки, оскільки воно вимагає глибокого осмислення специфіки і, як наслідок, ретельного змістовного наповнення відповідних освітніх програм, що мають відповідати вимогам Болонської угоди та європейським стандартам якості. Наукові тлумачення цього поняття зазвичай пов'язані з готовністю до здійснення професійної музично-педагогічної діяльності в школі, здатністю до успішної фахової самореалізації, творчим розвитком особистості [3].

Фахова підготовка майбутнього вчителя мистецьких дисциплін висуває особливі вимоги до формування його майстерності.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Інтроспективний пошук, пов'язаний з уточненням внутрішніх структурних компонентів поняття «музично-виконавська компетентність», аналіз філософської, психолого-педагогічної, музикознавчої й методичної літератури (Н. Мозгальова, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, А. Растригіна, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова) дозволили визначити поняття «музично-виконавська компетентність майбутнього вчителя музики» як інтегровану професійно-значущу особистісну якість, що виявляється в здатності вчителя музики до художньої інтерпретації й творчого самовираження в різних видах музично-виконавської діяльності [2, с. 10].

Аналіз різних підходів у галузі музично-педагогічної діяльності уможливив встановити, що музично-виконавська компетентність у структурі професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва є ключовою, оскільки забезпечує здатність і спроможність майбутнього фахівця активно, відповідально й ефективно реалізовувати художньо-інтерпретаційні знання та вміння, професійні якості, музично-виконавський досвід, ціннісні

орієнтації у подальшій педагогічній діяльності, надавати їм особистісного сенсу й трансформувати в соціально-значущі компетентності [2].

**Мета статті** – дослідити поняття «виконавська компетентність» майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Виконавська підготовка, як відомо, відрізняється від теоретичного навчання, основним завданням якого є передача знань, систематизованих відповідно до логіки певної науки. Виконавська ж підготовка ґрунтується на роботі з музичними творами, в процесі якої засвоюються необхідні знання, формуються вміння та навички. Особливого значення у цьому зв'язку набуває методичне забезпечення цього процесу. Специфіка музико-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики потребує специфічних методів навчання. Всі методи та прийоми, які зорієнтовані на вирішення часткових завдань, зокрема на розвиток слухових уявлень, аналітичних здібностей використовуються у сучасній виконавській підготовці. У навчанні відчутна потреба у знаходженні методу який би забезпечував би цілісність навчального процесу [1].

Основною ланкою в художньо-творчому розвитку студентів є інтерпретаційно-педагогічний аналіз. Цей інтегруючий метод забезпечує цілісність навчання та художньо-творчий розвиток студентів у виконавській підготовці. У навчальному процесі основним завданням викладача є аналіз інтерпретації художньо-змістовної сутності музичного твору, який полягає в тлумаченні інформації, необхідної для її осягнення: історичних умов створення твору, авторського стилю, засобів художньої виразності, художньо-образної структури, логіки художньої драматургії та реалізується у процесі осягнення музичного твору за допомогою різних форм та методів навчання. При аналізі історичних умов створення твору, особливостей авторського стилю використовуються методи, спрямовані на актуалізацію знань студентів, тут необхідно виділити особливості стилю епохи й авторського стилю, порівняння їх з близькими та далекими. При аналізі засобів художньої образності, художньої виразності буде доречно використання методів творчо-продуктивного характеру. Це методи моделювання, наведення та

спостереження, аналогії та контрасту тощо. Тут важливим є тлумачення художнього замислу засобів виразності, використаних автором, розгляд їх у первинних значеннях, драматургію розвитку художньої цілісності. Інтерпретаційний аналіз активізує знання студентів їх художній та життєвий досвід, сприяє розвитку художньо-творчої уяви. Аналіз інтерпретації звукового втілення полягає у тлумаченні засобів виконавської виразності, доцільності їх застосування, роз'яснення їх технічних прийомів. Основне завдання інтерпретаційно-педагогічного аналізу полягає у пошуку виконавських засобів у роз'ясненні їх художнього смислу та вибору технічних прийомів для досягнення професійного досконалого втілення, для цього необхідно використання таких методів, як: пояснення, показ, зіставлення, порівняння. Особливо ефективним вважається ілюстрація виконавських засобів чи технічних прийомів шляхом їх порівняння, яка активізує творчий пошук студентів. Таким чином, формується усвідомлене ставлення до вибору виконавських засобів, за допомогою яких передається художній задум досягається бажаний результат, вирішуються технічні проблеми. Способом діяльності, який необхідно сформувати у студентів під час навчання, є комплекс узагальнених прийомів та дій, які відображають змістовну сутність цілісного процесу роботи з музичним твором з метою його художньо-виконавської інтерпретації. Основними видами такої діяльності є осягнення художньо-змістовної сутності художнього твору та втілення результату осягнення в виконання. Основне завдання інтерпретаційно-педагогічного аналізу полягає в аналізі та розкритті логіки змісту дій виконавського процесу, його змістовної цілісності. Існують різноманітні методи репродуктивного та продуктивного характеру, наприклад, при формуванні художньої образності, розгортанні змістовних процесів у творі більшою мірою використовуються методи аналізу та синтезу, наведення та спостереження, метод моделювання [1].

Встановлено, що музично-виконавська компетентність учителя музичного мистецтва містить особистісні характеристики (здатність до емоційно-образного мислення, співпереживання, індивідуальна неповторність,

творче самовираження, здатність до сценічно-діалогового спілкування, індивідуально-неповторний художньо-інтонаційний вимір, рефлексивність), котрі, заломлюючись через художньо-інтерпретаційні вміння, визначають спроможність майбутнього вчителя музики до художньо-інтерпретаційної, самостійно-творчої, проектувально-презентативної діяльності й зумовлюють компетентнісний підхід до процесу музично-виконавської підготовки [2].

Загалом поняття «виконавської майстерності» визначають, як інтегральну властивість, яка включає комплекс складових елементів, що водночас реалізуються в процесі виконання твору та стають показником музичної та естетичної якості гри інструменталіста. Також зустрічається поняття «художньо-виконавської майстерності», як вищого рівня володіння комплексом теоретичних, технологічних, психолого-педагогічних знань і технічних прийомів інструменталіста, спрямованих на розкриття художнього змісту музики, що формуються у процесі навчання й реалізуються в педагогічно-виконавській діяльності.

Науковці вважають, що розвиток власного інтерпретаторського мислення є надзвичайно важливим у розвитку виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Рівень знань, умінь та навичок студентів значною мірою визначається присутністю музичних здібностей. Музичне виховання студентів це, перш за все, процес формування та розвитку виконавських і педагогічних умінь. Поняття «виконавські уміння» в мистецтві використовується стосовно виконавських його видів: танцювальних жанрів, театру, музики, екранізацій, музичних транскрипцій тощо. Інколи цей термін вживається для характеристики перекладів драматичних, літературних, частіше поетичних творів. Педагогів-музикантів (практиків), виконавців, дослідників-вчених завжди приваблювала проблема художнього виконавства в мистецтві, і зокрема в музиці. Термін «інтерпретація» у виконавській практиці, музикознавстві, в теорії музичного виконавства використовувався для характеристики індивідуальності виконання. На сучасному етапі розвитку музичної культури виконавство займає ту важливу роль, яка дозволяє вважати шлях інтерпретування виконавцем музичного твору не тільки актуальним, але

і перспективним, прекрасно узгодженим з гуманістичною традицією існування різноманітних точок зору в якості позитивного і збагачувального феномена [1].

Погоджуємося з В. Гевал стосовно того, що у формуванні вміння художньої інтерпретації принциповим є розуміння функцій виконання. Виконання як спосіб реалізації ідеального уявлення про музичний твір, і як намагання найбільш точно відтворити нотний текст. В залежності від розуміння цих функцій формуються відповідні прийоми виконання. При формуванні прийому відтворення тексту у студентів формується вміння та навички щодо точного відтворення знаків тексту; при формуванні матеріально-звукового втілення задіяна діяльність по реалізації розуміння твору та створення його художньої палітри. Виконуватись повинен художній смисл, тому при формуванні вміння художньої інтерпретації виконавство необхідно розглядати як матеріально-звукове втілення, а у навчанні - як формування спеціальних прийомів втілення художньої ідеї, а не механічного відтворення нотного тексту. Специфічні засоби виконавської виразності інтерпретатор (студент) повинен знаходити самостійно, розглядаючи як доцільні для реалізації свого задуму. Технічна досконалість втілення є обов'язковою складовою ефективності виконавської діяльності, технічна здатність кожного студента надзвичайно індивідуальна, тому при формуванні технічної майстерності у студентів необхідно говорити не тільки про накопичення конкретних технічних прийомів, але й про формування способів та прийомів технічно-досконалого втілення. Серед них: виділення труднощів; класифікація та визначення їх характеру, конструювання ігрових рухів [1]. Це важливо пам'ятати викладачам у процесі формування виконавської компетентності студентів-музикантів.

Варто зазначити, що двоступенева структура сучасної музично-педагогічної освіти (бакалавр - магістр) створює передумови поетапної педагогічної діяльності, набуття фахових знань і вмінь на основі попередньо набутого досвіду та поступового їх удосконалення в процесі підвищення кваліфікаційного рівня. Змістове наповнення та структурна організація

методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки залежить від визначення її особливостей на кожному з цих ступенів.

**Висновки.** Отже, спираючись на дослідження вищеназваних науковців, вважаємо виконавську компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва динамічною інтегрованою системою, що передбачає: педагогічну спрямованість, розуміння інтерпретатором-виконавцем (інструменталістом, вокалістом, диригентом) сутності музичного твору, осмислення та досягнення його художньо-інтонаційного смислу; здатність до індивідуально-творчої інтерпретації музичного твору, розвиненість асоціативно-образного мислення; володіння технікою художнього виконання.

### **Список використаних джерел**

1. Гевал В. Й. (2011). Розвиток виконавських умінь у студентів музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів в процесі індивідуального фортепіанного навчання. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Випуск 1, С. 139-143.
2. Горбенко О. Б. (2011). Музично-виконавська компетентність майбутнього вчителя музики в структурі професійної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 12. С. 56-61.
3. Пшеничних М. М. (2016). Теоретичні аспекти формування інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 5. С. 96-100.

*Задача Н., м. Вінниця*  
Здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – викладач Новосадова А.А.

### **«ВТІЛЕННЯ РИС ПОЛІФОНІЧНОГО ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ М. СКОРИКА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ “12 ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГ”»**

**Постановка проблеми.** У ХХ столітті відбувся новий виток розвитку мистецтва в цілому і музики зокрема. Композитори різних національних шкіл

звертаються до старовинних жанрів, наповнюючи їх новими ідейними та інтонаційними звучаннями. Поліфонія стала однією із форм, яка отримала свіжий поштовх до розвитку. Своєрідний «бум», мода на створення поліфонічних творів припадає на останню третину ХХ ст. Поліфонія як стиль письма входить у новий період розквіту українських композиторів, наприклад у творчості В. Задерацького, В. Бібіка, Ю. Щуроцького, М. Скорика тощо. Усі вони в авторському стилі демонструють шляхи розширення жанру, застосовуючи нові композиторські, художні принципи та прийоми.

Досліджуючи ці процеси на прикладі українських представників музичної сцени, звертаємось до творчості одного із найяскравіших композиторів другої половини ХХ століття – Мирослава Скорика. Митець почав свій творчий шлях на початку 60-тих років, тому мав змогу всотувати та якісно втілювати усі модерні та постмодерні тенденції молодого української плеяди. М. Скорик активно проявляв інтерес до фольклору, сучасних композиторських технік, а також до старовинних форм та жанрів музики. Визначені наскрізні лінії займали домінуючі позиції у його творчості. Дана тенденція чітко прослідковується у стильовій періодизації композитора – рух від неофольклорного начала, потім звернення до неокласичних та неоромантичних джерел, і, зрештою, прихід до полістилістичної, постмодерної манери письма.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Поліфонічні жанри у творчості вітчизняних композиторів ставали основою для досліджень українських музикознавців, а саме Г. Завгородньої [5], С. Мірошніченко [6], Л. Пруднікової [7], Н. Ревенко [8] та ін. Аналізом творчості М. Скорика займалися такі українські науковці, як К. Івахова [1] [2], О. Коменда [3], Л. Кияновська [4], Плоткіна А. [9], О. Козаренко [10]. Однак, проблема співвідношення традицій та новаторства у поліфонічному жанрі творчого доробку М. Скорика потребує додаткових досліджень.

**Мета роботи** – визначити зв'язок традиційного та новаторського у трактуванні жанру прелюдії та фуги М. Скорика.

**Виклад основного матеріалу.** Задум М. Скорика був пов'язаний зі створенням 12 мікроциклів прелюдій та фуг. Однак, автор написав лише шість зразків. В інтерв'ю 14.07.2011 р. у Львові композитор розповідав Катерині Іваховій: «Я старався написати такий цикл з 12 прелюдій і фуг. Задача була такою: зробити це сучасною мовою у 12 мажорних тональностях 12 прелюдій і фуг. Але шість мені пішли, а шість до цих пір не зберусь написати» [2].

Варто зазначити, що музична мова циклу апелює до творчих досягнень одного з найвідоміших поліфоністів Й. С. Баха. Зокрема, опора на класичні зразки прелюдій і фуг (що виявляються, в основному, в роботі з формою і тематизмом). Разом з тим, у даному циклі знаходимо низку новацій М. Скорика. Відмінність бачимо у тональному плані. Зокрема, особливістю будови циклу є розташування прелюдій та фуг за принципом висхідного хроматичного руху: C, Des, D, Es, E, F. Усі тональності, які обрані композитором – мажорні. Однією з авторських рис є також те, що М. Скорик не записує ключові знаки, насичуючи партитуру горизонтальною та вертикальною хроматикою. Гострі дисонантні співзвуччя стають основою формування поліпластової фактури прелюдій та фуг, мелодичної фігурації у різних голосах. Розширена діатоніка, що створює терпкі кластерні грона, утілює стилістичні риси музики другої половини ХХ століття.

Прелюдія та фуга є контрастними. Зокрема, для прелюдії характерна широка динамічна палітра, емоційні зміни, контрастний тематизм. Ці та інші особливості письма доповнюються різкими тембровими ефектами, альтерованими співзвуччями.

Основою фуги є індивідуалізована тема. У циклі є одна двоголосна (D-dur), три триголосні (C-dur, E-dur, F-dur) та дві чотирьохголосні (Des-dur, Es-dur) фуги. Фуга є поєднанням традиційних законів поліфонічного письма із авторськими композиторськими маркерами творчого почерку М. Скорика. А саме тоніко-домінантові співвідношення експозиції фуг, дзеркальна інверсія (крім фуги F-dur) поєднується із сміливими фактурними рішеннями, використанням крайніх частин звукового діапазону, що не є характерним для барокової традиції. Наприклад, музичний тематизм прелюдії Es-dur постає

доволі хаотично, зі сміливими стрибками на широкі інтервали, які формують кластерні звучання, використанням крайніх звуків регістрів. Одним із засобів інтенсифікації матеріалу є широка динамічна амплітуда. Композитор, опираючись на традиції барокової поліфонії, ставить на чільне місце тему як головний елемент твору. Зазначимо, що М. Скорик обирає традиційну систему розвитку теми, застосовуючи принципи інверсії та ракоходу. Також чітко проглядається виражена направленість до кульмінації фуги за допомогою розширення фактури.

Також однією з новаторських рис циклу М. Скорика зазначимо поєднання різних стилів. Наприклад, у кінці останньої фуги F-dur тема представлена у джазовому стилі. В той час мікроцикл Des-dur вирізняється гармонічним хоралом з ефектами дзвонів.

**Висновки.** Цикл «12 прелюдій та фуг» М. Скорика є свідченням оригінального синтезу старовинних жанрів та самобутньої авторської мови композитора. Композитор по-своєму трактував оригінальну традицію Баха, а також мав орієнтири серед своїх співвітчизників, однак виконав роботу в індивідуальному творчому тоні. Його авторський почерк виявляється у сміливих образах, прийомах розвитку матеріалу, стильових алюзіях, у великій кількості темброво-динамічних звучань, дисонантних співзвуч.

### Список використаних джерел

1. Івахова К. (2011). Фортепіанний цикл "З дитячого альбому" Мирослава Скорика: стилістичні особливості жанру. Сучасність "Modernity". Т. 3, № 84. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2011/3/84.pdf> (дата звернення: 27.03.2023).
2. Івахова К. П. (2013). Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*. № 15. С. 279–284.
3. Коменда О. І. (2013). Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. Новината за напреднали наука. *Матеріали ІХ міжнародної наукової практичної конференції*. Софія.. С. 67–72.

4. Кияновська Л. О. (2008). Мирослав Скорик: людина і митець. *Наук. видання*. Львів, 588 с.
5. Завгородня Г. Ф. (2013). Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Київ, 32 с.
6. Мірошниченко С. В. (2012). Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. *Монографія. Астропринт*. Одеса. 296 с.
7. Пруднікова Л. П. (2015). Поліфонічні «приношення» В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 27. С. 136-142.
8. Плоткіна А. І. (2011). Інструментальна спадщина М. Скорика. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : *матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 21–22 квіт. 2011 р. Харків. держ. акад. культури. С. 115–116
9. Козаренко О. (2000). Творчість М.Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 10. Київ. С.23-30
10. Mozgalova N., Novosadova A. Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022, (4), 56-63. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7>

**Казарян О.**, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтв., доц. Якимчук О.М.

## **ФЕСТИВАЛЬ «ДВА ДНІ Й ДВІ НОЧІ НОВОЇ МУЗИКИ»: ДОСВІД ДВАДЦЯТЬ СЬОМОГО СЕЗОНУ**

**Постановка проблеми.** Фестиваль «Два дні й дві ночі» є одним з найбільших фестивалів нової музики та виконавського мистецтва в Україні.

З 1995 р., часу заснування заходу, він щорічно проводиться в Одесі. Організаторами й фундаторами акції є відома українська композиторка Кармелла Цепколенко, виконавчий директор Олександр Перепелиця, професор Фрайбурзького університету музики Вульф Берnard.

**Аналіз останніх наукових досліджень.** Фестиваль «Два дні й дві ночі» привертає увагу мистецтвознавців. Так, у різних інформаційних джерелах протягом років існування фестивалю висвітлювалась інформація щодо концертних програм заходу. О. Зінкевич аналізує місію фестивалю у публікації «Музика говорить мовою нашого часу» (2004). Аналізу жанрових інваріантів присвячена наукова розвідка А. Чібалашвілі (2020). Отже, представлена публікація знаходиться у контексті сучасних досліджень. Вона окреслює особливості двадцять сьомого фестивалю, що відбувся у 2021 р.

**Мета статті** полягає у висвітленні соціо-культурних та просвітницьких вимірів фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики».

**Виклад основного матеріалу.** Програму фестивалю складає сучасна музика українських та зарубіжних композиторів, переважно експериментального напрямку. Головною метою акції є об'єднання найкращих зразків європейського та українського мистецтва, представлення митців України як активних учасників світового культурного процесу.

Фестиваль являю собою безперервну акцію – два дванадцятигодинних дійства. Кожна музична година надається новому перфомансу, який іноді нагадує концерт, або театральне дійство, скомбіноване з інсталяціями. Структурні частини – перфоманси, інсталяції, дійства інструментального театру чергуються між собою, створюючи ефект безперервної акції.

На фестивалі виконують, переважно музику останнього десятиліття, а також класику ХХ ст.

Обравши специфічну концепцію і наповнюючи її спеціальним контентом, даний фестиваль вирізняється не лише з-поміж українських, а й європейських та західно-європейських фестивалів. Адже це не є марафон, це є дійсно фестиваль, коли щогодини відбуваються нові проєкти, нові враження й слухачі отримують новий слуховий досвід [6].

Зазираючи до історії, можна прослідкувати, що щороку фестиваль вибудовується, виходячи з мистецької теми, або фабули. «Кожен із випусків має особливі акценти, риси. Так, темою п'ятого фестивалю були “Чотири стихії”, тема шостого – “Аспекти людського світогляду: фізіологічний, психологічний, соціальний та філософський”. При цьому, як і раніше, багато уваги було приділено театралізації та синтетичним формам мистецтва. Сьомий фестиваль поєднав підготовану імпровізацію з автентичною музикою. Десятий фестиваль 2004 р. презентував багато музичних перформансів, які вибудували театральний синтез у поєднанні із художньою дією, звуковими, відео-, кіно- та мультимедійними інсталяціями. 2005 р. «Два дні й дві ночі нової музики» організатори присвятили Помаранчевій революції. Тому лідером фестивалю стала музика ритму. Його відтворювали часом навіть такі немусичні предмети, як картонні ящики, металеві листи, дерев'яні палиці. Твір української композиторки А. Загайкевич «Пори року на Майдані» на тексти Ю. Андруховича представив сучасну електронну музику. Специфікою чотирнадцятого та п'ятнадцятого випусків фестивалю було широке використання театральних форм та жанрів [6].

Ювілейний двадцять п'ятий випуск фестивалю об'єднав музику з живописом. Концертну програму відкрило виконання твору Ніколавса А. Хубера «Брязкуча музика», під час якого було продемонстровано колекцію суконь, розписаних українськими сучасними художниками модельєрами Nt-Art Galery. Інший експеримент пов'язаний із художником Мішою Тютюником, який створював живописне полотно кілька годин поспіль безпосередньо під час концертів фестивалю. Цей процес відображався на великому екрані, розташованому на сцені великої зали філармонії [6].

За минулі роки участь у фестивалі взяли тисячі українських та іноземних митців. Щорічна аудиторія налічує тисячі одеситів, гостей з інших міст України та з-за кордону. Міжнародна співпраця побудована так, що твори українських композиторів виконують зарубіжні виконавці, а українські музиканти залучають до свого репертуару твори зарубіжних композиторів.

Такий підхід сприяє популяризації української музики в різних країнах, зміцнює міжнародні зв'язки [6].

Коротко окреслимо музичні події двадцять сьомого фестивалю.

2021 р. м. Одеса на два дні й дві ночі двадцять сьомий раз стала центром сучасного європейського мистецтва. До програми XXVII фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики» увійшло майже 110 творів, зокрема 20 світових прем'єр українських композиторів та учасників з Австрії, Бельгії, Великобританії, Венесуели, Іспанії, Китаю, Мексики, Норвегії, Польщі, США, Фінляндії, Угорщини, Франції та Японії. Більшість музичних перформансів були поєднані зі звуковими, відео-, кіно- та мультимедійними інсталяціями. Особливістю програми став показ німого кіно у поєднанні з музикою сучасних композиторів [6]. Знаковою подією цієї акції стала пряма трансляція, завдяки якій значно збільшилась глядацька аудиторія. На відміну від інших мистецьких проєктів попри карантинні обмеження фестиваль проходив наживо, чим привернув до себе увагу вітчизняних та зарубіжних композиторів, виконавців, мистецтвознавців.

Три дні проходив фестиваль сучасної музики, присвячений тридцятій річниці Незалежності України. Цей захід поєднав концерти-постлюдії, де прозвучала нова українська музика, написана за період 30-річчя існування незалежної України, майстер-класи українських композиторів та виконавців і живу дискусію фахівців у межах науково-творчої конференції. Проєкт охопив різнобічні сфери українського сучасного музичного мистецтва і показав високий рівень, якого досягла нова музика України за останні тридцять років [6].

Концерти-постлюдії двадцять сьомого фестивалю склались з дев'яти актів, заповнених різними акціями: камерною інструментальною фортепіанною (Марія Пухляк), скрипковою (Мирослава Которович) музикою, дуєтом кларнета (Олександр Жегалов) й фортепіано (Тетяна Кравченко), мінімонооперами Людмили Самодаєвої, Вернера Шульца. Акт «Трансфер-фантазія» презентував музику одеських композиторок. У двох наступних актах, присвячених пам'яті Мирослава Скорика і Олександра

Красотова, прозвучала музика цих композиторів та їхніх учнів. Знаковою подією став дебют на одеському фестивалі Галицького академічного камерного хору під керівництвом Василя Яцинюка. У його виконанні прозвучали твори М. Скорика, Г. Гаврилець, Б. Сегіна. Серед прем'єрних виконань відмітимо електроакустичну музику А. Загайкевич до кінофільму І. Кавалерідзе «Штурмові ночі» (1931).

Важливою складовою осмислення останніх тридцяти років існування нової української музики стала науково-творча конференція «Українське сучасне музичне мистецтво за тридцять років незалежності України: підсумки, досягнення, перспективи». У ній взяли участь українські та зарубіжні музикознавці, композитори й виконавці.

**Висновки.** Аналіз концертних програм двадцять сьомого фестивалю дозволяє зробити висновок, що фестиваль «Два дні й дві ночі» є ареною, на якій можна побачити усе, що відбувається сьогодні у світовому музичному олімпі. Основна місія фестивалю полягає у представленні української музики у контексті світового музичного простору. Натомість захід виконує освітню місію – знайомить глядачів з потужною європейською виконавською школою. Свідченням життєдайності фестивалю є його майже тридцятирічна історія, на якій вирости покоління композиторів, виконавців, слухачів. Сподіваємось, що з настанням мирного життя фестиваль відновить свою діяльність, адже захід є флагманом у висвітленні новітніх тенденцій українського мистецтва й процесах його інтеграції до європейської спільноти.

### Список використаних джерел

1. Голинська О. (2016). «Два дні й дві ночі нової музики» – 25 років життя. *Музика*. 16 липня.
2. Одеський міжнародний музичний фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики». День другий. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=brd4ehihW78> (дата звернення 30.03.2023).

3. Одеський міжнародний музичний фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WfsYyDnFG2k> (дата звернення 31.03.2023).
4. Фестиваль «Два дні й дві ночі». Одеська філармонія. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YXD9Z1hR2h8> (дата звернення 30.03.2023).
5. Фестиваль «Два дні й дві ночі». Одеська філармонія. Частина 2. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hYEm7Zlz4wY> (дата звернення 31.03.2023).
6. Чібалашвілі А. Зародження нових жанрових інваріантів у межах фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 149-153.

*Климик Б.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Фрицюк В.А.

## **ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

**Постановка проблеми.** Науковці нині відзначають особливу актуальність і значущість для вітчизняної освіти проблем інформатизації освітнього простору України та використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі. Тому сучасний вчитель, у тому числі, педагог-музикант має оволодіти новими знаннями і вміннями, що допоможуть йому комфортно існувати та бути конкурентоспроможним в освітньому просторі інформаційного суспільства. В цьому зв'язку актуальним є завдання з розвитку їх власної інформаційно-комунікаційної компетентності та формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до застосування інформаційно-комунікаційних технологій у майбутній професійній діяльності.

**Аналіз останніх наукових досліджень.** Вивченню понять «компетентність», «професійна компетентність», присвячені роботи О. Гури, О. Овчарук, Н. Побірченко, К. Хударковського та інших; у галузі мистецької освіти

їх досліджували О. Горбенко, М. Михаськова, О. Щолокова та інші. Застосування ІКТ під час підготовки майбутніх педагогів-музикантів досліджували такі вітчизняні учені як В. Гаврілова, Н. Попович, В. Федоришина та інші.

**Мета** статті – визначити поняття «інформаційно-комунікаційні технології» та використання у підготовці майбутніх педагогів-музикантів.

**Виклад основного матеріалу.** Інтеграція України в європейський науковий та освітній простір зумовлює зміни до реформування системи підготовки педагогів-музикантів у закладах вищої освіти. У сучасних умовах становлення педагога-музиканта як професіонала неможливе без чіткого визначення системи знань, умінь та навичок, особистісних якостей та професійних компетентностей, серед яких чільне місце належить їхній готовності до застосування інформаційно-комунікаційних технологій у школі. Сучасний педагог-музикант має добре орієнтуватися в інформаційному просторі, одержувати інформацію та оперувати нею відповідно до власних потреб і вимог сучасної школи, а саме: створювати текстові документи, презентації; використовувати: Інтернет-технології, локальні мережі, бази даних; здійснювати анкетування, діагностування, тестування учнів, пошук необхідної музичної інформації в мережі Інтернет; розробляти власні електронні продукти (демонстраційний музичний матеріал); використовувати й поєднувати готові електронні продукти (електронні підручники, музичні енциклопедії, навчальні програми, демонстраційні програми) у своїй професійній діяльності.

Сучасний етап розвитку інформаційної цивілізації вимагає перебудови системи використання знань і досягнень людства. Як стверджують сучасні науковці, уперше в історії людства покоління речей та ідей змінюється швидше, ніж покоління людей. Через це використання достовірних знань стає можливим лише за умови розвитку нових технологій, що забезпечують принципово нові способи збереження, обробки та використання інформації. Такими технологіями є сучасні способи збирання, накопичення, зберігання, пошуку, опрацювання та видачі інформації на основі використання

комп'ютерної техніки. Це в свою чергу викликає необхідність підготовки нового покоління фахівців, які володіють навичками пошуку, обробки, аналізу інформації. Розглядаючи підготовку майбутніх педагогів-музикантів наголосимо на актуальності використання інформаційно-комунікаційних технологій на всіх етапах освітнього процесу.

Цілком погоджуємося з О. Гавриленко в тому, що доцільно під час навчання в закладі освіти створити відповідні умови, що сприяють розвитку готовності майбутнього педагога до використання інформаційно-комунікаційних технологій у майбутній професійній діяльності. Якщо екстраполювати ці умови на підготовку педагогів-музикантів, то можна з-поміж основних умов визначити такі: забезпечення діяльнісного, особистісно-спрямованого підходів у формуванні готовності майбутніх педагогів-музикантів до застосування інформаційно-комунікаційних технологій у професійній діяльності; формування позитивної мотивації майбутніх педагогів-музикантів до свідомого, активного, творчого використання інформаційно-комунікаційних технологій у професійній діяльності; формування і постійний розвиток бази теоретичних знань з інформаційно-комунікаційних технологій; постійне удосконалення операційно-діяльнісних умінь та навичок роботи у інформаційно-комунікаційному середовищі, вміння переносити психолого-педагогічні та дидактичні знання у практичну діяльність педагога-музиканта; включення розгляду інформаційно-комунікаційних технологій у навчальні програми з наступних дисциплін: психології, педагогіки, методики викладання гри на музичному інструменті тощо [2].

Звісно, з метою підготовки майбутніх педагогів-музикантів до використання інформаційно-комунікаційних технологій варто активно використовувати інформаційно-освітнє середовище університету. Варто зазначити, що в інформаційно-освітньому середовищі Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського інформаційні ресурси корпоративної мережі представлені сервером Інтранет, бібліотечним сервером, сервером електронної пошти, файловим сервером і

сервером віддаленого доступу. Центральний комунікаційний вузол, створений в університеті має комунікації, що з'єднують елементи корпоративної мережі. В комунікаційному вузлі розміщене обладнання, що забезпечує технічну сторону функціонування мережі: сервіс Інтранет, на якому знаходяться внутрішній Веб-сервер, FTP-сервер, файловий сервер; сервіс Інтранет, на якому знаходиться зовнішній Веб-сервер; сервер E-mail, суміщений з Proxi; бібліотечний сервер; сервер віддаленого доступу, який використовується для зв'язку з іншими підструктурами навчального закладу; шлюз із зовнішньою мережею, що забезпечує можливість використання ресурсів Інтернет; внутрішній маршрутизатор використовується для об'єднання елементів мережі та фільтрації графіка.

Варто зауважити, що інформаційно-комунікаційні технології, які доцільно використовувати з метою формування готовності до використання інформаційно-комунікаційних технологій майбутнього педагога-музиканта, забезпечують можливість проведення дистанційного навчання, показу відео й анімаційних навчальних матеріалів, які знаходяться на різних освітніх серверах, роботи над навчальними телекомунікаційними проектами, асинхронного телекомунікаційного зв'язку, організації дистанційних конкурсів тощо. Під час цього сервери дистанційного навчання забезпечують інтерактивний зв'язок з майбутніми педагогами-музикантами через Internet, у тому числі, і в режимі реального часу.

Сучасні інформаційно-комунікаційні технології уможливають використання цілого комплексу засобів для навчання майбутніх педагогів-музикантів, в тому числі, спрямованих на формування готовності студентів до використання інформаційно-комунікаційних технологій у школі. Для цього доцільно використовувати:

- комп'ютерні навчальні програми (нотні бібліотеки);
- спеціалізовані музичні навчальні програми;
- адаптовані та аутентичні музичні матеріали (електронні версії закордонних періодичних видань, публікацій тощо);
- корпоративні та освітні Інтернет-сторінки;

- аудіо- та відео ресурси.

Доцільним також є використання таких джерел:

- електронні посібники, підручники, методичні рекомендації з методики викладання гри на музичному інструменті;
- спеціально розроблені курси методики гри на музичному інструменті;
- пошук інформації в мережі Інтернет з різних аспектів інструментального виконавства;
- відвідування спеціалізованих освітніх музичних Інтернет-сторінок;
- участь студентів у віртуальних музичних конкурсах;
- спеціально розроблені музично-творчі завдання;
- електронну пошту для консультацій та оперативного зв'язку з викладачем;
- внутрішній форум (у локальній мережі університету) для обговорення питань з різних аспектів музичної педагогіки з використанням інформаційно-комунікаційних технологій.

**Висновки.** Отже, з метою більш ефективного формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до використання інформаційно-комунікаційних технологій важливим є наскрізне застосування інформаційно-комунікаційних технологій в усіх формах організації навчальної діяльності майбутніх педагогів-музикантів. Також важливим є залучення студентів до продуктивної діяльності з розробки та змістового наповнення електронних ресурсів, спрямованих на задоволення освітніх потреб учнів у сфері інструментального виконавства, зокрема, і музичної педагогіки загалом.

### Список використаних джерел

1. Віттенберг К. Ю. (2010). Підготовка майбутніх вихователів засобами інформаційно-комунікаційних технологій до навчання дітей іноземних мов : *автореф. дис... канд. пед. наук*: 13.00.04. Херсон, 19 с.
2. Гавриленко О. М. (2010). Технологія формування готовності майбутніх учителів іноземних мов до використання інформаційно-комунікаційних

технологій. *Інформаційні технології і засоби навчання*. №2 (16). Режим доступу до журналу: <http://www.ime.edu-ua.net/em.html>

3. Гуревич Р. С. (2010). Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, М. М. Козяр; за ред. член-кор. НАПН України Гуревича Р. С. Львів : ЛДУ БЖД, 380 с.

4. Гуревич Р. С. (2005). Інформаційно-телекомунікаційні технології в навчальному процесі та наукових дослідженнях : навчальний посібник [для студ. пед. ВНЗ і слух. інст. в післядипл. пед. освіти] / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія. Вінниця : ООО –Планер, 366 с.

*Лендя К.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. педагогічних наук,  
доц. Теплової О. Ю.

## **МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОСТІ УЧНІВ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ АНСАМБЛІ**

**Постановка проблеми.** Проблеми творчості розглядалась багатьма дослідниками: педагогами, філософами, психологами. Мистецька культура, передбачає індивідуальний художній досвід особистості в системі суміжних мистецтв. Мета художнього виховання школярів у мистецькій діяльності – формування в учнів креативного мислення, як невід’ємної частини художньо-естетичної культури особистості. Навчально-виховна мета залучення молодших школярів до хореографічної діяльності передбачає розвиток креативного мислення: створення нестандартних ситуацій для більш ефективної реалізації власних художньо-естетичних потреб.

**Аналіз останніх наукових досліджень.** Серед найвідоміших Г.Буш, А.Маслоу, О.Мелік-Пашаєв, Ф.Осборн, Я.Пономарьов та інші. Теоретичні основи професійної підготовки хореографів викладені в дослідженнях Р.Бурцевої, А.Ваганової, Е.Валукина, К.Голейзовского, Н.Захарова, А.Мессерера, Н.Тарасова, М.Юр’євої, Н.Яценко та ін.

**Мета** статті – визначити методичні основи розвитку креативності учнів у хореографічному ансамблі.

**Виклад основного матеріалу.** Якості особистості молодших школярів є основою результативності процесу залучення дітей до сприймання художніх цінностей у сфері мистецтва, зокрема хореографічного.

Серед основних педагогічних умов для здійснення такого процесу можна назвати інтеграцію мистецьких знань, організацію навчально-виховного процесу з використанням аксіологічного та особистісно-орієнтованого підходу, стимулювання потреби в творчому самовираженні у різних видах хореографічної діяльності.

У процесі хореографічного навчання в колективі необхідно виховувати вміння відчувати самого себе, рухи своїх колег, музичний супровід, характерні особливості хореографічного твору.

Адже хореографічне мистецтво є одним із найдоступніших і найпопулярніших видів художньої діяльності, а дитячий хореографічний колектив – чудовий вихователь. Музично-хореографічна композиція відбувається у процесі розвитку музично-художнього сприймання, виховання й розвитку креативності виконавця.

Мистецькі програми націлюють учителів на те, щоб основна робота з розвитку креативності учнів проводилася у молодших класах, а в наступному навчанні поступово збільшувалось навантаження у сфері креативно-мисленнєвої діяльності учнів.

Учитель має коректно спланувати заняття, не перевантажуючи учнів поясненнями технічних прийомів, не залишати без уваги опрацювання музично-художнього хореографічного матеріалу, намагатись донести до учнів зміст заняття не втрачаючи якості художнього виконання.

Робота над новими складними хореографічними композиціями вимагає більше навчального часу й іноді може призвести до нівелювання результатів роботи над художніми задачами танцю.

Розучування рухів, виконування вправ природньою технікою, легко, без напруження, ще не забезпечує високого художнього рівня музично-

хореографічного виховання в цілому, пізнання світу й самого себе, засвоєння ціннісних ставлень через художньо-образне осягнення дійсності.

Робота над хореографічною композицією тісно пов'язана з вираженням особистого ставлення до виконання. Це сприятиме розвитку креативного мислення учнів, вихованню їхнього духовно-творчого потенціалу, формуванню художньої культури. Для дитини головним є безпосередньо процес творчості, в якому вона переживає радість пізнання і відкриття. Можливо тому більшість дітей не прагне вдосконалювати продукти своєї творчості, як це роблять дорослі.

Природа творчої активності дитини має відмінну від дорослих природу. Творча діяльність дитини проявляється у нових властивостях, які з'являються в її пізнавальних процесах, у сфері почуттів, вольовій спрямованості [4, с. 112]. У творчості розвивається активність і самостійність мислення особистості дитини. Саме творча самореалізація дитини виступає ґрунтовною платформою розвитку креативного мислення учнів.

Розвиток усіх здібностей дитини передбачає її самостійність у власному світосприйнятті. Процес творчості починається з наслідування дорослим. У дітей це не копіювання, але є орієнтацією на певний зразок. Педагогічний досвід роботи над розвитком творчого потенціалу особистості свідчить про те, що дітей, не здібних до творчості, не буває. Щоб розвинути таку здатність, необхідно вчити їх творити [3].

Різноманіття прояву творчих здібностей дітей передбачає створення у навчальному закладі умов, які б сприяли різнобічному розвитку їх в учнів. Отже, розвиток творчих здібностей молодших школярів виступає педагогічною основою в процесі розвитку креативності учнів.

Процес виявлення схильностей учнів має супроводжуватись обміном інформацією між дітьми про власні індивідуальні уподобання, зокрема мистецькі. Розвиваючи креативні здібності учнів, необхідно брати до уваги важливе методологічне положення про взаємодію схильностей та здібностей.

Сучасний підхід до розвитку креативності школярів розглядає не тільки розвиток творчих здібностей, а й формування мотиваційної сфери особистості. [5, с.524]. В основу створення комплексу педагогічних умов процесу розвитку креативності молодших школярів нами покладено розвиток творчої мотивації. Отже, для зростання рівня креативності молодших школярів в період хореографічної підготовки потрібно посилити їх творчу мотивацію.

Сутність застосування творчого методу в хореографічному ансамблі нам вважається в тому, що школярам надається можливість самостійно розв'язувати технічні і творчі завдання, при цьому з максимальною повнотою виявляти творчу ініціативу.

Для розвитку креативних здібностей учнів учитель повинен мати розвинене креативне мислення, прагнути доводити свою роботу до рівня дослідницьких пошуків, увага яких спрямована на вивчення об'єкта своєї діяльності, тобто на учнів, на пошук найбільш оптимальних і завжди нових шляхів до розвитку творчих потенціалів школярів, створювати нові креативні форми й умови роботи з дітьми для досягнення більш ефективного навчально - виховного результату [2].

Для стимулювання творчої мотивації молодших школярів в хореографічному гуртку необхідно оволодіти системою дидактичних методів і засобів, що мають на меті забезпечення привабливого характеру творчої діяльності. Це формування позитивного ставлення до виступів перед публікою, потреби у виконавській діяльності, психологічної готовності і задоволення від неї. Виконавська діяльність є більш успішною за наявності пізнавального інтересу до музичного виконавства.

Великі можливості містить специфічний музично-хореографічний репертуар, у якому закладена одна із потенційних можливостей розвитку пізнавального інтересу. Необхідно включати школярів у систематичну виконавську діяльність, забезпечити особистісно зорієнтований підхід до кожного школяра у його творчій діяльності, готовність підтримати усі виявлення його індивідуальної творчості.

Передумовою ефективного результату розвитку креативності молодших школярів мають стати якості викладача (ерудиція, контактність, емоційність, здатність бути цікавим, володіння професійною майстерністю), орієнтування на творче застосування вже набутих навичок і умінь молодшого школяра).

Професійний показ викладача також може змотивувати учнів. Проблемність є поштовхом до розгортання креативного процесу. Невизначеність у постановці завдання виводить розв'язання проблемної ситуації на креативний рівень.

Учнів необхідно налаштовувати на те, що його власна ініціатива завжди буде підтримана. Доцільно зазначити, що проблемними можуть вважатися такі завдання, розв'язання яких передбачає керований викладачем, але самостійний пошук невідомих шляхів, закономірностей, способів дій.

У **висновках** необхідно зазначити, що розвиток креативності молодших школярів буде результативним за дотримання наступних факторів. Важливим педагогічним фактором розвитку креативності молодших школярів у хореографічному ансамблі є творчо підтримуюча атмосфера занять в ансамблі.

Серед педагогічних умов розвитку креативності молодших школярів у хореографічному ансамблі можна виокремити інтеграцію мистецьких знань, організацію навчально-виховного процесу з використанням аксіологічного та особистісно-орієнтованого підходу, стимулювання потреби в творчому самовираженні у різних видах хореографічної діяльності.

### **Список використаних джерел**

1. Антонішева В.Л. (2010). Визначення сутності поняття креативності в психолого-педагогічній науці. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді* : зб. наук. праць. Вип. 14, книга II. С. 11–18.
2. Антонова О.Є (2012). Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки. Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі:

[монографія] / за ред. О.А. Дубасенюк. Житомир: Вид.во ім. І. Франка,. С.14–41.

3. Беженар А., Янківська Г. (2019). Розвиток креативності, як спосіб формування компетентної особистості в загальній середній та професійній освіті. Електронне наукове фахове видання «Народна освіта»,. URL: <https://repository.kristti.com.ua/handle/eiraise/997>

4. Теплова О. (2016). Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. Київ: ІПТО НАПН України, Випуск 11. С.112.

5. Фрицюк В. Творча мотивація як умова формування креативності особистості / VII Міжнародна конференція «Стратегія якості у промисловості і освіті» (3-10 червня 2011 р., Варна, Болгарія): Матеріали. У 3-х томах. Том III. Упорядники: Хохлова Т.С., Хохлов В.О., Ступак Ю.О. Дніпропетровськ/ Варна, 2011. С.523-526.

**Лещук С.**

викладач-методист

Вінницької дитячої школи мистецтв

**Мельник Т.**

викладач вищої категорії

Вінницької дитячої школи мистецтв

## **ОНОВЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ЯК СПОСІБ ЗАЛУЧЕННЯ ЇХ ДО ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**Постановка проблеми.** Сьогодні реформа освітньої сфери України увійшла в свою найактивнішу фазу. Потребує змін і початкова мистецька освіта, а саме в осучасненні змісту та підходів до надання освітніх послуг мистецькими закладами.

Сучасна мистецька школа це середовище для розвитку мистецьких здібностей, набуття естетичного досвіду через активну мистецьку діяльність.

Усі бажаючі мають можливість одночасно навчатися різним видам мистецтв і отримувати поглиблені практичні навички в певному виді мистецтва.

Перед викладачами мистецьких шкіл постає питання перегляду існуючих навчальних програм, методики викладання навчальних дисциплін, педагогічного репертуару, враховуючи побажання здобувачів мистецької освіти.

**Аналіз останніх наукових джерел.** Методичні аспекти викладання фортепіано досліджували І. Грінчук, О. Бурська, Р. Доніна, О. Складаров. Питання музичної педагогіки розглядали М. Вовк, Г. Падалка, О. Щолокова та інші.

**Мета статті** – узагальнити особливості педагогічного репертуару, особливості розвитку виконавських навичок в учнів-піаністів.

**Виклад основного матеріалу.** Відповідно до нових Типових освітніх програм елементарного підрівня в інструментальних класах музичного відділення особлива увага приділяється всебічному вивченню здібностей учня, визначається об'єм, складність та час опрацювання тих чи інших навчальних завдань, форм і методів роботи з учнем. Індивідуальна форма занять надає викладачеві–інструменталісту можливість формуванню навичок гри на фортепіано, належного ступеня емоційності та музикальності під час відтворення музичних творів із застосуванням необхідних засобів музичної виразності та розвитку творчого потенціалу учнів. Основною метою викладача має бути навчання мистецтву виконання на музичному інструменті, в першу чергу музикуванню, та формування художнього смаку учня. Цьому сприяє поєднання елементів традиційних музичних дисциплін: музичний інструмент (фах), читання нот з листа, фортепіанний ансамбль.

Найкориснішим та найбільш заохочувальним методом розвитку навичок музикування є розвиток навичок читання з листа. Саме ці навички нададуть учням в майбутньому можливість оволодінню новим музичним матеріалом, постійну та швидку зміну нових музичних вражень, відкриття різножанрових, різнохарактерних музичних творів. Враховуючи основні завдання викладачів-інструменталістів, необхідність оновлення та поповнення педагогічного

репертуару в класі фортепіано, спонукало авторів-упорядників до створення збірника «Читалочка-розвивалочка».

Збірник є набором виконавського репертуару, який стане у нагоді викладачам мистецьких шкіл в роботі з наймолодшими піаністами по розвитку навичок читання з листа.

Запорукою вільного читання нот з листа (швидка орієнтація у просторі музичної тканини) є елементарні знання нотної грамоти (звуківисотність, ритмічна організація). Головним принципом у вихованні даних навичок має стати принцип - «від простого до більш складного» - від простих тональностей, ритмічних побудов, музичної фактури до більш складних, що дозволить учню рухатись вперед, удосконалюючи отримані знання та навички.

Важливою складовою успішного читання нового музичного твору з листа є вміння учня проаналізувати вперше побачений музичний текст. Пропонуємо приклад аналізу твору:

- обвести зором нотний текст;
- прочитати зором мелодичну лінію;
- виділити ритмічну структуру мелодії та акомпанементу (проаналізувати можливі складнощі);
- з'ясувати, в якому розмірі написано твір;
- з'ясувати в якій тональності написано твір (ключові знаки, тоніка);
- обрати зручну аплікатурну формулу для початку гри, можливі варіанти аплікатури в окремих ускладнених місцях.

Паралельно з оволодінням технічних прийомів під час читання з листа в учня необхідно постійно розвивати емоційне та чуттєве відношення до музики, яку він чує чи грає. Він має навчитися говорити про емоційні враження, свої відчуття, їх відтінки, «жити» в країні художніх образів, емоцій, думок, які висловлюються не тільки словами, а й музичними звуками, танцювальними рухами, живописними палітрами. Поряд з вирішенням технічних завдань, з перших уроків, з першого виконання нескладних мелодій, учень вчиться створювати художній образ, передавати своє емоційне відношення до того, що він виконує.

На заняттях має бути постійний діалог «викладач-учень». Бажано переглядати записи різноманітних музичних концертів, балетних вистав, репродукції картин художників і т. п. Постійне спілкування, обговорення вражень від побаченого, почутого поступово сформує в учня свої особисті погляди, думки, відчуття, творче відношення до творів, які він буде виконувати.

Темп роботи по розвитку навичок читання нот з листа встановлює викладач, враховуючи вікові особливості, музичні здібності, ступінь засвоєння навичок кожного учня та їх зацікавленість. Музика має відповідати інтересам дитини і подобатись їй.

Послідовність викладу нотного матеріалу збірника «Читалочка-розвивалочка» опирається на достатній досвід викладачів та їх авторські методи роботи з учнями-піаністами.

За основу педагогічного методу Лещук С.О. «Формування фахових навичок піаніста - початківця шляхом активної творчої діяльності та розвитку пізнавального інтересу» взято роботу з піаністами – початківцями.

Одним із вирішальних етапів у становленні майбутнього музиканта є перший, початковий етап навчання. Саме в 4-6 років якнайкраще розкриваються здібності дитини. В цьому віці найлегше залучити дитину до занять музикою. «Розпалити», «заразити» дитину бажанням оволодіти мовою музики – першочергове завдання викладача.

В роботі викладача з маленькими учнями найголовніше ввести музичні заняття у світ дитини якомога природнішими шляхом, не відриваючи її від звичайного дитячого життя та розвиваючи основний вид діяльності для цього віку – гру. Заняття на музичному інструменті повинні містити якнайбільше ігрових моментів. Знання не пропонуються в готовому вигляді, учень здобуває їх у практичній роботі над завданнями, з відповідей викладача на свої ж запитання і т.п.

Теоретичні поняття подаються в мінімальному обсязі. Спочатку – як допомога у розв'язанні першочергових проблем. Внаслідок набуття і розвитку практичних умінь та навичок коло теоретичних знань розширюється,

утворюючи цілісну систему. Запропонована методика дозволяє учневі з перших занять, спочатку разом з викладачем, а потім самостійно, шукати шляхи розв'язання проблемних завдань і долати труднощі. Такий підхід сприяє ефективному формуванню навичок самостійної роботи та послідовному самовдосконаленню.

Ігрові форми допомагають зробити процес навчання цікавим і захоплюючим, розкривають здібності дитини, активізують її творчі нахили. За допомогою гри кожен звук, вправа, пісня, п'єса, тобто будь-яка музична діяльність, набуває емоційно-образного змісту.

У грі учень вчиться ставити перед собою запитання, завдання і по можливості самостійно їх вирішувати. У кожному конкретному випадку, при опануванні того чи іншого прийому, викладач навідними запитаннями має підвести учня до розуміння того, що він хоче зробити і яким способом це можливо досягти.

На уроках має панувати радісна, приємна атмосфера, яка забезпечить дитині необхідну комфортність, впевненість у своїх силах і можливостях.

Основні принципи даної методики викладені у навчальному посібнику «Музична веселка» («Нова книга», м. Вінниця, 2010р.), який є покроковим ознайомленням з музичним інструментом, з теоретичним та ігровим матеріалом, з творчими та домашніми завданнями.

Збірник «Читалочка-розвивалочка» є продовженням роботи по даній педагогічній проблемі та може використовуватись як доповнення та урізноманітнення виконавського матеріалу піаністів-початківців та для закріплення елементарних знань музичної грамоти.

Мельник Т.Б. - автор педагогічного методу «Розвиток фахових навичок та виконавської майстерності учнів-піаністів шляхом залучення до активної творчої взаємодії в проектній та концертній діяльності» вважає, що творча спрямованість процесу навчання органічно входить до системи викладання фортепіано не тільки як фактор розвитку фахових навичок, але і як вмотивованість до виконавської діяльності.

Проблема розвитку творчо активних здібностей дітей дуже важлива для залучення учнів до продуктивної діяльності. Очевидно, що творчі здібності, розвинені в одній області, благотворно позначаються на формуванні загальних здібностей особистості, умінні творчо мислити і творити, і при сприятливих умовах можуть переходити на інші сфери діяльності. Спрацьовує так звана теорія «перенесення», яка дозволяє сподіватися, що здібності дитини, розвинені засобами музики і залучення до елементарної творчої діяльності в процесі навчання, можуть перейти в творчу активність і стати творчими здібностями, а можуть бути і властивістю особистості.

Формування фахових та виконавських навичок в учнів мистецьких шкіл під час опрацювання навчально-педагогічного репертуару повинно розглядатись, перш за все, як залучення учня до світу прекрасного, як ще один крок для розкриття його творчої індивідуальності. У такому випадку одночасно будуть розв'язуватись і відповідні піаністичні завдання. Мета роботи над конкретним фортепіанним твором навчально-педагогічного репертуару – змістовне, яскраве, технічно досконале виконання. Ступінь володіння всіма необхідними для цього виконавськими навичками слід розуміти наступним чином: з одного боку, має бути забезпечений рівень, який доступний учневі, з іншого боку, має бути забезпечений рівень, котрий дозволяє говорити про належну якість виконання.

Розвиток фахових навичок та виконавської майстерності є неможливим без постійного удосконалення рівня музичної підготовки. Фортепіанна підготовка є одним з найважливіших елементів загальної музичної підготовки учня. Науково доведено, що формування виконавських навичок гри на фортепіано є базою для загального музичного розвитку (Л.Арчажникова, Б. Брилін, Т. Плєсніна, О. Ростовський та ін.). Виконавська діяльність учня, який навчається у мистецькій школі, а особливо участь його в проектній та концертній діяльності, зміцнює його авторитет серед інших учнів, полегшує завдання прищеплювання й розвитку художньо-естетичного смаку, збільшує мотиваційно-пізнавальний інтерес.

Формування мотиваційно-пізнавального компоненту починається з формування позитивної мотивації до навчання, усвідомлення важливості набуття виконавських навичок гри на фортепіано для фортепіанної підготовки. Поняття мотивації є комплексним і включає в себе ряд мотиваційних утворень, серед яких мотиви, потреби, установки, інтереси та ін. Причому мотиваційно-пізнавальний компонент акумулює як загально-пізнавальні мотиви, так і пізнавально-спеціальні, пов'язані виключно із удосконаленням умінь та навичок гри на фортепіано.

Упорядники збірника «Читалочка-розвивалочка», добираючи репертуар, керувалися особливостями музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку, а саме їх безпосередністю, конкретністю сприйняття музичних образів. Більшість п'єс мають цікаву програмну назву, яка допомагає надати твору яскравої емоційної образності. Саме образні назви сприяють асоціативному мисленню учня, полегшують його роботу над втіленням художнього образу твору.

Запропоновані у збірнику твори різні за характером та жанром. Особлива увага приділена творам, які поглиблюють усвідомлення української народної культури та різноманіття музичної спадщини різних народів. До окремих п'єс пропонуються чорно-білі малюнки, які спонукають учнів до художньої творчості.

У перших двох розділах пропонується гра п'єс в ансамблі з викладачем, що надає учневі можливість відчувати всю повноту фортепіанної фактури, почути її повнозвучність, а також розвинути початкові навички фортепіанного ансамблю. Діти одразу вірять в свої сили та з перших занять надихаються на творчість. Акомпанементи до запропонованих п'єс є власними доробками авторів-упорядників збірника.

Швидке та грамотне читання нот з листа не є природженою здібністю, а наслідком систематичних занять учня. З часом читання нот з листа стане «біглим» і простим, що дасть учневі можливість отримувати більше задоволення від музикування на фортепіано.

**Висновки.** Отже, маємо надію, що збірник «Читалочка-розвивалочка» припаде до смаку юним виконавцям та їх викладачам і поряд з іншими навчальними виданнями займе належне місце в бібліотеках піаністів.

### Список використаних джерел

1. Вовк М.В. (2009). Основи української музично-інструментальної педагогіки: *Навч. посібн. Івано-Франківськ: Видавництво "Плай" ЦТГ.* 230 с.
2. Воробкевич Т.П. (2001). *Методика викладання гри на фортепіано.* Львів: ЛДМА,. 244 с.
3. Грінчук Ірина, Бурська Олена. (2008). *Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: Навчально-методичний посібник.* Тернопіль, , 22 с.
4. Доніна Р. Л. (2008). *Особливості роботи в класі спеціалізованого фортепіано: навч. посіб. Держ. метод. центр навч. закл. культури і мистец.* Донецьк. 44 с.
5. Залізник М.В. (2012). *Барвисті співаночки: робоч. зошит. Вінниця: Нова книга.* 64 с.
6. Залізник М.В. (2012). *Букварик для кобзарика: навч. посіб. Вінниця: Нова книга.* 160 с.
7. Лещук С.О. (2010). *Музична веселка: навч. Посіб. Вінниця: Нова книга.* 96с.
8. Некрасов Ю. (2000). *Комплексне навчання гри на фортепіано.* Одеса, , 160 с.
9. Падалка Г.М. (2004). *Пріоритетні напрямки розвитку сучасної мистецької освіти. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр. /редкол. О.П. Щолокова та ін.; Нац. пед. ун-т імені М. Драгоманова. К.,. Вип. 1 (6) С. 95*
10. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник статей. / Ред. та упорядкування А.Й. Корженевського. Київ: Музична Україна, 1981, 127 с.*
11. Скляр О. Д. (2002). *Методика викладання курсу фортепіано (формування і розвиток виконавських навичок учнів): Навч. посіб.: ХДАК, , 154 с.*
12. *Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва, інструментальні класи/уклад. Т.М. Колос. Київ, 2019.17с.*
13. Браунер О.Ф., Загорська Р.П., Кіселичник О.Л., Кравчук О.В., Омельченко

Ю.Є. (2019). *Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано» елементарного підрівня початкової мистецької освіти/уклад.* Київ. 23с.

14. Ярошенко О.М. (2000). Питання розвитку навичок читання з аркушу (на матеріалі творів українських композиторів): навч.посіб. для студентів музичних відділень вищих педагогічних закладів. Київ. 373 с.

*Мандрусь Т.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
науковий керівник – доц. Грінченко Т.Д.

### **ЕДУАРД БРИЛІН – КОМПОЗИТОР, НАУКОВЕЦЬ, ПЕДАГОГ**

**Постановка проблеми.** Творчість Едуарда Борисовича Бриліна є яскравою сторінкою музичної культури Вінниччини на зламі двох століть. Він прославився як самобутній композитор з яскраво вираженим стилем. Е.Брилін є послідовником української національної класичної школи. Він отримав професійну освіту в Національній музичній академії України імені П.Чайковського під керівництвом таких видатних музикантів як А.Штогаренко та М.Сильванський. Стиль його композицій базується на українському фольклорі та традиціях української національної класики. Характерною рисою його авторського письма є поєднання народних мелодій з елементами сучасної музики.

Окрім того, Едуард Брилін здійснив вагомий внесок у розвиток національної мистецької педагогіки, його науковий доробок містить у собі численні праці на тему музичної освіти та виховання. Однак, нині в Україні та за її межами Едуарда Бриліна, перш за все, знають як композитора-пісняра, чії твори стали невід'ємною частиною педагогічного репертуару дитячих мистецьких шкіл, фахових коледжів мистецтв та мистецько-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів освіти. Його музику включають до свого репертуару сучасні естрадні виконавці та художні колективи, видатні музиканти України.

**Аналіз останніх досліджень.** Твори Едуарда Бриліна високо оцінені такими видатними діячами української культури та науки як В.Газінський, А.Завальнюк, В.Кирейко, А.Козир, О.Куцевол, Н.Миропольська, Г.Падалка, В.Шпортько. Спроба систематизувати розрізнену інформацію про науковий, педагогічний і композиторський шлях Е.Бриліна міститься у дослідницьких працях Т.Грінченко.

**Метою** даної статті є здійснення характеристики композиторської творчості та науково-педагогічної діяльності Едуарда Борисовича Бриліна.

**Виклад основного матеріалу.** Для студентів факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського ім'я Едуарда Бриліна є знайомим і близьким, оскільки його твори завжди звучать на концертах, фестивалях і конкурсах вокальної майстерності, збірки його пісень користуються популярністю, пісні виконуються на заходах і екзаменах з вокалу як обов'язкові «шкільні» тощо. Ще декілька років тому, живого композитора можна було зустріти в стінах рідного факультету. Нажаль, передчасна смерть забрала його від нас саме на піку творчості, коли писалося багато музики для дітей та юнацтва, цікавої, колоритної, незабутньої.

У видавництві «Логос Україна» на сторінці «Науковці України еліта держави» знайомимось з біографією композитора: там зазначено, що Едуард Брилін розпочав свій педагогічний шлях зі вступу до аспірантури Київського національного університету культури і мистецтв, яку успішно закінчив у 2003 році та захистив кандидатську дисертацію зі спеціальності «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання». Потім він продовжував працювати на посаді старшого викладача кафедри теорії музики та музичного виховання за запрошенням Київського національного університету культури і мистецтв. Після отримання вченого звання доцента, у 2005 році був переведений на посаду професора кафедри інструментальної музики вказаного університету.

Едуард Брилін багато років свого життя працював на кафедрі мистецької підготовки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. У своїх наукових працях він звертав увагу на

теоретичні та практичні аспекти навчання музики, зосереджувався на естетичній свідомості, творчому мисленні, художній культурі, техніках композиторства та музичної імпровізації [2]. Він також розглядав питання естетичного виховання вчителя музики. Нині ці дослідження мають вагоме значення для розвитку музичної освіти та створення нових методик навчання.

Едуард Брилін отримав глибокі знання з композиції від відомого українського композитора Андрія Штогаренка – гордості нашої національної музичної культури. Пам'ятаємо, що близькими жанрами для А.Штогаренка були пісні, романси, хорові та вокально-ансамблеві композиції. Ці ж жанри займають вагоме місце в творчості Е.Бриліна. Він зумів збагатити їх яскравим мелодизмом, монументальністю та стрункністю форм, використанням українського фольклору для створення героїко-епічних, ліричних та жанрово-побутових образів. Композиторська творчість часів навчання в консерваторії характеризується лірико-патріотичними почуттями. У цей період було створено багато творів, які відображають любов до природи: «Літні акварелі», «Пастораль», «Липневий вечір», «Сонячні мальви», «Тополина вулиця», «Мавка лісова»; цикли «Чисті роси» і «До останнього подиху» написані на поезії періоду другої світової війни. Особливістю композиторського стилю Едуарда Бриліна є прагнення до досягнення максимальної виразності та застосування усіх можливих засобів з метою розкриття художнього образу. Крім того, його особиста блискуча техніка та вправність у грі на фортепіано стали основою для віртуозного характеру таких творів як «Токата» та «Концерт-дума», який було присвячено Чорнобильській трагедії.

Свою увагу на педагогічній діяльності Едуард Брилін зосередив під час викладання у Вінницькому державному педагогічному університеті імені М.Коцюбинського. Основним напрямком його творчості стала підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва. Результатом наукової діяльності стали 60 праць та виданий уже після смерті композитора (2019 р.) навчально-методичний посібник «Теорія і практика музично-творчого розвитку студентів мистецьких спеціальностей» [4]. Це ґрунтовна, глибока наукова праця стала результатом саме педагогічної діяльності композитора. Слід зазначити, що

наукові статті та посібники Едуарда Борисовича також є одухотвореними музикою та композиторською творчістю. Згідно зі спогадами батьків, професора кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Бориса Андрійовича Бриліна та доцента кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Валентини Людвигівни Бриліної, багато творів було написано просто під час занять зі студентами. Саме так з'явилися «Сходинки до майстерності» - своєрідна школа гри на фортепіано, етюди розвивають різні види техніки, оскільки кожен має назву, що вказує на розвиток того чи іншого її виду. Ця збірка користується великою популярністю у тих, хто опановує фортепіано, як додатковий інструмент. Окремі твори за своєю складністю займають гідне місце у репертуарі студентів старших курсів, які вже здобули достатньо високий рівень інструментальної підготовки. У скрипалів заслуженою популярністю користуються Токата, Ноктюрн, Інтермеццо, які були написані з присвятою вінницькому скрипалю Максиму Грінченко. Зі спогадів батьків дізнаємося про те, що для написання скрипкової музики Едуард Брилін опановував скрипку, вчився грати на ній. Слід зазначити, що дані твори відрізняються технічною складністю та більше виконуються скрипалями-віртуозами.

У передмові до своїх творів, автор зазначає, що успішність процесу навчання залежить від яскравого та емоційного показу педагога. Сам композитор досконало володів фортепіано, прекрасно імпровізував. Його гра відрізнялася вражаючою емоційністю, тонким нюансуванням, завжди викликала захоплення у слухачів.

Однією із особливостей педагогіки Е.Бриліна є визнання ансамблевої гри необхідною умовою підготовки музиканта. Саме тому у його збірках є багато ансамблевих творів – вокальних та інструментальних (обробки українських пісень для гри у чотири руки, скрипкові дуети, твори для вокальних ансамблів тощо). Композитор вважав, що гра і спів в ансамблі є важливим видом музичної діяльності, яка розвиває вміння слухати себе та інших, формує навички колективної співпраці та творчого співпереживання.

В останні роки життя Едуард Брилін активно займався створенням музики для дітей. Таким чином він прагнув задовольнити потреби музичних шкіл у цікавому високохудожньому педагогічному репертуарі. Нині в закладах дошкільної освіти наші маленькі українці співають пісні із збірників з чудовими, добрими і теплими назвами: «Оленка маленька», «Сонячне намисто» та інших.

**Висновки.** Едуард Брилін - відомий український композитор, науковець та педагог з багатою спадщиною. Його творчість є вагомим і значущим в музичній педагогіці Вінниччини та України, вона варта уваги усіх музикантів - від початківців до професіоналів. Особливої шани вона заслуговує у наш буремний час, коли кожен твір української музики є елементом зброї проти російських загарбників, фактором розвитку нашої національної свідомості та збереження української культури.

#### Список використаних джерел

1. Брилін Е.Б. (2005). Збірник пісень для школярів. *Вінниця: Нова Кн.*, 83 с. [ноти].
2. Брилін Е.Б. Науковці України, еліта держави. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=nued3&id=1113>
3. Брилін Е. Б. (2015). Сонячне намисто. Українські народні пісні в обробці для фортепіано : репертуарний навчальний посібник для викладачів і студентів мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів освіти. Вінниця : Нова Книга, 92 с.: [ноти].
4. Брилін Е.Б. (2019). Теорія і практика музично-творчого розвитку студентів мистецьких спеціальностей: навчально-методичний посібник. Вінниця : Нова Книга, 168 с.
5. Брилін Е. (2012). Через життя пісню відчуваю: вокальні твори для голосу із супроводом фортепіано. *Навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів.* Вінниця: Нова Книга. 272 с.: [ноти].

6. Грінченко Т. Д. (2020). Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського*. Серія: педагогіка і психологія.. Вип. 62. С.187-192.
7. Грінченко Т.Д. (2022). До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходинки до майстерності» Едуарда Бриліна. Філософія культурно–мистецької освіти. *Матеріали всеукраїнської наукової конференції*. 24 березня 2022 р. (24 червня 2022 р.). Київ. С. 60-64.

**Мороз О.,** м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Фрицюк В.А.

## **РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ У КЛАСІ БАЯНА**

**Постановка проблеми.** Сьогодні мистецтво гри на баяні й акордеоні посідає вагоме місце в українській музичній культурі. Свідченням цього є високий рівень виконавської майстерності вітчизняних баяністів, активізація композиторської творчості для баяна й акордеона, використання інструмента у різних сферах музичної практики. Однак, процес утвердження баяна й акордеона на українській концертній естраді був досить складним і неоднозначним. Цей інструмент лише декілька десятиліть тому став надбанням академічно-професійної сфери музичного мистецтва. Тому досить актуальним і сьогодні залишається питання формування оригінальної методики викладання гри на баяні й акордеоні [44]. Актуальною досі є проблема розвитку творчих здібностей учнів дитячих музичних шкіл, зокрема, у класі баяна.

**Аналіз останніх досліджень.** Варто зазначити, що різним аспектам, що стосуються виховання музиканта-інструменталіста у сфері баянного й акордеонного мистецтва присвячені праці В. Власова, М. Давидова, О. Показаннік, В. Салія, О. Спешилової та інших. Суттєвим внеском у розвиток теоретичної бази сучасної української школи баянного виконавства стали

наукові праці М. Давидова, Ю. Бая, В. Самітова, А. Черноіваненко, Д. Кужелева, В. Чабанова та інших.

На нашу думку, під час уроків навчання гри на баяні (акордеоні) є значні потенційні можливості для розвитку творчих здібностей учнів дитячої музичної школи. Такі можливості з'являються під час різних видів діяльності і в роботі над різним репертуаром. Схарактеризуємо окремі з таких моментів.

**Мета** статті – визначити особливості розвитку творчих здібностей учнів дитячої музичної школи у класі баяна.

**Виклад основного матеріалу.** Освоєння музичного інструменту і вдосконалення ігрових навичок та вмінь неможливо без вивчення і виконання вправ, гам, арпеджіо, етюдів тощо. Робота над вказаним музичним матеріалом є художнім процесом, що пов'язаний з конкретними звуковими завданнями. Успішний технічний розвиток відбувається лише у тому випадку, якщо при кожному програванні учнем вирішується певна звукова мета, що контролюється слухом. Обов'язково повинні бути присутніми штрихові, ритмічні, динамічні і фактурні варіанти для залучення інтересу учня. У процесі повторення певних технічних аплікатурних формул розвивається автоматизм ігрових рухів, що веде до вдосконалення вправності і спритності ігрових рухів баяніста [2]. На нашу думку, навіть у процесі роботи над вправами і ет.дами можна розвивати в учнів творчі здібності.

Важливий аспект розвитку виконавської майстерності баяніста – це систематичне вивчення етюдів на різні види фактурної техніки. При цьому складність етюдів повинна бути трохи вищою технічних можливостей учня. Відомо, що етюд – це п'єса, яка поєднує художні і технічні завдання. Відбір етюдів зумовлюється музичною мовою художнього твору. Учень повинен знати, що вправність під час виконання етюдів не є метою, а лише засобом для досягнення майстерності виконання. Початківцям слід давати етюдів на якийсь один вид техніки у вигляді простого періоду. Однак, варто чергувати етюдів на різні види техніки. У музичній літературі слід звернути увагу на творчі доробки різних композиторів. Етюдів авторів написані з урахуванням технічних можливостей баяну чи акордеону і володіють високими художніми якостями.

Часто у музичній педагогіці вдаються до перекладання скрипкових і фортепіанних етюдів Ф. Ліста, М. Паганіні, Ф. Шопена та інших видатних майстрів. Однак, педагог повинен усвідомити, які завдання він ставить перед учнем під час вибору етюдів скрипкової чи фортепіанної спадщини. Щоденна робота над етюдами – це не самоціль, а засіб для оволодіння різними виконавськими навичками і прийомами гри на акордеоні з метою виразного майстерного розкриття художнього образу музичного твору. Тому значення розвитку виконавської техніки учня баяніста важко переоцінити [2].

Головне, варто усвідомлювати, що робота над етюдами – це не лише робота над технікою. При належному спрямуванні педагога такий музичний матеріал цілком придатний для розвитку творчих здібностей учнів дитячої музичної школи, а саме: красиві, мелодичні етюди здатні розвивати в учнів пізнавальний інтерес до музики, здатність до емоційного реагування на музику, образно-асоціативне музичне мислення. Під час самостійної роботи над етюдами в учнів виявляється здатність до інтерпретації, уява, емоційність, інтуїція. І, звісно ж, розвиваються спеціальні здібності – музичний слух в усіх його проявах, відчуття ритму, ладове чуття, музична пам'ять, що є показниками творчих здібностей учнів-баяністів.

Особливої уваги потребує розгляд музичного образу у контексті музично-виконавської діяльності учнів, адже виконання музичного твору передбачає глибоке розуміння художнього задуму автора, емпатійне переживання образного змісту, його технічне втілення. Складність виконавської роботи над музичним твором визначається, передусім, складністю розуміння та відтворення музичного образу, його культурно-духовного та індивідуально-особистісного змісту [3]. І саме у процесі роботи над відтворенням учнем музичного образу можна ефективно формувати його творчі здібності, оскільки під час такої роботи розвивається здатність до емоційного реагування на музику, образно-асоціативне музичне мислення тощо.

Цілковито погоджуємося з В. Салієм, що важливо використовувати методи: словесні (пояснення, розповідь, бесіда, вербалізація змісту художнього образу, концентрація уваги, поточний коментар), наочні демонстраційно-образні

(показ (позитивний, негативний), ілюстрування, цілісний аналіз художнього твору, художнє демонстрування, використання звукозапису) та практичні художньо-творчі (варіантна розробка художнього матеріалу, ескізне опрацювання, метод інтонаційної та гармонічної підтримки, імпровізація, робота над інтерпретацією, тощо). Такі методи педагогічної роботи встановлюються згідно індивідуального художнього розвитку кожного учня, його психологічних особливостей і передбачають використання особистісно-зорієнтованих стимулюючих впливів [3]. На нашу думку, саме урахування психологічних особливостей учня та рівня його індивідуального художнього розвитку є особливо важливим у доборі тих чи інших методів розвитку його творчих здібностей.

Звичайно, у процесі роботи в класі баяна над формування творчих здібностей учнів дитячої музичної школи варто враховувати усі можливості сучасних музичних інструментів. Баянне мистецтво України має фундаментальну працю М. Давидова з теорії формування виконавської майстерності баяніста, яка створена на основі теорії Б. Асаф'єва та експериментально перевірена виконавцями класу професора (П. Фенюком, Є. Черказовою, В. Зайцем, В. Козицьким, І. Завадським та ін.)

Сучасний тип інструмента з його величезною амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з напрацьованим потужним арсеналом специфічно виконавських засобів уможлиблюють сьогодні залучення до репертуару баяніста незліченної кількості музичних зразків різних напрямків і стилів, враховуючи навіть принципово протилежні художні смаки. І саме таке різноманіття репертуару, можливість виконувати музику різних напрямків та стилів позитивно впливає на розвиток творчих здібностей учнів, оскільки багатство нотної літератури для баяна розвиває в учнів пізнавальний інтерес до музики, здатність до емоційного реагування на музику, образно-асоціативне музичне мислення; здатність до інтерпретації та імпровізації, уяву, емоційність, інтуїцію тощо.

Відтворюючи стиль сучасної музики, сьогоднішній музикант мусить не лише віртуозно володіти всією палітрою наявних (як традиційних, так і

новітніх, часом позамузичних) технічно-виражальних засобів, «специфічною виконавською психотехнікою», але й виявляти неабиякі акторські якості. Адже семантичне поле модерної музики внесло в баянну техніку незадіяні до цього часу виконавські резерви, що пов'язані з розвитком та збагаченням елементів музичної мови, з акцентом на звуко-колористиці, зростанням ролі ударно-шумових ефектів, експериментами з тембродинамікою, акустичними можливостями [1]. Як ми бачимо з власного досвіду викладання, учні дитячих музичних шкіл дуже позитивно ставляться до нових, сучасних засобів музичної виразності; вони в величезним інтересом оволодівають ударно-шумовими ефектами у творах, де це передбачено композитором; залюбки експериментують з тембродинамікою, акустичними можливостями баяна чи акордеона, особливо з інструментами, які мають регістри. Усе це позитивно впливає на розвиток їхніх творчих здібностей. Звісно, усі ці види діяльності доступні не початківцям, а учням середніх і старших класів, які вже мають певний технічний багаж.

**Висновки.** Отже, набуття виконавсько-технічних навичок учнів-баяністів, що має підпорядковуватися розкриттю художніх завдань, оскільки усі технічні аспекти роботи лише допомагають втіленню художнього задуму і забезпечують досягнення бажаних характеристик виконання, може успішно поєднуватися в класі баяна з розвитком творчих здібностей учнів дитячих музичних шкіл за умови належного педагогічного керівництва.

### Список використаних джерел

1. Карась С. (2011). Технічні можливості сучасного баяна (акордеона). *Молодь і ринок*. № 7. С. 58-62. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir\\_2011\\_7\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_7_14)
2. Машеністова О. Розвиток виконавської техніки акордеоніста в умовах музичної школи. URL: [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/stud\\_konferenzia/2016\\_2/8.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/8.pdf)
3. Салій В. С. (2010). Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. К.,. 21 с.

4. Сідлецька Т. І. Формування методики викладання гри на акордеоні в Україні. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/znanosv/znanosv2016/paper/viewFile/1521/1225>

*Науменко І.*, Вінниця  
викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та хореографії  
Вінницького державного педагогічного університету  
ім. М. Коцюбинського

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ПРЕЛЮДІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ**

**Постановка проблеми.** Ліричне й романтичне спрямування української музики першої половини ХХ ст. породило інтерес вітчизняних композиторів до жанру прелюдії, який у творчості композиторів-романтиків набуває нового змісту як вмістилище найпотаємніших почуттів і глибоких життєвих сенсів.

**Аналіз останніх досліджень.** Прелюдія як жанр фортепіанної мініатюри неодноразово була предметом наукового інтересу музикознавців. Так, прелюдію в творчості українських митців досліджували І. Белза, В. Клин, Т. Гомон, О. Гордієнко, Л. Грисенко ( на прикладі музики Б. Лятошинського); О. Смоляк, Л. Кияновська, С. Павлишин, Г. Жук (у творчості В. Барвінського); О. Чередніченко, Т. Якубов (у фортепіанній творчості С. Борткевича); В. Кузик, А. Муха, В. Клин (прелюдії Л. Ревуцького). З різних позицій дослідники здійснювали аналіз засобів музичної виразності, драматургічних особливостей, змісту фортепіанних мініатюр українських митців, проте узагальнення щодо спільних рис жанру прелюдії в українській музиці ще не зроблені.

Спираючись на існуючі дослідження і попередньо здійснений комплексний аналіз низки прелюдій В. Барвінського, С. Борткевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, авторка статті ставить за **мету** визначення загальних емоційно-драматургічних, стильових та композиційних

особливостей жанру прелюдій в творчості українських композиторів у соціокультурному контексті першої половини ХХ сторіччя.

**Мета** статті – дослідити особливості інтепретації жанрової моделі прелюдії українських композиторів другої половини ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанна прелюдія у першій половині ХХ ст. найяскравіше представлена у творчості М. Колеси (1903 – 2006), В. Барвінського (1888 – 1963), Р. Сімовича (1901 – 1984), З. Лиська (1895 – 1969), Н. Нижанківського (1863 – 1919). Усі вони були вихідцями з Галичини і вихованцями Празької консерваторії, за що й отримали загальне визначення як композитори «празької школи». Саме у Празі й формувався їх інтерес до фортепіанної мініатюри, зокрема й прелюдії. Головними ознаками романтичної прелюдії стали: метрична варіантність, секвенціювання, модуляції, остинатні фігури, мотивна розробковість, акордові, хоральні, різного роду гомофонно-гармонічні заповнення, складна і багата ритміка, широке використання поліметрії та поліритмії, загострена ладо-гармонічна мова з великою кількістю хроматизмів, ладових альтерацій, поліфонізація фактури.

Поміж українських композиторів першим до прелюдії звернувся В. Барвінський, поєднавши у своїй музиці риси романтизму та імпресіонізму. Проте, у стилістиці окремих прелюдій В. Барвінського можна констатувати прояв інтересу молодого композитора і до модерністських шкіл і течій. Так, в «Прелюдії методом Ж. Далькроза», композитор використовує «сонористичні» ефекти звукозображального характеру, вдається до експериментів з виразними можливостями метроритму.

Найповніше характерні риси фортепіанної музики В. Барвінського розкриті в його циклі «П'ять прелюдій», твори якого характеризується мініатюрністю пропорцій, виразністю мелодійної лінії, загальною гармонією форми, цілковитою витонченістю в обробці найдрібніших деталей твору, загальною кришталево чистою фактурою. Кожна прелюдія, згідно законам жанру, – це переважно один ліричний настрій, своєрідна замальовка, що

передає внутрішній стан людини. За побудовою вона представляє період або просту тричастинну форму.

Звуковий світ прелюдій (опус №13, опус №33, опус №40, опус №66) С. Борткевича є різноманітним та яскравим. Наприклад у «Шести прелюдіях» опусу №13 можна виділити два підцикли, адже остання прелюдія узагальнює всі тематичні й піаністичні ідеї. В своїх прелюдіях, композитор не порушував традиційної природи жанру. При цьому він не відмовлявся від прийому контрасту, тяжів до простих форм, не експлуатував фігураційний тип викладення у якості провідної образно-тематичної ідеї. Образний світ С. Борткевича охоплював різні грані ліричного висловлювання: пісні без слів, граціозного вальсу, схвильованого освідчення, романтичного томління; їх відтінюють драматична і скерцозна сфери. Об'єднання прелюдій на тональному рівні обумовлене паралельними, однойменними, терцієвими та хроматичними зв'язками. Дослідники творчості композитора (О. Чередніченко, Т. Якубов) наголошують на тому, що С. Борткевич не наслідував шопенівську традицію парності в розташуванні прелюдій з фігураційним і мелодичним тематизмом.

Для багатьох українських митців першої половини ХХ сторіччя своєрідним еталоном жанру були прелюдії Ф. Шопена. Так, окремі риси шопенівської естетики відображаються у фортепіанній спадщині Л. Ревуцького. Найчастіше у його прелюдіях відтворювався певний психологічний стан, змальований індивідуальним почерком. Наприклад, Прелюдія Es-dur №1 опус №7 (1918) розкриває переживання людини, але також створює відчуття простору: пом'якшені педаллю звуки, тіні, що мерехтять у тьмяному світлі, тиша, часом пориви теплого вітру – все це відтворює світ нічної природи.

Прелюдії опусу №4 (1914) Л. Ревуцького характеризуються індивідуалізованим художнім світовідчуттям та є прикладом концертного тлумачення п'єс цього жанру. В його прелюдіях спостерігаємо складну і багату ритміку, метричну варіантність, широке використання поліметрії та поліритмії, загострену ладо-гармонічну мову з великою кількістю

хроматизмів, ладових альтерацій, поліфонізацію фактури. Специфічною рисою прелюдій циклу, що стала ознакою музичної мови самого Л. Ревуцького, стала міцна опора на фольклорну основу. Наприклад, у Прелюдії опус №11 (1924) композитор змінює художньо-образні компоненти, що утворювали контрасти: вільний, імпровізаційний плин витонченого почуття у гармонічних візерунках та близька до української танцювальність [4, с. 37].

Фортепіанній спадщині композитора притаманний ліризм, що є ознакою своєрідного втілення композитором народного світосприйняття. Національні, класичні традиції, що походять від фортепіанного мислення Ф. Шопена, Ф. Ліста, а також українського класика М.Лисенка, в своєрідний спосіб втілюються і у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького.

Першою мініатюрою в жанрі прелюдії для Б. Лятошинського стала «Траурна прелюдія» Es-moll (1920р.). Вона викликає аналогії з подібними образами в творчості Ф.Шопена (Марш із Сонати №2, b-moll, Прелюдія №24, c-moll). Зацікавлення стильовими проявами цієї прелюдії, очевидно, пов'язане з особистими переживаннями обох композиторів за майбутнє свого народу.

Цікавими за стилістикою та образами є «Три Шевченківські прелюдії» оп. 38 (1942), які увійшли у видання під різними назвами: «Шевченкова сюїта», «Три прелюдії», «Сюїта». У цих мініатюрах можна спостерігати звернення композитора до фольклорних першоджерел. У процесі аналізу рукописів прелюдій Б. Лятошинського, дослідник композитора В. Клиш прийшов до власної концепції процесу створення композитором двох прелюдійних циклів оп. №38 та оп. №38 bis. Він виділив три основні компоненти, що сприяли остаточному шліфуванню цих художніх композицій: їх циклізацію, об'єднання в межах циклу та принесення програмного елементу шляхом надання літературних епіграфів [5, с.56 ]

П'ять прелюдій Б. Лятошинського для фортепіано op.44 (1942-1943) представляють п'ять відтінків ліричного світовідчуття, для кожного з яких композитор віднаходить індивідуальні засоби виразності. За змістом й образами цикл «П'ять прелюдій» постає своєрідним ескізом майбутньої Третьої симфонії Б. Лятошинського. Цикл об'єднаний загальною

концептуальною ідеєю та розкриває ідейно-художній зміст прелюдій, через послідовність використання метро-ритмічних, мелодико-інтонаційних, динамічних, тональних, гармонічно-фактурних засобів, які і надають єдності наскрізному розвитку.

Тематичною основою даного циклу стали українські народні пісні. М. Гордійчук зазначає, що для Б. Лятошинського народна мелодія є «не просто сумою музично-стильових елементів, а передусім зародок певного настрою. Прагнучи до її смислового та емоційного збагачення, композитор в процесі розвитку докорінно змінює і збагачує структуру фольклорного першоджерела, розширює його інтонаційні межі і звуковий склад, драматизує, наповнює глибокою експресією» [3, с.6-7].

Прелюдії Б. Лятошинського вражають яскравою картинністю та вразливістю емоційного співпереживання. В прелюдійних циклах переважають героїчні та навіть трагедійно-драматичні начала, що найчастіше позначені рисами речитації. Мелодика прелюдійних циклів Б.Лятошинського лежить в основі «надтематичних» утворень, що пронизують всю його творчість, які стануть своєрідними темами-символами, до яких композитор неодноразово повертатиметься.

**Висновки.** У фортепіанних прелюдях українських композиторів першої половини ХХ сторіччя виявилася широта художніх інтересів митців, здатність по-своєму передати найрізноманітніші мистецькі враження і почуття у наймініатюрнішому і найшвидкоплиннішому музичному жанрі.

Вивчення прелюдій українських композиторів та практичне її використання у навчальній діяльності має неабиякий педагогічний потенціал і відкриває широкий простір для подальшого вивчення у сфері музичної педагогіки.

### Список використаних джерел

1. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури (2003): *Ст. та матеріали* / ред.-упоряд. О.С.Смоляк. Тернопіль. Астон. 188 с.
2. Гомон Т.В. (2010). Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття

в аспекті формування українського модерністського мистецтва. *Культура і сучасність*: альманах. К.: Міленіум. №1. С. 178-184

3. Гордійчук М. (1975). Невідомі сторінки: *Музика*. №1. С. 6-7
4. Клиш, В.Л. (1972) .Л. Ревуцький – композитор-піаністю Київ. *Наукова думка*. 240 с.
5. Клиш В. (1987) Фортепіанна творчість та художній стиль Б. Н. Лятошинського Борис Миколайович Лятошинський. Збірник статей. Київ. 56 с.
6. Чередніченко О.В. (2008) Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класикоромантичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 . ХДУМ. Харків. 297 с.

**Науменко О.,**

здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Мозгальова Н.Г.

## **ДО ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ «ГОПАКА» В НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

**Постановка проблеми.** Мистецтво української народно-сценічної хореографії як відображення багатовікової історії національної культури, втіленої в хореографічних «артефактах», є безцінним джерелом знань про побут та життя українців в минулому, їх ментальність, світогляд, цінності тощо. Окремі танцювальні жанри народного хореографічного мистецтва є відображенням національних традицій і як такі постають своєрідними художніми архетипами, що прокладають емоційні мости між минулим та сучасним нації. Серед таких хореографічних архетипів особливе місце належить українському гопаку.

**Аналіз останніх досліджень.** У сучасній етнохореології історія виникнення найвідомішого у світі українського танцю «Гопак» отримала глибоке дослідження в працях А. Гуменюка [9], С. Наливайка [15], Л. Козинко [12], Г. Боримської [3]. Питання постановки танцю та його виконавська специфіка розкриті в працях видатних українських хореографів ХХ-ХХІ ст. та

хореологів: В. Авраменка [1], І. Антипової [2], В. Верховинця [7], К. Василенка [4, 5] та ін.

Особливості гопака як бойового танцю досліджувались, зокрема, М. Величковичем та Л. Мартинюком [6], В. Гереем [10], Є. Приступою [16]. Серед сучасних мистецтвознавчих досліджень, присвячених всебічному вивченню танцю, слід виділити праці Н. Кіптілової [11], В. Купленика [13], А. Морозова [14], В. Шкоріненка [17] тощо.

**Метою** статті є дослідження історії виникнення українського гопака та особливостей його сценічного втілення у вітчизняному народно-сценічному хореографічному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу.** Вираженням людського настрою рухами тіла, що здійснюється під музику чи пісню, називав танок відомий український хореограф Василь Авраменко [1, с.16]. Український народний танець митець характеризував як «найяскравіший прояв молодечого віку людини», яким «молодь, а часом і старші люде проявляли свою радість, своє завзяття і чудовий хист та зручність», і тісно пов'язував його опанування із формуванням національно свідомої і сильної духом молоді [1, с.6]. «Плекайте Український Танок, пісню і музику й шануйте нашу народню ношу... І нашим мистецтвом служіть добрим ділом Україні» – ці слова великого патріота, написані ним в умовах вимушеної еміграції ще у 50-х роках минулого століття, є сьогодні особливо актуальними [1, с.12].

В. Верховинець описував народний танець як «перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [7, с.124].

Народне танцювальне мистецтво є своєрідним відображенням національного духу, світосприйняття, традицій, побутових особливостей життя наших пращурів. Яскравий опис традиційних розваг українського козацтва, пов'язаних з мистецтвом танцю, подано в праці Д. Яворницького «Історія запорізьких козаків»: «Після вечері одні відразу молилися й лягали спати, інші збиралися невеликими гуртами й розважалися по-своєму: грали... на всьому можливому для гри, й відразу танцювали. А танцювали, бувало, так,

що супроти них не витанцює ніхто на світі: весь день буде музика грати, весь день будуть і танцювати. Як музика перестане грати, то вони візьмуть у руки лаву, один з одного боку, другий з другого, стануть один проти одного та й танцюють. Особливо весело було в них після повернення з воєнних походів. Тоді козаки, прибувши у Січ, протягом кількох днів ходили вулицями, <...> водили за собою величезний натовп музик і січових півчих-школярів, всюди розповідали про свої воєнні подвиги та успіхи, невпинно танцювали, викидаючи найрізноманітніші фігури; за ними у відрах і казанах несли різні напої» [цит. за 8, с.27].

Найяскравіше образ українського козацтва, національний колорит і волелюбний дух народу розкривається в традиціях виконання *гопака*. Н. Кіптілова вказує на подвійну природу гопака – як танцю та бойового мистецтва: «У традиційних рухах емоційного гопака збереглися не тільки духовність і містика глибини тисячоліть, але і гармонійна система стародавнього військового мистецтва наших предків» [11, с.75].

В одному зі своїх інтерв'ю майстер сучасного бойового гопака В. Пилат відзначив, що філософська концепція танцю відображає риси національної еліти українського народу, головними орієнтаціями якої є «правдоборство, потужна звитяга з силами темряви і зла в ім'я торжества добра і любові – позитивної творчої сили, що сприяє розширенню всесвіту, творенню найдосконаліших форм життя, трансформації тілесного в духовне» [цит. за 11, с.78].

У дослідженні походження гопака науковці притримуються різних версій. За однією з них, назва гопака пов'язана з вигуком «гоп», що ототожнюється зі стрибком, звідси й основні рухи гопака, що складають різноманітні стрибки. С. Наливайко трактує походження гопака як ритуального танцю на пастушому святі, адже «гопа», «гопала» зі санскриту означає «пастух», а «гопак» у такому разі може означати «пастушок» [15]. Є. Приступа зазначає: «Оскільки слід індоарійських племен простежуються не тільки в Індії, а й у Криму, у сіверській землі й на Волині, цілком можливо припустити, що коріння українського танцю «Гопак» значно глибше часів

Запорізької Січі» [16]. Згідно з дослідженням А. Морозова, існує ряд іконографічних джерел, починаючи з XVI ст., на яких зафіксовані окремі положення виконавців гопаку, що підтверджує тривалість історії його існування в побуті українців [14, с.363].

Традиційною є версія, що історія гопака розпочалася саме на Запорізькій Січі, де він входив до системи військової підготовки козаків. Козаки, які потрапляли на Хортицю, одразу йшли вчитися: читати, писати, грати на музичних інструментах, танцювати та вивчати бойові рухи. Гопак був при цьому розминкою з відпрацюванням основних елементів бою: блискавичної швидкості, потужних ударів ногами та кулаками, сталевих поз і тактики [10].

В автентичному варіанті гопак є одиночним танцем у загальному масовому. В сценічних версіях він став парно-масовим із вкрапленнями чисельних віртуозних чоловічих соло [12]. За своєю лексикою, як дослідили М. Величкович та Л. Мартинюк, він передбачав загалом техніку роботи ногами, яка поєднувалась із «технікою перш за все бойового фехтування, а не з роботою голіруч» [6, с.42].

У XX ст. відбулось сценічне відродження танцю. У постановці В. Верховинця та Л. Жукова на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні у 1935 р. гопак став всесвітньо відомим: «У танці демонструвалась чоловіча віртуозність. Дівчата ніби акомпанували парубкам, вони своїми плавними, сповненими скромності, рухами створювали ліричний контраст чоловічій віртуозності, заохочуючи одночасно своїх партнерів до активнішого прояву парубоцького танцювального хисту» [14, с.364].

Вершиною «творчого переосмислення історико-культурної спадщини козацтва у народно-сценічному хореографічному мистецтві», як зазначає І. Морозов, є «Гопак» у постановці П. Вірського та М. Болотова 1937 р., композиція якого стала основою для подальших численних хореографічних інтерпретацій.

Велику роль у популяризації українського танцю в Західній Європі, Америці та Канаді у першій половині XX ст. відіграв В. Авраменко, у гопаку якого були збережені автентичні традиції виконання. У виконанні хореографа,

яке зберіглося на відео, датованому 1939 р., це чоловіче соло імпровізаційного характеру, більш наближене до народного невимушеного танцю, на відміну від його професійного віртуозного варіанту у сучасних сценічних інтерпретаціях (Рис.2).



*Рис.1. Гопак (1931 р.)*



*Рис.2. Гопак у виконанні В. Авраменка (1939 р.)*

У лексиці сучасних хореографічних постановок гопака важливе місце посідають подвійні характерні різновиди повітряних «щупаків», «розніжок», «пістолетів», «кілець» тощо. У сучасному видозміненому гопаку танцюють також жінки. Їхнє вбрання – це вишита сорочка, запаска або плахта, кірсетка, загострені червоні чобітки, вінок зі стрічками. В танцювальній техніці використовують широкі стрибки, «присядки», бігунці, падебаски, кабріолі та інші складні кружляння. У сценічній версії окремі танцювальні фігури чергуються, утворюючи декоративний візерунок.



*Рис. 3. Гопак у виконанні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського*

Сьогодні танець «Гопак» є окрасою усіх концертних програм сучасних народно-хореографічних колективів. Він став «емблематичним символом» (А. Морозов), «квінтесенцією» (М. Вантух) усієї хореографічної культури українців. У 2015 р. Національна хореографічна спілка України запропонувала ввести гопак, на зразок аргентинського танго, до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

**Висновки.** Серед жанрів вітчизняної народно-сценічної хореографії гопак є найбільш популярним і знаним у світі танцем, що має давню історію свого виникнення і розвитку ще з часів славетного українського козацтва. В сучасних сценічних версіях відбулось відродження та творче переосмислення фольклорного гопака, збагатилась його лексика, ускладнились композиція та технічні особливості виконання.

Вивчення та опанування техніки виконання танцю, зокрема, в дитячих хореографічних колективах, слугуватиме збереженню народно-танцювальних традицій та вихованню національної самосвідомості української молоді.

### **Список використаних джерел**

1. Авраменко В. (1947). Українські національні танки, музика і стрій. *Голівуд, Нью-Йорк, Вінніпег*. Київ, Львів. 82 с.
2. Антипова І. М. (1972). Характерні рухи українського народного танцю. Київ. Мистецтво, 172 с.

3. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 136 с.
4. Василенко К. Ю. (1996). Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ. *Мистецтво*. 494 с.
5. Василенко К. Ю. (1985). Композиція українського народно-сценічного танцю. Київ. Музична Україна.
6. Величкович М., Мартинюк Л. (2003). Український рукопаш гопак. *Ліга-Прес*. 146 с.
7. Верховинець В. М. (1990). Теорія українського народного танцю. Київ. Музична Україна,. 150 с.
8. Гапеев В. К., Гапеева І. М. Український народний танець як частина національного світосприйняття. *SWorld Journal*. Issue 11. Part 6. Режим доступу: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj11-06-107>
9. Гуменюк А. (1963). Народне хореографічне мистецтво України. Київ. Видавництво АН Української РСР,. 236 с.
10. Герей В. Гопак: історія бойового танцю. Режим доступу: [http://nas kryzhalyah.blogspot.com/2019/01/blog-post\\_20.html](http://nas kryzhalyah.blogspot.com/2019/01/blog-post_20.html)
11. Кіптілова Н. (2014). Гопак як один з феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету*. Серія «Мист-во»,. Вип. 14. С. 75–80.
12. Козинко Л.Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання. *Dance Studies*. 2022. Vol.5. №1. С.17-28.
13. Купленік В. (1997). Козацький танець. Нариси з історії українського народного танцю К.,. 63 с. Режим доступу : <http://hopak.ho.ua/boh/dans/book stan/kozak.html>
14. Морозов, А. І. (2018). Український танець «гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, Вип.40,. С.360-367.
15. Наливайко С. (2000). Таємниці розкриває санскрит. К: Просвіта,. 280 с.

16. Приступа Є. (1990). Гопак – танець чи двобій. *Спортивна газета*. №132. 3 лист. 19 с.
17. Шкоріненко В. (2003). Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ,. 18 с.
18. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/22726/>

**Онофрійчук С.**, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Мозгальова Н.Г.

## **МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРА У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ**

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку суспільства виникла гостра потреба в формуванні творчої особистості, здатної до саморозвитку самореалізації. Розв’язання завдань визначеної проблеми потребує збагачення шкільної освіти інноваційними підходами та методами роботи, які передбачають успішність формування творчої особистості учня та його подальший гармонійний розвиток. Внаслідок цього актуальною стає проблема вдосконалення методів творчої діяльності у сфері мистецтва.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Аналіз наукових досліджень засвідчує, що творчість є обов’язковою умовою становлення особистості (І. Бех, В. Кан-Калік, В. Клименко, В. Моляко, С. Сисоєва та ін.). Формування творчої особистості школярів є однією з найважливіших проблем сучасної мистецької педагогіки. Протягом багатьох років нею займалися провідні українські вчені О. Рудницька, О. Ростовський, О. Щолокова, Л. Хлебникова та інші. Вчені вважають, що процес формування творчої особистості вимагає відповідних педагогічних умов та ефективної методики.

**Мета** статті полягає у висвітленні методики формування творчої особистості школяра у хореографічному колективі.

**Виклад основного матеріалу.** Поглиблене пізнання і заняття мистецтвом впливає на формування творчого мислення школярів, активізує емоційно-естетичне сприйняття художньої картини світу. Адже людина, яка не пройшла школу мистецтва, ніколи не стане людиною у розумінні її гуманістичності й не відчуватиме себе реалізованою у житті (І. Зязюн).

Ці ідеї послідовно впроваджуються в танцювальному ансамблі «Фантазія», в якому автор статті працює керівником з 2019 року. Колективу вже 25 років, він був створений на базі Вінницького ліцею №.12. Саме тут, ще школяркою, я зробила свої перші кроки у танцювальному мистецтві, навчилася по справжньому любити і цінувати працю танцівника і балетмейстера.

Коротко зупинимось на досвіді творчої роботи колективу, який заснований на методичних принципах видатних українських педагогів-хореографів В. Верховинця, Л. Цветкової, Раду Поклітару, а також багаторічному досвіді нашого колективу.

На даний момент ансамбль розвивається переважно в напрямку сучасної хореографії. Але вихованці знайомляться і з музично-хореографічним мистецтвом різних країн, з основами класичного та бального танцю.

У колективі є три вікових групи: старша, середня, молодша. Методика роботи передбачає організацію теоретичних, практичних та індивідуальних занять з поступовим ускладненням творчих завдань, а також принципи:

- принцип стійкої мотивації до хореографічної діяльності;
- принцип систематичності та послідовності;
- принцип інтеграції різних видів мистецтв.

Враховуючи те, що процес дитячої творчості можна відобразити схематично як: музика – переживання дитини – створення музично-ігрового образу, ми вже з перших років навчання застосовуємо ритмічно-рухові й рухово-звукові вправи, які допомагають учням краще і швидше засвоїти необхідний матеріал, поліпшити гостроту слухового сприйняття звуків, координацію.

Для формування творчої особистості важливо викликати в дітей інтерес до мистецтва танцю, навчити передати в рухах музичні образи, зрозумілі

школярам за тематикою і змістом. З цією метою ми використовуємо метод інсценування українських народних пісень: “Подоляночка”, “Два півники”, “Веснянка”, “Мак”, “Ходить гарбуз по городу”, “Дощик” тощо. Ці ігрові пісні покликані активізувати, заохочувати до діяльності, розвивати і розважати школярів. Вони розкривають скарбницю рідної мови, пробуджують рухливість, бадьорість. В.Верховинець зазначав: «Гра є наймиліша хвилинка, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та індивідуальних здібностей» [1, с. 25].

Також ми пропонуємо вправи-завдання – імітація явищ природи, поведінки птахів, тварин; творчі етюди – створення образу-символу за темами: “Весна”, “Зима”, “Літо”, “Осінь”, “Вітерець”, “Розквіт квітів”, “Політ птахів” тощо. Вихованці вчаться узгоджувати дії з музичним темпом і ритмом; здобувають уміння творчо сприймати мелодію музичного матеріалу, художньо втілюючи її у танці і пластиці.

В роботі з молодшими школярами активно використовується танцювальна абетка, в яку включено назви танців, танцювальних рухів, тренувальних вправ тощо.

Для формування творчої особистості учнів середньої групи (5-6 кл) ми використовуємо методи: імпровізації, театралізації, «змішаного навчання» (показ і пояснення), створення атмосфери психологічної підтримки.

В роботі з середньою групою увага зосереджується на відпрацьованні сценічного етикету, навичок свідомого ставлення до своїх рухів, умінь підпорядковувати свої рухи відповідно заданому завданню.

У процесі занять змінюється складність танцювальних вправ, вивчаються трюкові елементи. Уроки проводяться у значно швидшому темпоритмі. Серед обов’язкових методів – імпровізація (на розвиток акторської майстерності за придуманими сюжетами); вправи-імпровізації на ізоляцію різних частин тіла. «При цьому імпровізація – це не самоціль, а засіб збагачення і удосконалення творчого задуму безпосередньо в процесі заняття» [3, с.23].

Значне місце в методиці формування творчої особистості займає гра. Ігровий метод відповідає інтересам і молодшої, і підліткової груп. Наприклад, ігри на розвиток уваги (крокодил, вгадай емоцію), розвиток орієнтації у просторі (сніжинки (діти за сигналом керівника створюють визначений малюнок танцю), на розвиток музикальності і чуття ритму (Луна), розвиток уваги та пам'яті (зіпсований телефон).

Завдяки ігровому методу вихованці вчаться узгоджувати дії з музичним темпом і ритмом; здобувають уміння творчо сприймати мелодію музичного матеріалу, художньо втілюючи її у танці і пластиці.

У старшій групі (7-11 кл.) продовжується робота над гармонійним фізичним розвитком, над осанкою, витонченістю та спритністю рухів, над точністю та виразністю в освоєнні танцювальних вмінь і навичок. На цьому етапі ми використовуємо методи бесіди, дискусії, цілісної вправи (показ комбінації з послідувачим роз'ясненням техніки її виконання); публічних виступів, стимулювання і мотивації.

У процесі занять учням часто пропонуються завдання – створити образи і партитури дій для уявних персонажів; виконати танцювальні етюди під класичні твори М. Леонтовича, А. Вівальді, Л. Бетховена, І. Баха та ін.

Вихованці отримують більше теоретичних та практичних знань з мистецтва танцю. Ми частіше відвідуємо концерти, балетні вистави з наступним обговоренням. Беремо участь у всеукраїнських і міжнародних конкурсах, фестивалях (серед останніх – Зірковий шлях, Крок до зірок, З Україною в серці, Сніжний Оскар, Стартінейджер). На базі колективу «Фантазія» були проведені майстер-класи для учасників дитячих фестивалів у Польщі (м. Жешув), Словаччини (м. Нова Любовня), де наш ансамбль ділився своїм творчим досвідом і напрацюваннями.

Наші досягнення – дружній колектив, цікавий концертний репертуар, змістовне дозвілля дітей ансамблю. Саме це допомагає досягати поставленої мети на шляху до вершини творчої досконалості. Рецепт успіху колективу: бути щасливими і дарувати щастя і радість людям. Забути слово «неможливо», йти тільки вперед і постійно вдосконалюватись.

**Висновки.** Отже, у спільній хореографічній роботі збагачується художня уява і фантазія учнів, що допомагає їм поступово долати психологічну напруженість і невпевненість, розвивати внутрішні якості (розумові, естетичні, моральні, трудові) та психічні властивості – пам'ять, увагу, почуття, мислення, волю, – які удосконалюються через творчу діяльність і допомагають особистості самореалізуватись і стати творчою

### **Список використаних джерел**

1. Верховинець В. М. (1989). Весняночка. 5-е вид. Київ. Муз. Україна. 342 с.
2. Рудницька О. (2011). Творчий розвиток особистості засобами мистецтва: навчально-методичний посібник / за ред., передмова Н.Г. Ничкало. Чернівці. Зелена Буковина,. 255 с.
3. Цветкова Л.Ю. (2011). Методика викладання класичного танцю Підручник. 4-е вид. Київ. Альтерпрес. С. 20-28.

*Паламарчук Т., м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий. Керівник – канд. мистецтвознавства, доц.  
Верещагіна-Білявська О.Є.

## **КОМПОЗИТОР АНТОН ВЕБЕРН ТА ЙОГО ЧАС: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НА ТЛІ ЕПОХИ**

**Постановка проблеми.** Історична відстань довжиною у понад сто років, що відділяє наших сучасників від періоду початку ХХ століття, дозволяє по-новому проаналізувати, узагальнити та усвідомити соціокультурні умови формування художнього світогляду митців певних національних шкіл та творчих спрямувань. Період першої третини ХХ ст. видається нам особливо цікавим у творчості композиторів багатьох європейських країн, адже він став часом становлення професійних композиторських шкіл (зокрема України, Польщі, Норвегії, Фінляндії, Англії та ін.), кардинальних змін стилевих орієнтирів шкіл старих (австро-німецької, французької, італійської), розвитку

світоглядно-стильової багатовекторності, спроби крізь призму музики усвідомити сенси подій, що змінили сутність усієї європейської культури. Саме у цей час відбувалося становлення мистецької постаті Антона Веберна (1883-1945), а час розквіту його творчості – на період панування Третього Рейху з його переслідуванням митців, зміст творчості яких не відповідав офіційній ідеології.

Австрійський композитор і диригент Антон Веберн, разом з Альбаном Бергом та їх вчителем Арнольдом Шенбергом, є одним із засновників так званої «нововіденської школи», митці якої віднайшли нові засоби музичної виразності для втілення нових почуттів, що охопили суспільство в період між двома світовими війнами. Загальна тривалість усіх творів, що написав Антон Веберн – близько чотирьох годин, чи не найменше з усіх відомих композиторів! Проте внесок цього майстра в історію сучасної музики – неоціненний. Навіть у межах створеної ним техніки серіалізму йому вдалося втілити власні світоглядні концепції.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Творчість Антона Веберна неодноразово була у центрі наукових інтересів світових дослідників. Завдяки посмертним відкриттям багатьох важливих рукописів композитора музикознавцем Гансом Молденгауером його творчість знайшла своїх дослідників. Американський композитор німецького походження, що емігрував у США, спасаючись від гітлерівського режиму, у 1960 р. придбав архів А. Веберна та у співавторстві зі своєю дружиною Розалін Молденгауер (в дівоцтві – Джекман) написав монографію про композитора «Антон фон Веберн: Хроніка його життя та творчості» (Нью-Йорк, 1978) [1]. Г. Молденгауер виступив і популяризатором музики А. Веберна, організувавши шість міжнародних фестивалів його імені (Сіетл, 1962; Зальцбург, 1965; Баффало, 1966; Дартмутський коледж, Ганновер, Нью-Гемпшир, 1968; Відень, 1972; Батон Руж, 1976). Також Г. Молденгауер є автором книги «Смерть Антона Веберна: драма в документах» (Нью-Йорк, 1961) [2].

На факультеті музикознавства Базельського університету видано ґрунтовне критично-історичне дослідження «Anton Webern Gesamtausgabe

(AWG)», яке має на меті вивчення і популяризацію творчості композитора серед музикознавців і виконавців. Крім критичних статей, видання охопило всі твори, які сам А.Веберн надіслав до друку та неопубліковані варіанти, які ніколи не були оприлюднені за його життя, твори його юності та студентських років, а також фрагменти, ескізи, аранжування та редакції його та інших партитур.

Дисертація Лоріан Майєр-Вендт «Anton Webern's Musical Realization of Goethe's Urpflanze Concept in Drei Lieder, Op. 18», керівником якої був Джейн Пайпер Клендіннінг, досліджує твори А. Веберна, написані у техніці додекафонії на прикладі *Drei Lieder*, створеного австрійським митцем у 1925 році [3]. Це був його перший твір, написаний виключно в рамках дванадцятитонової техніки. Незважаючи на цю стилістичну ознаку, ор. 18 лише зрідка вивчався, він інтерпретувався лише як перехідна робота, що веде до більш повної реалізації техніки А. Веберна у його «зрілих» додекафонних творах.

Окрім того, науковці помилково описали складну музичну структуру цього опусу як хаотичну за своєю природою, відзначаючи її розбіжність із фольклористичними текстами, на яких ор. 18 базується. Як бачимо, дослідження творчості А. Веберна рухалося двома шляхами – відтворення його біографії та шляхом аналізу його творів з позицій виявлення специфіки використання в них принципів додекафонної техніки. В аспекті визначення світоглядних позицій митця та їх втілення у музиці творчість А.Веберна ще не знайшла свого послідовного і всебічного дослідження.

**Мета статті** - усвідомлення змісту творчості композитора потребує занурення у сенси історичного і національного типу культури, в якій митець жив і творив. Такий культурологічний погляд дозволяє створити його так званий контекстний портрет. Спираючись на існуючі дослідження у галузі культури ХХ ст. та безпосередньо творчості А.Веберна, автор статті ставить за мету змалювати творчий портрет композитора у контексті процесів, що відбувалися в Європі у першій половині ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Антон Веберн був широко відомий завдяки майстерному канонічному письму і симетричності його інструментальних серійних творів. Він довів додекафонну техніку А. Шенберга до ще більшої строгості у вигляді серіалізму, підпорядкувавши суворому розрахунку ритмічну організацію своєї музики. Математична вивіреність його композиторської техніки, лаконізм думки, сконцентрованість мислення, очевидно, походять не лише з особливостей його творчої натури, але й з середовища, в якому він формувався. Тому для усвідомлення змісту музики композитора, необхідно розглянути її в соціокультурному контексті.

Серйозні заняття музикою майбутній композитор розпочав на межі ХІХ – ХХ століть у віці дванадцяти років. Спочатку це було навчання гри на віолончелі та фортепіано у Едвіна Комауэра, надалі – опанування музикознавчими науками у Віденському університеті під керівництвом Гвідо Адлера. У період з 1904 по 1908 музикант займався композицією у Арнольда Шенберга. Слід зазначити, що на початку ХХ століття в Австро-Угорщині активізувався робітничий рух. Головним його гаслом стала боротьба за загальне виборче право, яка отримала підтримку серед широких верств населення. Грандіозні мітинги, демонстрації, страйки, загроза загального політичного страйку змусила уряд в січні 1907 року прийняти закон про загальне виборче право (для чоловіків старше з 24-го віку).

Зовнішня політика Австро-Угорщини характеризувалася посиленням експансії на Балканах, що з одного боку призводило до зіткнення з Росією та Сербією, а з іншого до зближення з Німеччиною. Тобто Австро-Угорщина стала як однією з найактивніших сторін майбутнього конфлікту так і усе більше втягувалася в один з ворогуючих блоків. В 1908 вона анексувала Боснію та Герцоговину які були окуповані австрійськими військами ще в 1878 році.

У такий неспокійний час і відбувалося становлення художнього світогляду А. Веберна, яке знаходився у самому центрі імперії, яка прагнула світового панування. Дух мілітаризму та ідеї світової експансії знайшли своє втілення і в мистецтві. Ще наприкінці ХІХ ст. опери Р. Вагнера, просякнуті духом величі арійських міфів, знаходили своїх найбільших поціновувачів

саме у німецькомовному суспільстві. Страхом перед жорстокістю мілітаристського світоустрою наповнення зрілі симфонії Г. Малера. У творчості цих двох останніх романтиків австро-німецької композиторської школи добре відчутні усі ознаки світоглядної і стильової кризи романтизму, у пошуках виходу з якої митці зверталися до різноманітних творчих експериментів.

На формування світогляду молодих митців першої чверті ХХ ст. значний вплив мала філософія, яка розділилася на низку напрямів і шкіл. Типове тогочасне мислення втілює знаменита фраза Ф. Ніцше «Бог вмер» («Gott ist tot»), яка демонструє, наскільки протилежним до минулого і внутрішньо суперечливим став світ. Смерть Бога знаменує ніцшевське відчуття моральної кризи, що охопила людство вже на межі ХІХ-ХХ століть. Наслідки Першої світової війни цю кризу лише підсилили повною втратою віри у космічний порядок, моральні закони та сенс людського буття. Відчуття екзистенційного жаху і безмежної самотності, що охопили людину, яскраво втілює художній світогляд експресіонізму та музика композиторів нововіденської школи. Її очільник Арнольд Шенберг для втілення нового світовідчуття створює й нову техніку, яку надалі використали його учні А. Берг та А. Веберн.

Оскільки А. Шенберг був представником експресіонізму, то в його творчості дуже добре прослідковується відчуття самотності та розгубленості. В його творах часто стверджується думка, що краси та любові не існує взагалі, а сам світ постає перед нами жахливим та спотвореним. Наскрізною лінією його творчості проходить думка, що все у житті спрямоване на знищення людини як особистості.

Сам Арнольд Шенберг був надзвичайно талановитою особистістю, адже був не лише композитором, але й відомим художником-експресіоністом. Саме він розробив та послідовно використовував додекафонну техніку, яка в усій повноті вперше проявилася в його Сюїті для фортепіано, ор. 25 (1923). Передумовою появи додекафонії було поступове ускладнення класичної гармонії, а також відмова від тональності, тобто прихід до організованої атональності. Відомо, що основою додекафонії є використання серії (тобто

певної послідовності) з дванадцяти звуків, що не повторюються. Серія може проводитись в прямому, оберненому русі, горизонтально (створюючи мелодичні мотиви) або вертикально (в акордах). Техніка додекафонії стала органічним втіленням образів та ідей мистецтва експресіонізму.

Ідеї експресіонізму у творчості А. Шенберга яскраві обриси отримують у перші десятиліття ХХ ст., коли й визріває його ідея організованої атональності, тобто додекафонії. А. Веберн у цей час закінчує Клагенфуртську гуманітарну гімназію (1902) та вступає до Віденського університету, де починає вивчати музикознавство та композицію. Його роботу на отримання ступеня доктора філософії (1906) було присвячено хоровій творчості голландського композитора другої половини XV – початку XVI ст. Генріха Ісаака, одного з найталановитіших сучасників Жоскена Дебре, чия творчість тривалий час була у тіні цієї величної постаті. Такий інтерес до музики доби Відродження здається нам абсолютно не випадковим, а цілковито закономірним, адже ідеї гуманізму, відстоювання ідеалів світла, розуму, культури, притаманні ренесансному мисленню, проповідував у своїй творчості і А. Веберн.

Проте, продовжувати своє навчання композиції він вирішив саме у засновника додекафонної техніки і проповідника ідей експресіонізму і восени 1904 року А. Веберн став приватним учнем композитора Арнольда Шенберга. Навчання у А. Шенберга мало вирішальний вплив на творчість та стиль самого композитора. Впродовж чотирьох плідних років безперервного навчання у талановитого педагога, А. Веберн опанував суворі контрапунктичні та гармонічні правила, що походять з ренесансних часів, але витлумачені в рамках сучасної австро-німецької музики. У цьому полягав педагогічний метод А.Шенберга, який вважав за необхідне знання кожним композитором принципів і технік старовинної і класичної музики.

А. Шенберг чітко сформулював і своє бачення акту творчості: «Головною подією творчого процесу стає осяяння, раптове одкровення, що прийшло зі сфери несвідомого .... Воно каже мені, що я повинен написати, все інше виключено. Кожен акорд виник під тиском – тиском моєї потреби до самовираження» [цит. за 4]. Отже, засновник нової віденської школи вважав,

що в більшості випадків музика створюється під внаслідок певних подій чи обставин, які дуже сильно впливають на емоційний стан людини, що прагне виразити свої почуття засобами музичної виразності й таким чином самореалізуватися.

Аналізуючи епоху, в якій жив Антон Веберн, цілком зрозумілим стає те, чому сучасники вдавалися до атональності та відмовлялися від застосування стійких тональностей у своїх творах. Постійне відчуття моральної та духовної кризи, наслідки Першої світової війни, які торкнулися майже кожен людину ХХ століття, постійне відчуття жаху, тривоги та безкінечної самотності – все це дуже впливало на внутрішній стан суспільства, безпосередньо на їх світогляд та думки. Так, відсутність духовної опори у житті і знецінення особистості, возвеличеної романтиками, призвело до руйнування й опори у музичному мисленні: централізована тональна система втрачає свою актуальність, а мелодія як втілення душевного світу особистості зникає разом з цією особистістю. Тому композитори і вдаються до винайдення нових засобів звуковисотної організації, зокрема додекафонії, яка згодом у А.Веберна отримає вигляд суворого серіалізму.

Після плідного навчання у А. Шенберга та безперервних пошуків своєї композиторської індивідуальності, з 1908 року А. Веберн виступав як симфонічний і оперний диригент в містах Німеччини та Австрії, разом з цим він також працював у Празі. На той час у творчому доробку А. Веберна було вже досить багато, включаючи оркестрову ідилію *Im Summerwind* (1904), яка була написана ще до його навчання у А. Шенберга, декілька струнних квартетів, пісні на вірші Річарда Дехмеля, оркестрова *Passacaglia* (1908) і хоровий канон *Entflieht auf leichten Kähnen* (1908). Завдяки пісням на вірші Стефана Джорджа (1908–1909) він вже працює у музичному напрямку, який більше не опирається на визначену тональність.

Згодом, разом із А. Шенбергом та зі своїм другом, молодим композитором Альбаном Бергом, А. Веберн досліджує нові напрями музичної техніки. Попри те, що з самого початку А. Веберн створив вже свій власний стиль, вони віднайшли революційну концепцію, яка заперечує необхідність керуючого

тонального центру, що призвело до прориву, який започаткував «атональність».

Події Першої світової війни не оминули й А.Веберна: у 1915 році він був призваний на службу в армію, але був звільнений наприкінці 1916 року через поганий зір. Після свого останнього театрального сезону в Празі (1917–1918) він оселився в Медлінгу, поблизу Відня, де приватно викладав і виконував обов'язки керівника заснованого А. Шенбергом «Товариства приватних музичних вистав» (1918-22). Коли у 1924 році його вчитель сформулював метод додекафонії, А. Веберн вперше прийняв цю систему у своєму «Kinderstück» для фортепіано (1924). Саме у 1920-х роках, коли він цілковито опанував техніку атональності і почав перетворювати її на серіалізм, який, в свою чергу системно проявився в його творах 1930-х років, коли в усій повноті розкрилася яскрава творча індивідуальність А. Веберна.

Загалом, творчість А.Веберна прийнято поділяти на три періоди, проте найяскравіше представлені особливості його творчості у другому та третьому періодах. Адже, на відмінну від А. Шенберга і А. Берга, А. Веберн багато працював у сфері духовних творів, до яких відносяться п'ять священних пісень (1917–1922), п'ять канонів на латинські тексти (1923–1924) з другого періоду творчості. Повністю до системи додекафонії А. Веберн звернувся в «Трьох духовних піснях» для співу, скрипки (або альту), кларнета і бас-кларнета (1924). З цього часу композитор почав самостійно розробляти принципи методу А. Шенберга. Він прагнув до суворої регламентації не тільки інтервальних, але й ритмічних структур і динаміки, що призвело до трансформування його музики у своєрідну калькуляцію звуків та до максимального «стискання» форми.

Завжди сповідуючи свій зв'язок із традицією, А. Веберн був видатним представником жанру німецької Lied. З третього періоду слід згадати Lied - Ricercata (1935) із «Музичного приношення» Йоганна Себастьяна Баха (1747). Працювати у напрямку Liede, для А.Веберна було в задоволення, це був своєрідний відпочинок думками та душею. Адже, хоч А.Веберн і не був

політично активним, він все ж став жертвою наростаючої хвилі правого націоналізму.

Веберн-художник виступав непримиренним ворогом банальності та вульгарності мистецтва, яке проповідували апологети гітлерівського режиму. Образний світ його мистецтва був далеким від побутової музики, простих пісень та танців, складним та незвичним. В основі його художньої системи – картина гармонії світу, тісно пов'язана з духовністю. Етична концепція А.Веберна спирається на високі ідеали істини, добра і краси, в чому думка композитора перегукується з І. Кантом, згідно з яким «прекрасне є символом прекрасно-доброго». В естетиці композитора поєднуються вимоги значущості змісту, що спирається на етичні цінності, що ґрунтуються на традиційних релігійно-християнських принципах, та ідеальної відшліфованості, багатства художньої форми. Безкомпромісне відстоювання нової музичної естетики спонукало його невпинно йти своїм шляхом, втілюючи повністю власний музичний синтаксис.

Експресіонізм А. Веберна, будучи афористичним, вирізняється надзвичайною чутливістю дикції та колориту, охоплюючи гаму від атмосферної напруги до вибухової палкості. Багато його творів відображають конкретні особисті переживання і в цьому сенсі є навіть «програмними», наприклад «Шість п'єс для оркестру» (1909), в яких, за словами самого композитора, описуються епізоди, пов'язані зі смертю його матері. Нові аспекти його стилю (мелодична та гармонічна фрагментарність, широкі інтервальні стрибки, незвичайне використання дисонансу та тембрів, аскетична розрідженість фактури та надзвичайна стислість форми) спочатку бентежили тих, хто звик до розкоші епохи пізнього романтизму.

Прихід Гітлера до влади та «аншлюс» Австрії (1938) зробили становище А. Веберна тяжким, трагічним. А. Шенберг покинув Європу незабаром після приходу Гітлера до влади в 1933 році. Нацисти затаврували музику «нової віденської школи» як «культурний більшовизм» і «дегенеративне мистецтво» і заборонили виконання такого типу музики. Мистецька ізоляція А. Веберна остаточно відбулася зі смертю А. Берга в 1935 році, а його економічне

становище стало відчайдушним після нацистської анексії Австрії в 1938 році. Він не мав можливості обіймати будь-яку посаду, у нього майже не було учнів.

Політичні потрясіння призупинили публікацію його творів. Оскільки приватних учнів майже не залишилося, А. Веберну довелося вдатися до таких завдань, як фортепіанні аранжування творів інших, не завжди першокласних, композиторів. Завжди відставний, він впав у повну невідомість із початком Другої світової війни. Проте, в обстановці цькування композиторів нової музики як «дегенеративної» та «культур-більшовицької» вебернівська твердість у відстоюванні ідеалів високого мистецтва об'єктивно була моментом духовного опору фашистської «Kulturpolitik».

В останніх творах Веберна – квартеті ор. 28 (1936-38), Варіаціях для оркестру ор. 30 (1940), Другій кантаті ор. 31 (1943) – можна відчуті тінь самотності та духовної ізоляції автора, але немає жодних ознак компромісу чи хоча б коливання щодо своїх світоглядних орієнтирів. Словами поетеси Х. Йоне А. Веберн закликав «дзвін сердець» – любов: «не пильнує вона там, де життя ще теплиться, щоб пробудити її» (III ч. Другої кантати) [цит. за 1]. Спокійно ризикуючи своїм життям, А. Веберн не написав жодної ноти на знак згоди з принципами фашистських ідеологів від мистецтва.

Після того, як Товариство приватних музичних виступів було розпущено, він диригував кількома хорами, зокрема Singverein, непрофесійною групою, спеціально організованою для виконання шедеврів, таких як Симфонія № 8 Густава Малера (1907), разом із Робітничими симфонічними концертами. Обидві організації, спонсоровані Соціал-демократичною партією, були розпущені після «революції Долфусса» (лютий 1934 р.). Як запрошений диригент А. Веберн час від часу виступав з оркестром Австрійського радіо і був запрошений диригувати в Швейцарії, Німеччині, Іспанії та Англії.

Незважаючи на те, що А. Веберн був видатним педагогом, він ніколи не отримав призначення у Віденському університеті чи музичній академії. Він обіймав другорядну посаду в Ізраїльському інституті для сліпих (1925–31), а з 1932 року читав приватні курси лекцій. Хоча А. Веберн не був політично активним, він все ж став жертвою наростаючої хвилі правого націоналізму.

У лютому 1945 року його єдиний син Пітер, був вбитий: поїзд в якому він їхав, розбомбили. Коли американська армія підійшла до Відня, композитор разом із дружиною втік у Міттерзіль поблизу Зальцбурга, де знайшли притулок три їхні доньки та онуки. Там А. Веберн був випадково застрелений солдатом збройних сил США.

**Висновки.** Отже, у музичному новаторстві А. Веберн виявився найсміливішим із композиторів нововіденської школи, адже саме він пішов набагато далі і А. Берга, і А.Шенберга у напрямку музичних експериментів. Саме вебернівські художні здобутки здійснили вирішальний вплив на нові тенденції музики другої половини ХХ ст. Так, один із лідерів музичного авангарду другої половини ХХ ст. П'єр Булез заявив, що А. Веберн – «єдиний переддень музики майбутнього» [цит. за 3]. Адже художній світ цього митця залишається в історії музики високим виразом ідей світла, чистоти, моральної твердості та неминущої краси. У центрі світогляду А. Веберна завжди були ідеї гуманізму, відстоювання ідеалів світла, розуму, культури. В обстановці жорстокої соціальної кризи композитор виявляє неприйняття негативних сторін навколишньої дійсності, а згодом займає недвозначно антифашистську позицію: «Які величезні руйнування несе з собою цей похід проти культури!» – вигукував він у одній із лекцій 1933 р. [цит. за 2]. Творчість А. Веберна справила безпосередній величезний вплив на розвиток післявоєнного музичного авангарду у Західній Європі: його принципи були використані П. Булезом, К. Штокгаузенем, Л. Ноно, Д. Лігеті та іншими композиторами, для яких його принципи стали наріжним каменем і взірцем для нових музичних експериментів.

### **Список використаних джерел**

1. Люлько Женя. Культурний конспект. В очікуванні нової музики: Нововіденська школа. URL: [https://liroom.com.ua/cult\\_conspect/shenberg/](https://liroom.com.ua/cult_conspect/shenberg/). Дата звернення 4.03.2023 р.
2. Anton von Webern : a chronicle of his life and work. Alfred A. Knopf : Distributed by Random House, New York, 1979.

3. The death of Anton Webern : a drama in documents. Philosophical Library, New York, 1961.

4. Anton Webern's Musical Realization of Goethe's Urpflanze Concept in Drei Lieder, Op. 18. Lorian Meyer-Wendt. Degree Awarded: Fall Semester, 2004. Copyright © 2004 Lorian Meyer-Wendt All Rights Reserved

URL: file:///C:/Users/admin/Downloads/FSU\_migr\_etd-2453\_1676491120.pdf

Дата звернення 7.03.2023 р.

*Панасенко Т., м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтвознавства, доц.  
Верещагіна-Білявська О.Є.

**СИМФОНІЇ Є. ПЕТРИЧЕНКА:  
ДО ПИТАННЯ ПРОЯВУ ТЕНДЕНЦІЙ НЕОРОМАНТИЗМУ  
У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

**Постановка проблеми.** Українське музичне мистецтво часів незалежності характеризується значним стильовим новаторством. Посттоталітарна культура колишніх радянських республік активно засвоювала надбання постмодернізму, які в музиці втілювалися в техніках полістилістики і мінімалізму, пошуках нових тембрів, технічних засобів та інструментальних складів. Звернення до сонористики, додекафонії, алеаторики, пуантилізму, серіалізму та інших технік композиції дозволило українським митцям значно розширити змістові і стильові горизонти музики. Водночас, вітчизняна музика всотує в себе і тенденції різноманітних неостилів, зокрема й неоромантизму. Саме неоромантизм в останній третині ХХ ст. стає одним з тих художніх світоглядів, який зміг втілити важливі проблеми сучасності. На початку ХХ ст. романтизм опинився на узбіччі стильових процесів європейського мистецтва, а повернення його ідей в оновленому вигляді свідчило про бажання повернути в музику особистісне начало, тобто лірику у множинності її відтінків. У центрі уваги сучасного мистецтва постає вже не типовий для романтиків герой-

борець, а рефлексивна особистість, жертва соціальних катаклізмів ХХ століття. Медитативність, ностальгія стають гранями неоромантичного самовираження та самовисловлення. Сучасний неоромантизм тяжіє до емоційної відкритості, а засобами її втілення стає відтворення ознак романтичного стилю у поєднанні із сучасними авторськими. Вже наприкінці ХХ ст. неоромантична традиція в українській музиці, особливо у симфонії, стала національною приналежністю мистецтва, що актуалізувало необхідність вивчення особливостей її прояву у різних жанрах.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Проблематика неоромантизму ще не у повній мірі знайшла своє висвітлення в українському музикознавстві. Частково питання характеристики особливостей стилістики класицизму, романтизму та неоромантизму у сучасній українській музиці ХХ століття представлено у роботі Ю. С. Коробецької «Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики» [10, ст. 60-61]. Зокрема, дослідниця визначає засоби оркестрування у творах різних композиторів, смислові акценти стилів, тенденції оновлення жанру та драматургії.

Неоромантичні тенденції яскраво втілюються у жанрі камерної симфонії, тому саме у дослідженнях цього жанрового симфонічного різновиду побічно виникають зауваги щодо цього стильового напрямку. Так, проблем камерної симфонії торкається Г. Конькова у дослідженні «Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики» [9, с. 480]. Музикознавиця наголошує, що «прикметою нового в українській музиці є виникнення й інтенсивний розвиток камерної симфонії та різних форм творів для камерного оркестру (сюїта, партита, дивертисмент та ін.). Посилення інтересу до камерно-оркестрової музики пов'язане з кількома тенденціями. Одна з них – неоромантична, що виявилася у зверненні до різних форм і стилів класичного мистецтва. З неї випливає і прагнення до більшої, ніж раніше, стриманості в засобах виразності, до інтелектуалізації музики і вияву її ліричної стихії» [12, с. 37].

Використання принципів неоромантизму зустрічаємо і в творчості Є. Петриченка – самобутнього українського композитора середнього покоління,

яке вступило у фазу активної творчості на межі ХХ-ХХІ століть. Аналіз стильових особливостей його музики частково вже здійснено у працях О.Ущапівської. Так, у праці О. Ущапівської окреслені деякі тенденції у розвитку камерно-інструментальних жанрів в українській музиці та охарактеризовано специфіку трактування окремих жанрових моделей у творчості Є. Петриченка [13, ст. 248]. «Композиційні особливості камерної симфонії №2 Євгена Петриченка» висвітлені у роботі М. Варакути та Я. Тагана. У статті розглядаються жанрові та стильові риси камерно-інструментальної творчості Є. Петриченка. Виявлена і проаналізована спадкоємність у жанрі камерної симфонії в творчості українських композиторів ХХІ ст. У симфоніях висвітлюється парадигма стилю Є. Петриченка як відображення світоглядних рис нового покоління композиторів. [2, с. 24]. Проте, проблема вивчення неоромантичних тенденцій у камерній музиці Є. Петриченка на сьогодні не є дослідженою у достатній мірі, що і спонукало авторку статті обрати цей ракурс дослідження.

**Метою статті** є виявлення структурних особливостей камерних симфоній Є. Петриченка та характеристика жанрово-стильових тенденцій музики композитора у контексті прояву світоглядних і стильових принципів неоромантизму.

**Виклад основного матеріалу.** Музична практика періоду останньої третини ХХ століття активно використовує різні форми синтезу, охоплює практично всі відомі стильові напрямки, що виявляються у авторському перетворенні сталих на сьогодні у своєму вигляді жанрів, типах звуковисотних систем, виразових засобах тощо. У результаті таких синтезів, як наголошують дослідники, вперше з'являються такі поняття, як «квазіжанр», «квазісерійність», «квазіформа», «змішана техніка», розширюються образні та технологічні можливості митців. Ці роки ознаменовані появою практики звернення до тенденцій неокласицизму та неофольклоризму. Перший характеризується відновленням інтересу до класичних жанрових зразків (камерна симфонія, соната, квартет, концерт), форми розробки матеріалу (варіантно-варіаційний, діалектичний тип оброчно-інтонаційного розвитку,

притаманний тематизму сонатно-симфонічного циклу). Другий вдається до мікротематичного типу розвитку фольклорного матеріалу (поспівкового, остинатого), лінійного нашарування пластів, звернення до джазової традиції як вияву фольклору. Окрім того, у цей період композитори активно опановують техніку полістилістики. На перетині вказаних тенденцій у музиці розвивається естетика неоромантизму, в якому тісно переплелися ідеї і технічні досягнення експресіонізму й імпресіонізму. Таке багатогранне апелювання до різних стилів у вигляді цитат, алюзій, збереження їхніх історично сталих ознак, синтетичності обраних форм, системності організації у формуванні поетики і стилістики, наявність іронії, скепсису, пародії, гри та їхніх комбінацій у творчих пошуках композиторів демонструють прояв в українській музиці тенденцій постмодернізму, «в якому світ стає матеріалом для відбиття» [6, с. 120].

Також з'являються тенденції до синтезу жанрової сфери. У вітчизняній музиці виникають симфонія-балет («Ассоль» В. Губаренка), симфонія-кантата («Україно моя» А. Штогаренко), симфонія-концерт, симфонія-легенда тощо. Взагалі в українській музиці цього періоду спектр жанрових понять розширюється і носить більш виражальний характер: симфонія-реквієм, симфонія-медитація, симфонія-сповідь, симфонія-епопея.

Особливий інтерес сучасних українських композиторів привертає жанр камерної симфонії, яка стала сферою глибоких філософських роздумів, занурення в різні емоційні стани.

Як самостійний жанровий різновид симфонії, камерна симфонія виникла на початку ХХ століття. Їй властиві:

- стисла одно-, або двочастинна форма тривалістю від десяти до тридцяти хвилин,
- зменшення масштабу музичної ідеї,
- обмежений склад виконавців,
- загострений психологізм та інтелектуалізм змісту,
- концентрація музичної думки,
- пошук нових виражальних засобів.

В українській музиці камерна симфонія набуває популярності, починаючи з 1990-х років у творчості Є. Станковича, А. Караманова, В. Губаренка, І. Щербакова, Г. Гаврилець, В. Рунчака, В. Зубицького та ін. Такий інтерес саме до камерної симфонії О. Берегова пояснює відчуттям «вичерпаності класичної циклічної моделі симфонії та необхідності її кардинального оновлення» [1].

До жанру камерної симфонії звертаються і композитори, початок творчості яких припав на межовий період кінця ХХ – початку ХХІ ст. Художня свідомість цих митців формувалася у новому соціокультурному просторі незалежної України, в якому зникла необхідність підлаштовуватися під ідеологічні догми тоталітарного комуністичного режиму. До таких композиторів належить Євген Петриченко (нар.1976), який, окрім освіти в українському ЗВО, вже отримав можливість вивчати іноземний досвід, зокрема на кафедрі композиції Музичної академії Кароля Шимановського в Катовіце (Польща) у класі Еугеніуша Кнапіка.

На сьогодні творчий доробок Є. Петриченка охоплює різноманітні жанри – симфонії, камерно-інструментальні, вокальні, хорові твори, музику до театральних вистав. В останні роки композитор зосередився на обробках українських народних колядок та щедрівок, представлених у великому медіапроекті «Коляда – Триб'ют». Музика Є. Петриченка закономірно посідає чільне місце на українській сцені та постає предметом для досліджень музикознавців.

Симфонічний досвід Є. Петриченка представлений у симфоніях №1, №2 та №3, у симфонічному творі «Очі в очі», у симфонії-перфоманс «Осяяні чорним сонцем» та музичного перфомансу «Той Concert», де задля жарту використовує наприкінці соло песика породи той-тер'єр. Загалом, у своїх симфоніях композитор дотримується класичних засад європейського симфонізму, що знаходиться в найтіснішому зв'язку з поняттям музичної драматургії як системи взаємодії образів та принципів їхнього розвитку. У залежності від ідейно-образного змісту й особливостей музичної драматургії (гостроконфліктної, картинно-оповідальної тощо) спостерігається тяжіння Є. Петриченка до різних типів симфонізму – драматичного, ліричного, епічного,

психологічного. Симфонії № 1 та №2 представляють жанровий підвид драматичного симфонізму, а у симфонії №3 він перетворюється у трагічний.

Загальний огляд симфоній Є. Петриченка виявив тенденцію, яка свідчить, що композитор перевагу жанрово-номінативному типу інструментальної музики, при якому композитор у своїх симфоніях притримується усіх основних характеристик певного жанру. Симфонічний метод українського композитора втілюється через реалізацію принципів сонатності та циклічності, навіть в одночастинних композиціях.

Перша камерна симфонія №1 (2003) Є. Петриченка є одночастинною композицією, яка динамічно розгортає складний драматичний образ. У результаті її комплексного аналізу можна констатувати, що композитор тут тяжіє до дванадцятиступеневого ладу та до використання елементів алеаторики, що дає сонорність музичній тканині. Проте, поряд з цим, можна віднайти і риси, притаманні естетиці неоромантизму, зокрема тяжіння до змін інтонацій ліричної української мелодики, при якій традиційні терцієво-секстові ходи із подальшим плавним заповненням замінює секундово-септимова інтонація, підкреслена метро-ритмічною імпульсивністю та декламаційністю. Сама ж декламаційність є однією з примітних ознак неоромантичного музичного висловлення.

У Другій камерній симфонії (2006 р.) Є. Петриченко демонструє оригінальне композиторське мислення і чудове володіння сучасними засобами композиторської техніки. Одночастинна композиція симфонії поєднує розділи сонатного *allegro* з рисами тричастинності. Коло образів твору – власне бачення автором конфлікту між Митцем та суспільством, між високо піднесеним та побутовим. Симфонія стає інструментальною ареною, на якій борються дві контрастні теми. Одна з них символізує образи мрій, ліричних почуттів, інша – образ приземленого світу, який їх намагається зруйнувати. Ця боротьба образів втілена у експозиції сонатної форми, де головна партія втілює образ мрій та наближена до аріозного співу, а побічна – конфліктну сферу, що стрімко розвивається і представлена у дусі гротескного маршу. Кантиленний тематизм головної партії, який будується фразами широкого дихання

протиставляється лаконічному тематизму побічної, який будується на основі короткого мотиву. Цей конфлікт у розробці лише поглиблюється, а сам конфліктний розвиток тем утворює єдину лінію динамічного розгортання.

Розробка має яскраві риси лірико-психологічного типу музичної драматургії, що є вкотре поглиблює неоромантичний дискурс художнього світогляду. Наростання динамічного напруження епізоду, в якому поліфонічним розгортанням охоплені усі теми розробки, починаючи з теми ліричної сповіді Митця і динамічно розвиваючись, призводить до генеральної кульмінації у розгортанні романтичного конфлікту образів.

З точки зору загальної композиції твору в репрізі настає заспокоєння і повертається лірична сфера. Реприза динамізована, в ній продовжений принцип використання дванадцятиступеневої тональності.

Епілог – це інтонаційний повтор теми вступу, яскравий за своєю емоційно змістовою та зображальною наповненістю епізод, який лише підкріплює тематичну і тональну арку між початком і закінченням твору.

Отже, музична драматургія твору розвивається шляхом поєднань контрастів на різних рівнях та реалізації принципу драматургії антитез. Загалом, Камерна симфонія № 2 є яскравим прикладом сучасного трактування жанру камерної симфонії. У ній продовжуються розвиток традицій жанру камерної симфонії, що підтверджено використанням одночастинної структури, контрастністю інтонаційних сфер. Такий підхід до інтерпретації драматургії камерної симфонії у вітчизняній музиці було закладено у творчості композиторів попередніх поколінь, зокрема у симфоніях Є. Станковича.

Третя камерна симфонія Є. Петриченка «Антитези» (2011) демонструє тяжіння композитора до синтезу жанрів симфонії і кантати, адже створена на вірші Ліни Костенко та включає до складу виконавців сопрано, хор та симфонічний оркестр. Вона органічно вбудована в широку палітру сучасних українських творів, які наближаються за жанровою атрибуцією до вокальної симфонії. Слід зазначити, що «в європейському музикознавстві поняття «вокальна симфонія» зустрічаємо на початку ХХ століття. Однак як жанрова дефініція даний термін вводиться до композиторської практики і наукового

обігу у 1960–1970-ті роки (В. Соммер, Е. Шестак, Б. А. Циммерман, Н. Симакова, Л. Лаврент'єва, Ю. Хомінської, К. Вілковська-Хомінська)» [3, с. 1]. Історично цей жанр походить від традицій духовних жанрів та окремих форм інструментальної і симфонічної музики.

«Антитези» втілюють притаманне неоромантизму трагічне світобаченням, адже зміст симфонії розкриває дві іпостасі трагедії – особисто індивідуальну та загальну, соціальну. Поезія Л. Костенко виявилася плідним першоджерелом для втілення таких образів, адже у своїй творчості поетка художньо осмислює загальнолюдські цінності, примушує задуматись над тим, що залишає по собі людина.

Симфонія представляє собою цільну монолітну композицію, проте, незважаючи на одночастинність структури, вона включає в себе всі необхідні етапи симфонічної драматургії. На це вказують чотири темпові зони, три з яких досить швидкі і одна більш повільна.

Музично-стилістичний світ симфонії складний та багатосаровий. Звертають на себе увагу яскраві прийоми сучасного музичного мислення – політональні та поліладові нашарування, сонорні ефекти, атональні епізоди. Фольклорні витoki простежуються в інтонаційній будові симфонії (а саме – в зворотах українського мелосу, зверненні до жанру коломийки), а також у манері виконання солістки – сопрано-соло.

Симфонія Є. Петриченка «Антитези» є яскравим прикладом сучасної неоромантичної трактовки жанру вокальної симфонії. В ній продовжуються провідні традиції розвитку даного жанру, збагачуючись особливостями філософсько-патріотичного поетичного тексту, фольклорною стилістикою, засобами сучасного музичного мислення.

**Висновки.** Усі симфонії Євгена Петриченка знаходиться в руслі найактуальніших сучасних тенденцій жанрового розвитку, а сам композитор демонструє не тільки оригінальність творчого мислення, а й майстерне володіння засобами музичного письма, уміння використати у сучасних стильових умовах найкращі надбання романтичної симфонії, втілюючи неоромантичний художній світогляд в умовах постмодерністської стилістики.

Кожна симфонія композитора – це майстерне володіння оркестровки, максимальне розкриття жанру через сучасні засоби композиції композитора. Провівши аналіз творів Є. Петриченка можна з упевненістю виділити типові риси композиторського стилю (елементи алеаторики, дванадцятиступеневий лад, метро-ритмічна імпульсивність) для розкриття жанрово-стильових особливостей неоромантичної камерно-симфонічної музики.

### Список використаних джерел

1. Берегова О. (2013). Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України, 232 с.
2. Варакута М., (2019). Таган Я. Композиційні особливості камерної симфонії №2 Є. Петриченка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Мистецтвознавство. Вип. 24. Том 1.. С. 21-26
3. Верещагіна О., (2008). Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Київ: Освіта України»,. 352 с.
4. Войтенко О. Антологія «Київського авангарду». Нотатки на полях. URL: <https://theclaquers.com/posts/5905>
5. Гузеєва В. В. (1997). Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.. 19 с.
6. Довгаленко Н.С. (2009). Українська музика ХХ ст. Одеса: Астропринт, 120 с.
7. Єрмаков Х. Молодіжний форум музика 3. 2012 ст. 26. URL: [https://issuu.com/culture.ua/docs/mu2012\\_3\\_web\\_skor](https://issuu.com/culture.ua/docs/mu2012_3_web_skor)
8. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – начало 80-х годов). Київ. 1986. 184 с.
9. Конькова Г. В. (1985). Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ. . 31 с.
10. Коробецька С. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної

- музики. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки НДУ ім. М. Гоголя*. 2018. С.60-61
11. Польовий О. Г. (2019) Художньо-комунікативні параметри творчої діяльності композитора в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ,. 24 с.
12. Татарінцева І. О. (2002). Ліричне в концерті-симфонії 80–90-х років ХХ століття: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 19 с.
13. Ущипівська О. М. (2011) Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : ПАРАПАН,. 248 с.
14. Чекан Ю. Усвідомити українську музику як цілісність. URL: <https://theclaquers.com/posts/3692>
15. Шаповалова О. Концерт-дивертисмент С. Мамонова (до проблеми синтезу концертності і сюїтності). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Вип. 7. Книга 1. Одеса, 2006. С. 189-196
16. Шаповалова О. Камерно-інструментальна музика композиторів Донеччини як компонент музичної культури України ХХ століття. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. ХХІІІ. Мелітополь, 2006. С. 112-118
17. Шаповалова О. Професійна музика в Донбасі. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. ХХІІ. Мелітополь, 2006. С. 130-136.
18. Шаповалова О. Фольклор в інструментальних творах композиторів Донеччини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Серія: мистецтвознавство. 2(17). Тернопіль-Київ, 2006. С. 109-113

## **ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ЯК АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ І ВИКОНАВСТВА**

**Постановка проблеми.** На даний час досить гостро постала проблема підготовки музикантів до сценічної діяльності, оскільки виступи перед аудиторією часто супроводжуються проявами надмірного хвилювання, що негативно позначається на психологічному стані юних музикантів. Сценічне хвилювання – одна з найбільш актуальних проблем, в результаті якої діти перестають бути активними творцями мистецтва. Тому вирішення проблеми подолання сценічного хвилювання є дуже значущою для безлічі виконавців.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Л. Коган наголошував, що сама по собі пам'ять здебільшого не при чому. Виконавці хвилюються через те, що бояться забути, а забувають ж від того, що хвилюються. Хто боїться аудиторії – рідко знаходить з нею контакт. А. Щапов стверджував, що досягнення достатнього рівня технічної майстерності є запорукою подолання сценічного хвилювання. Водночас, питання подолання сценічного хвилювання є дуже актуальним і в наш час. Аналіз літератури та власний багаторічний досвід дають змогу сформулювати поради щодо подолання сценічного хвилювання.

**Мета статті** - аналіз психологічного стану юних музикантів, виявлення взаємозв'язку хвилювання зі зривом концертного виступу. Окреслення поетапних завдань, що сприяють корекції сценічної готовності.

**Виклад основного матеріалу.** Сценічне хвилювання або тривога є досить поширеною проблемою. Хоча відчувати певний рівень хвилювання перед виступом природно, надмірне хвилювання може суттєво вплинути на якість виконання.

Учні, які борються зі сценічним хвилюванням, можуть відчувати ряд фізичних і психічних симптомів, таких як пітливість, тремтіння, задишка, страх і тривога. Ці симптоми призводять не тільки до невдалого виконання, а також негативно впливають на впевненість учня та можуть навіть відбити бажання

займатися музикою. Таким чином, успішність публічного виступу учня на сцені залежить від якості вивчених ним творів, та від його психологічної підготовки до спілкування зі слухачем.

Перш за все необхідно визначити причини сценічного хвилювання та усунути їх, щоб допомогти учням подолати цю проблему.

Які ж вони, причини дитячої тривожності, панічного страху та емоційного «захльостування»? Найпоширенішими є недостатня підготовка, страх невдачі, невпевненість у собі, середовище виступу.

Чим більше учень задоволений своїм навчанням гри на фортепіано, тим більша його можливість реалізувати себе в музично-виконавській діяльності, а отже і менша його тривожність. І навпаки, страх бути покараним, критика, занижена самооцінка учня, дратівливість та агресивність педагога чи батьків створюють підйом його тривожності.

Поліпшення якості виконання творів на заліку, іспиті, конкурсі, зниження рівня тривожності залежить від співпраці педагога, батьків та учня. Недостатній ступінь контролю з боку батьків або байдуже ставлення до учня зі сторони вчителя також сприяють тривожності.

Причина страху може ховатись в неправильно підібраній програмі, в її завищеній складності, коли від непродуманих «стрибків» у розвитку учня на сцену виповзають всі попередні «прогалини». Для публічного показу бажано відбирати твори, здатні розкрити індивідуальність учня, використовувати його сильні сторони. Краще виконувати легкі твори правильно і добре, ніж посередньо грати складні. Програму необхідно підбирати по силах учня, а не за амбіціями педагога.

Неможливість проявити свою індивідуальність виникає часто через страх перед аудиторією, хвилюванням отримати низький бал, побоювання почути критичну думку з боку комісії або батьків.

Велике значення відіграє пам'ять. Музична пам'ять - поняття комплексне, вона слухова, зорова і м'язово-ігрова, тобто пам'ять вуха, очей, дотику і руху. Активне запам'ятовування твору відбувається під час попереднього аналізу. Сюди входять тональний план, внутрішня будова і

співвідношення частин. Без вивчення структури матеріалу, без уміння розібратись в найдрібніших деталях запам'ятовування зводиться до придбання чисто технічних навичок, які призводять до «механічного» вивчення тільки пальцями і закономірно, що при сильному хвилюванні це веде до провалу.

Складності публічного виступу усуваються, якщо володіти методами їх подолання.

Для вирішення проблеми подолання сценічного хвилювання доцільно звернутися до таких методів подолання як візуалізація, глибоке дихання, м'язова релаксація, позитивна саморозмова, метод гри перед мисленно репрезентованим слухачем, метод виявлення можливих помилок, метод обігрування, підготовка до виступу.

*Візуалізація* - це метод, який передбачає уяву себе під час виступу перед публікою, включаючи такі деталі, як аудиторія, обстановка, рухи пов'язані з грою на фортепіано, створення уявних образів успіху та позитивних результатів.

*Глибоке дихання* - це метод релаксації, який передбачає глибоке та повільне дихання, що сприяє розслабленню, заспокоєнню та зменшенню тривоги, уповільнюючи частоту дихання та зменшуючи такі фізичні симптоми, як пітливість і тремтіння.

*Розслаблення м'язів* – це метод, який передбачає напруження певної групи м'язів на кілька секунд, а потім їх розслаблення.

*Позитивна само розмова* – це метод, який передбачає використання позитивних тверджень і самозаявлень для сприяння позитивному мисленню. Необхідно використовувати такі фрази, як «Я можу це зробити», «Я готовий». Можу з впевненістю сказати, що сила самонавіювання - велика річ і користі від неї набагато більше, ніж від усіх таблеток разом узятих. Слід також повторювати частіше вголос і про себе фразу: «Я з нетерпінням чекаю концерту», тоді страх перед виступом поступово буде змінюватись на почуття впевненості.

*Метод гри перед мисленно репрезентованим слухачем.* На останніх етапах роботи, коли твір готовий, треба привчати учня програвати його від

початку до кінця з поданням, що він грає перед вимогливою комісією або слухацькою аудиторією. У домашніх умовах можна створити наближену до виступу обстановку, замість слухачів виставити ряд стільців, посадивши на них ляльки, іграшки. Під час виконання привчати учня бути готовим до будь-яких несподіванок і при зустрічі з ними не зупинятись, а йти далі, виконуючи весь твір до кінця. Це допомагає перевірити ступінь впливу сценічного хвилювання на якість виконання, заздалегідь виявити слабкі місця, які проявляються при посиленні хвилювання. Повторні програвання твору з застосуванням цього методу зменшують вплив хвилювання, а виконання стає більш впевненим.

*Метод виявлення можливих помилок.* Коли програма вже досить вивчена, і учневі здається, що він знає все, вважаю за потрібне підстрахуватись від випадкових помилок, тому що завжди знайдеться невиявлена помилка, яка неодмінно «вилізе» під час важливого виступу. Великі музиканти перевіряють це, граючи вивчену програму перед друзями, колегами, змінюючи обстановку, інструменти, на яких їм доводиться грати, так як відомо - те, що виходить на одному роялі, може зовсім не виходити на іншому, навіть на дуже хорошому. А причина цього не тільки в зовнішніх умовах і обставинах, а й в міцності вивченого матеріалу. Від виявлених помилок потрібно позбавлятися грою в повільному темпі.

*Метод обігрування.* Чим частіше виступи, тим менше страждань від недуги хвилювання. Годиться будь-який слухач, навіть недосвідчений. Грати всім, хто готовий слухати - друзям, однокласникам, сусідам. Грати в дитячих садочках, загальноосвітніх школах, музеях, де публіка непрофесійна, але доброзичлива і вдячна. Хорошу допомогу в проведенні домашніх концертів з оголошеннями, поклонами, оплесками можуть надати зацікавлені батьки. При частих виступах вчать справлятися з хвилюванням навіть дуже боязкі учні, відчуваючи себе значно впевненіше. Будь-який промах на сцені треба привчати ігнорувати, так як розхвилювавшись через одну ноту, можна зіпсувати весь виступ. При регулярних обігруваннях організм учня привчається справлятися із хвилюванням, але якщо перерви між виступами розтягуються на довгий час,

то адаптації не відбудеться. Тому кажучи словами К. Станіславського, обігрування програми треба робити якомога частіше, щоб важке стало звичним, звичне - легким, а легке - приємним.

*Підготовка до виступу* – це метод, який передбачає ретельне багаторазове відпрацювання музичного твору та репетиції. Також можна записувати свій виступ на відеокамеру, а потім переглядати позбавляючись тим самим від шкідливих звичок, таких як розгойдування під час гри, посмикування ногою, закусування губ, надування щік.

Передконцертний стан учня значною мірою залежить і від психічного стану його викладача. Учитель повинен уміти вселяти бадьорість і ентузіазм в серця своїх учнів, тобто бути для них своєрідним психотерапевтом. Немає нічого більш безглузлого і більш психотравмуючого, ніж вигляд власного вчителя, тремтячого, і в той же час закликаючого до спокою і впевненості у своїх силах учня.

*День концертного виступу.* Важливим елементом є розігрування. Це потрібно для розминки м'язів, що беруть участь у грі, і психологічного налаштування учня. Організм входить у стан «бойової готовності»: підвищується пульс, прискорюється дихання. Необхідно пам'ятати, що гра у швидкому темпі перед виходом на сцену веде до посилення неспокою і до витрати нервової енергії. Краще пограти гами, вправи або повільно один раз виконуваний твір.

Важливим чинником успішного виступу є стан рук. Для «крижаних» рук можна виконати гімнастичні вправи. Наприклад,

1) Ударяти кінчиками пальців спершу по «подушечках» першого суглоба, потім по середині долоні, потім по нижній частині долоні.

2) Підтягувати 5-й палець якомога ближче до зап'ястка, торкаючись ним долоні, а потім погладжуючим рухом провести його кінчиком по долоні до основи пальця. Це можна робити по черзі й іншими пальцями.

Для зняття стресу можна запропонувати учневі з'їсти декілька шматочків шоколаду, запивши теплим слабким чаєм або водою. Відомо, що глюкоза розслаблює м'язи шлунку, у якому при стресі виникають спазми. При цьому

зменшує відчуття «ватності» ніг, тремтіння рук. Використання ж заспокійливих засобів прирікає учня на беземоційну, мляву гру.

За якийсь час до виходу на сцену педагог повинен припинити всі зауваження. Учень має вірити, що він добре грає і він буде грати добре. Не можна фіксувати увагу учня на проблемах хвилювання, розпитувати його про це. Набагато важливіше мобілізувати його волю, стійкість, щоб донести виконавський задум.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що важливо визначити причини сценічного хвилювання та відповідним чином їх усунути. Необхідно заохочувати учнів до концертної діяльності та надавати позитивні відгуки їхнім виступам. Маючи хорошу підготовку та підтримку, учні можуть подолати сценічне хвилювання та повністю розкрити свій музичний потенціал. Ефективність використання методів доведена кількістю учнів самореалізованих на концертах та конкурсах різних рівнів.

Отже, ми розглянули основні етапи, в яких акцентується увага на готовності учня до концертного виступу без психологічної напруги і будь-яких зривів. Зазначимо, що все це є кропіткою систематичною працею протягом всього навчального періоду.

#### **Список використаних джерел:**

1. Башинська Т. (2004). Взаємодія учителя та учня в навчально-виховному процесі. Початкова школа.. №12. С. 55–57.
2. Глазкова Т.Н. (1965). Фактори тривожності музично-виконавської діяльності в учнів ДМШ М.,. 65 с.
3. Мелешко. С. Бірюк С. (2016). Психолого-педагогічні передумови успішного виступу юного виконавця. Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. пр. / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, Полтавський нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка.. Вип. 14. С. 134–142
4. Сухенко Т. П. (2011). Причини неуспішності учнів і шляхи їх подолання / Основи здоров'я.. №7. С. 2 – 8.

*Притула В.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Фрицюк В.А.

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ**

**Постановка проблеми.** У сучасних умовах, коли одним із головних завдань освіти в Україні є спрямованість на ціннісну значимість людської особистості як носія духовності, проблема художнього смаку молоді набуває особливої актуальності. Оскільки духовний потенціал людства визначається розвитком кожної окремої особистості, то формування художнього смаку школяра є одним із найважливіших завдань сучасної системи шкільної освіти. Сьогодні у вік комп'ютеризації та інтеграції навчання у молоді є всі можливості для задоволення естетичних потреб. Що саме особистість візьме з маси цього накопичення інформації залежить від того, чи проводилась робота у школі над формуванням її художніх смаків. Великі потенційні можливості для формування художнього смаку учнів мають заняття в дитячій музичній школі.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Філософи Л. Левчук, Д. Кучерюк, В. Панченко розглядають поняття «художній смак». Б. Брилін досліджував роль естетичного смаку в музично-творчому розвитку особистості. Дослідники Фрицюк В.А., Фрицюк В.М. розглядали розвиток креативності майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Мета статті** – визначення особливостей художнього смаку учнів дитячої музичної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Значні освітні, розвивальні й виховні можливості музики створюють всі умови для введення учнів у світ прекрасного, для виховання інтересу до мистецтва, потреби в спілкуванні з мистецтвом, для розвитку естетичних та художніх смаків. Сучасні школярі повинні самостійно орієнтуватися в світі художньо-мистецьких цінностей, вміти вибирати для слухання справжні мистецькі твори, оригінальні за змістом

і формою. Але зрозуміти і оцінити їх зможе лише той учень, який володіє художнім смаком, тобто вмінням сприймати, переживати, оцінювати естетичне значення художніх творів і розвивати власні творчі здібності. Художній смак характеризується тим, що проявляється у формі безпосередніх оцінок. Гарний художній смак означає здатність отримувати насолоду від справді прекрасного, потребу сприймати і створювати прекрасне в мистецтві. Таким чином, проблема формування художніх смаків учнів є досить актуальною у наш час, коли освіта покликана створити всі умови для інтелектуального розвитку особистості, здатної до самоосвіти й самореалізації.

Вивчення наукових джерел дає підстави Ю. Мережко трактувати поняття «художній смак» як систему почуттєво-раціональних схильностей особистості, що виникають на ґрунті соціально детермінованих уявлень кожного індивіда про прекрасне і спонукають його до активної, відповідної ідеалу, мистецької діяльності. Поняття «художній смак учнів» науковець розуміє як категорію естетичної свідомості учнів, що виражає їхню здатність до адекватної раціонально-емоційної оцінки творів мистецтва, доступних віковим особливостям сприймання у відповідності з ідеальними уявленнями щодо прекрасного і спонукає до активно-творчої мистецької діяльності [5].

Зазначимо, що окремі філософи (Л. Левчук, Д. Кучерюк, В. Панченко) розглядають художній смак як особливу модифікацію естетичного смаку [3, с. 57]. Вчені вважають, що художній смак розвивається на основі естетичного смаку і взаємно впливає на нього, формується через спілкування зі світом мистецтва і визначається художньою освітою людини (знанням історії мистецтв, знайомством з художньою літературою тощо). «Естетичні та художні смаки не лишаються незмінними протягом усього життя людини. Вік, життєвий шлях, багатство художнього досвіду людини шліфують і відточують її смак, а нерідко вони здатні надовго консервувати уподобання, або, навпаки, робити людину терплячою і багатогранною» [3, с. 58].

Художньо-естетичний смак є здатністю, до якої входять естетичне сприймання, естетичне почуття, потреби, інтереси, він є важливим аспектом розвитку духовної культури особистості. Проблема смаків пов'язується з

формуванням загальнонародної художньої культури, з освітою і духовністю як головними передумовами досягнення високого художнього смаку [1; 6]. Тому одним із завдань вивчення, зокрема, музичної культури на сучасному етапі розвитку освіти є формування в учнів естетичних та художніх смаків як важливих моментів розвитку духовної культури молоді.

Висвітлені у науковій літературі положення дають можливість охарактеризувати художній смак учнів дитячої музичної школи як філософську, психологічну та особистісну категорію, яка є важливим компонентом естетичної культури. Тому успішне вирішення питань формування естетичних і художніх смаків учнів дитячої музичної школи має важливе значення як для особистісного розвитку зазначеної категорії учнів, так і для зміцнення ролі естетичних цінностей як носіїв культурних традицій.

Художній смак учнів дитячої музичної школи розуміємо як їхню здатність визначати естетичну цінність музичних творів, виражати своє ставлення до них, сприймати, аналізувати, оцінювати їх, розвиваючи при цьому свої музично-творчі здібності.

Художньо-творча діяльність, яка постійно здійснюється на уроках гри на баяні, як керований компонент формування художнього смаку, являє собою втілення художньої потреби особистості, що виникає на основі художнього інтересу. Відомо, що художній інтерес проявляється у спрямованості особистості на конкретну форму художньої діяльності, так, різноманітність проявів музичної діяльності здійснює позитивний вплив не тільки на художній потенціал особистості учня-баяніста, а й сприяє інтелектуальному і творчому розвитку його особистості. Механізм впливу музичного мистецтва на формування художнього смаку учнів дитячої музичної школи у класі баяна є багатограним. Специфіка музичної діяльності передбачає розвиток художнього інтересу, а також надає можливість реалізувати художню потребу через практичні заняття музикою, ознайомлення з творами мистецтва, отримання мистецтвознавчої інформації, відвідування різних музичних заходів і концертів. Слід зазначити той факт, що відвідування концертів, де виконується класична музика, а також самостійне ознайомлення з шедеврами

музичного мистецтва у більшій мірі сприяють вихованню розвинутих художніх переваг, ніж концерти естрадної музики і сприйняття популярної творчості.

Відповідно, ретельно відібраний музично-навчальний матеріал формує досвід музичного сприйняття, а також є запорукою успіху у формуванні художнього інтересу учнів-баяністів. Змістовна частина музично-навчального матеріалу має складатися із класичних творів, із творів народної музики і творів вітчизняних композиторів. Отже, значну увагу необхідно приділяти творам таких всесвітньо відомих композиторів як: Й.С. Бах, Й. Гендель, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ж. Бізе, Дж. Верді, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман, Е. Гріг та ін. Під час вивчення творів вітчизняних композиторів особливу увагу слід звернути на твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, Я. Степового, С. Людкевича, Б. Лятошинського та ін.

Ознайомлення та взаємодія учнів з кращими зразками музичного мистецтва, збагачує художнє чуття, погляди, уявлення, надає можливість адекватно сприймати художні твори та здобувати естетичну насолоду.

Індивідуальна форма викладання у класі баяна передбачає застосування комплексу методів навчання (словесних, наочних, практичних): слухання музики, виконавську ілюстрацію, гру з аркуша (ескізне опрацювання музичного твору), розповідь, бесіду, роботу з додатковою літературою, наочне пояснення, виконавське демонстрування музичного твору з елементами його аналізу тощо. Варто зазначити, що усі ці форми роботи мають значні потенційні можливості щодо формування художнього смаку учнів у класі баяна.

Одну з визначених нами педагогічних умов, а саме, акцентування уваги учнів у класі баяна на сприйняття художньо-значущих музичних творів, варто впроваджувати, на нашу думку, у тому числі шляхом включення до репертуару українських народних пісень, наприклад: Веснянка (перекладення М. Корецького), Прилетіла перепілонька (перекладення М. Корецького), Зелений дубочку (перекладення М. Корецького), Зелене жито, зелене

(перекладення М. Корецького), Ой на горі дощ іде (перекладення М. Корецького), Посилала мене мати (перекладення М. Корецького), По діброві вітер виє (перекладення М. Корецького), Ой що ж бо то та й за ворон (перекладення В. Угриновича), Чорні очка (обробка М. Самойленка), Ой, позичте, кумо, бочки (обробка О. Горбунова), Ой звідси гора (перекладення В. Угриновича), Плакуча гітара (обробка М. Самойленка), Ой зацвіли фіалочки (обробка П. Терещенка), Буркун (обробка М. Самойленка), Гуляю я (обробка М. Самойленка), Серед села дичка (обробка В. Теличко), Стоїть гора високая (обробка М. Різоля), Дощичок (обробка М. Горлова), Повне сонце із-за лісу світить, Ой у вишневому садочку, Веснянка (обробка М. Різоля), Жив собі журавель (обробка Ф. Бушуєва), Якби мені черевики (обробка В. Залипаєва), Чому сидиш коло мене (обробка В. Савелова), Вийшли в поле косарі (обробка В. Єімова), По той бік гора (обробка М. Різоля) тощо.

**Висновки.** Отже, можна зробити висновок, що сучасні школярі повинні самостійно орієнтуватися в світі художньо-мистецьких цінностей, вміти вибирати для слухання справжні мистецькі твори, оригінальні за змістом і формою. Але зрозуміти і оцінити їх зможе лише той учень, який володіє художнім смаком, тобто вмінням сприймати, переживати, оцінювати естетичне значення художніх творів. Художній смак характеризується тим, що проявляється у формі безпосередніх оцінок. Гарний художній смак означає здатність отримувати насолоду від справді прекрасного, потребу сприймати і створювати прекрасне в мистецтві.

### Список використаних джерел

1. Башманівська Л.А. До проблеми формування художніх смаків учнів.  
URL: <http://studentam.net.ua/content/view/7870/97/>
2. Брилін Б.А. (2001). Роль естетичного смаку в музично-творчому розвитку особистості. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія.* К.: Пед. преса,. Вип. 3. С. 47-49.
3. Естетика: Підручник / Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; За заг. ред. Л.Т. Левчук. К.: Вища школа, 1997. 399 с.

4. Мережко Ю.В. (2012). Формування художніх смаків старшокласників у процесі вивчення вокальної спадщини українських композиторів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.. 20 с.
5. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. (2018). Формування креативності майбутнього педагога-музиканта в класі акордеона. *Compendium musicum: монографія / Н. Г. Мозгальова, В. М. Синіцин [та ін.]*. Вінниця, ПП ТД «Едельвейс і К».. С. 120-132.
6. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. (2019). Розвиток креативності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вивчення «Методики викладання фахових дисциплін». *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць*. Випуск 58 / Редкол.: В. І. Шахов (голова) та ін. Вінниця: ТОВ «Нілан ЛТД»,. С. 146-150.

*Ратушняк А.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, Фрицюк В.М.

## **ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ**

**Постановка проблеми.** Сьогодні, в часи інтенсифікації світових інтеграційних процесів та глобалізації, тенденцією, яка дедалі яскравіше проявляється в житті сучасного суспільства, є посилення уваги до збереження самобутності народів, відродження та розвитку традицій, що визначають їх національне обличчя, створення найсприятливіших умов для розвитку національної культури. Дана проблема сьогодні гостро стоїть і перед Україною. Запорукою збереження самобутності українців, їх подальшого національного та державного розвитку, може стати досягнення високого рівня національної свідомості та самосвідомості українського суспільства, утвердження в свідомості кожного громадянина України,

незалежно від його етнічного походження, поваги до українських національних цінностей, усвідомлення себе часткою великої європейської нації з давніми традиціями та славною історією. У досягненні цієї мети провідна роль належить системі освіти і виховання.

Сьогодні загально визнаною стає теза, що національне виховання має здійснюватися на всіх етапах формування особистості, починаючи зі шкільного віку. Виховний вплив має бути комплексним, включати дію таких чинників як мова, література, образотворче мистецтво, музика.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** О. Аліксійчук розглядав поняття морально-естетичне виховання молодших школярів засобами української музики. В. Борисов досліджував теоретико-методологічні основи формування національної самосвідомості. Л. Масол розглядала виховний потенціал мистецтв.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз наукової літератури переконує, що саме українська народна музика та пісня, які є відносно прості для усвідомлення, надзвичайно емоційно забарвлені й наповнені змістом, що відображає традиційну українську національну культуру, без сумніву, є оптимальними чинниками виховного впливу на дітей шкільного віку. Музика для них є природною атмосферою, що пробуджує творчу активність, розвиває художньо-естетичні здібності особистості; специфічно впливає на глибинні процеси внутрішнього світу, становлення патріотичних почуттів і формування інтересу до українських національних цінностей, що, своєю чергою, є надійним фундаментом подальшого формування громадянина-патріота зі стійкою національною свідомістю та самосвідомістю.

Варто зазначити, що збереження українців як нації залежить від того, наскільки вони усвідомлюють себе нацією і наскільки є нацією саме українською. На думку українського письменника й публіциста Івана Дзюби, за сучасних умов, коли світова відкритість створює можливість для різноманітних світових тисків, «...стрижнем існування держави і

національного майбуття може бути лише глибоке національне самоусвідомлення і самоідентифікація політичної нації» [3, с. 30].

Любов до Батьківщини, патріотизм, почуття національної гордості – це не просто слова. Вони є найвагомим складником моральної культури людини. Саме вони, особливо загострюючись в екстремальних, доленосних для рідної Батьківщини ситуаціях, об'єднують людей, знімають звичне напруження, зменшують життєвий егоїзм. Саме патріотичні риси людини (любов до Вітчизни, свого народу, його традицій, відданість національній ідеї, готовність заради них на героїчні вчинки й жертви) є невід'ємною складовою її громадянськості. Власне свідомий громадянин – це передусім палкий патріот. При цьому слід зазначити, що утвердження національної ідеї жодною мірою не може загрожувати розвиткові тих національностей, що проживають на території України і вважають її своєю батьківщиною. Усі вони становлять українську націю – спільноту, що створила державу Україна і від них залежить її майбутнє. Воно залежить від ставлення кожного з громадян України, кожного, хто становить собою часточку української нації, до своєї держави, до власної української культури, традицій, утвердження поваги, насамперед, до самих себе, як до українців, гордості за те, що вони складають часточку цього народу.

Вважаючи за доцільне використання української народної музики у процесі формування першооснов національної самосвідомості школярів, ми виходили з розуміння того, що, по-перше, виховні впливи на учнів під час слухання музичних творів та виконання українських народних пісень мають здійснюватися одночасно, а по-друге, що ці впливи надзвичайно подібні й часто мають однакові вектори й часто формують ті самі якості.

На нашу думку, слухання та вивчення української народної слід розпочати з мотивації (формування інтересу у дітей). Вона може включати в себе: ознайомлення з історичними обставинами написання твору, розповідь про народну музику, про використання народних мотивів у творчості композиторів, ознайомлення з народними інструментами. У процесі слухання та вивчення української народної музики та пісень у дітей формується

культура сприйняття, а саме: почуття, уява, фантазія, думки. Музичний твір усвідомлюється та аналізується учнями, які з допомогою вчителя намагаються розповісти про зміст та характер почутого твору.

Загалом, слухання української народної музики та виконання українських народних пісень сприяють збагаченню духовного світу учнів, розвивають естетичний смак, музикальність, формують відчуття гордості за український народ, його культуру, формують поняття про добро і зло, пробуджують любов до рідної природи, діти отримують естетичну насолоду, у них розширюється кругозір і формується інтерес до українського фольклору, у них розвивається творча уява. У той же час саме в ході слухання, вивчення та виконання українських народних пісень в учнів, окрім вище зазначених якостей і відчуттів формується любов та повага до української мови, вони відчують її мелодійність, учні ототожнюють себе з героями пісень, намагаються брати приклад з них. Народні пісні пропагують працьовитість, волелюбність, повагу до сімейних цінностей. Відтак, сформовані якості, відчуття, знання відіграють важливу роль у процесі формування першооснов національної самосвідомості, тих елементарних дій, що характеризують усвідомлення учнем своєї приналежності до українського народу.

У процесі музичних занять учні знайомляться з українською народною музикою: слухають, визначають зміст музичного твору, його характер. Учні можуть виконувати творчі завдання (добір віршів, придумування сюжетів). Стосовно української народної пісні, окрім вищезазначених етапів роботи, додається ще один – розвиток вокальних навичок: розучування мелодії за окремими фразами, визначення структури пісні (вступ, закінчення, заспів, приспів), чистота інтонування, робота над диханням, дикцією, динамікою, впізнання твору за вступом, мелодією, закінченням музичних фраз, ритмом, ) і на завершення ансамблевий спів та характерне виконання твору. Під час цього в учнів розвивається творча уява, вони входять у світ образів і таким чином ототожнюють себе з героями пісні. Співпереживання з героями тих подій розвиває почуття патріотизму, любов до рідної землі, інтерес до української історії. Пісня розширює світогляд, виховує традиційні українські морально-

етичні якості, розвиває пам'ять та естетичний смак, сприяє розвитку мови. У репертуарі вивчення та слухання пісень учнями шкільного віку мають бути присутніми обрядові: колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, жниварські пісні; родинно-звичаєві: колискові; родинно-побутові, в яких оспівується людська праця; соціально-побутові: історичні, козацькі. Також слід використовувати жартівливі, пастуші, коломийки. Вивчення пісні та її спів (особливо колективний) формують в учнів почуття колективізму. Загалом у них формується музична грамотність та розвиваються вокальні дані. При цьому слід зважати, що музичність та співучість є одним із визначальних рис українського національного характеру.

Доцільно використовувати музично-театралізовані свята та розваги. У ході подібних дійств створюється можливість, по-перше, задіяти велику кількість українських народних музичних творів, народні музичні інструменти, традиційні українські костюми, декорації, атрибути, а по-друге, – ознайомити дітей з традиційними українськими обрядами та звичаями, які століттям культивувалися в народі.

Бути уважнішими, активізувати свою уяву, кмітливість під час слухання музики допомагають різноманітні види музичної діяльності (гра на музичних інструментах, музично-ритмічні рухи). Так, прослухавши пісню «Ой, ти ранняя, бджілко», можна запропонувати відстукати ритмічний малюнок на шумових музичних інструментах. Після чого легко буде визначити темп, характер музики, а відтак і швидше запам'ятати пісню.

Отже, музичні твори варто підбирати таким чином, щоб вони: були зрозумілі учня та викликали неабияке бажання вивчати; несли в собі яскраво виражений український народний колорит; якщо зі словами, то містили багату інформацію.

**Висновки.** Таким чином, можна зробити висновок, що поетапне й комплексне застосування різних форм і методів педагогічного впливу, основою якого є використання української народної музики, сприяє музично-естетичному розвитку учнів, активізації їх духовного потенціалу, формуванню інтересу до культурної спадщини українського народу,

формуванню в них фундаментальних рис національного характеру, зародження елементів національної свідомості та самосвідомості.

### **Список використаних джерел**

1. Аліксійчук О.С. (2000). Морально-естетичне виховання молодших школярів засобами української народної музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук. К., 20 с.
2. Борисов В. (2003). Теоретико-методологічні основи формування національної самосвідомості. Краматорськ,. 519 с.
3. Дзюба І. (2001). Україна перед Сфінксом майбутнього. Київ. Вид. дім «КМ Академія», 35 с.
4. Масол Л. (2001). Виховний потенціал мистецтв – джерело освітніх інновацій. *Мистецтво та освіта*. № 1. С. 18.

*Сердюк Р.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтвознавства Якимчук О. М.

### **НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «БАРВІНОК» - ОСЕРЕДОК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ М. ВІННИЦЯ**

**Постановка проблеми.** У наш час актуальними постають питання національного, патріотичного виховання, що сприяє вивченню, збереженню народних традицій, надбань. Важливу роль у цьому процесі відіграють мистецькі заклади освіти. Складовою ланкою навчального процесу в них постає хореографічна освіта. Одним з таких осередків м. Вінниця є народний ансамбль танцю «Барвінок», який виховує любов учнів до народно-сценічного хореографічного мистецтва, знайомить дітей з культурним надбанням українського народу. У своїй діяльності колектив поєднує одразу кілька функцій: освітню, виховну, просвітницьку. Про діяльність згаданого колективу йтиметься у пропонованій публікації.

**Аналіз досліджень.** Життя народного ансамблю танцю «Барвінок» представлено у книзі керівника колективу П. Бойка [1]. Діяльність колективу згадується у науковій розвідці Є. Філімонової-Златогурської [3]. Отже, представлена публікація знаходиться у контексті сучасних досліджень. У ній представлена діяльність дитячого народного хореографічного ансамблю «Барвінок» як осередка народно-сценічного хореографічного мистецтва м. Вінниця.

**Мета статті** - виявити особливості діяльності народного ансамблю танцю «Барвінок» як осередка народно-сценічного хореографічного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Історія створення народного ансамблю танцю «Барвінок» сягає 1984 р. Його засновником та незмінним керівником є народний артист України, заслужений діяч мистецтв України Петро Бойко. «Барвінок» розпочав свою діяльність у Вінницькому міському палаці дітей та юнацтва ім. Л. Ратушної. Історія становлення ансамблю є досить стрімкою. Перші роки педагогічної діяльності П. Бойка були позначені накопиченням власного досвіду роботи з дітьми, формуванням постійного складу дитячого хореографічного колективу. Результатом плідної спільної праці стало отримання звання «зразкового художнього колективу» у 1987 р. Того ж року «Барвінок» брав участь в урядовому концерті, презентуючи хореографічний плакат «Сонцю не згаснути», присвячений подіям Чорнобильської трагедії., чим отримав підтримку відомого диригента С. Турчака [2].

1989 р. позначений розширенням діяльності «Барвінка» – створенням фольклорної групи та студії ручної вишивки. Унікальність цієї новації позначена тим, що усі діти беруть участь у всіх мистецьких групах. Кожен учасник колективу набуває навичок хореографічної майстерності, грі на музичних інструментах, вчиться співати, опановує мистецтво вишивки [2].

Основу репертуару колективу складають народно-сценічні танці, насамперед, українські. Відмінною рисою постановок «Барвінку» є наявність у них сюжету. Репертуар базується на автентичному матеріалі, діти відтворюють народні обряди, максимально зберігаючи його автентичність. Велику увагу

викладачі приділяють хореографічній лексиці, народним костюмам, які є основними ознаками національного танцю, адже у відтворенні особливостей танців різних народів необхідно бути точним і коректним.

Наступний етап в становленні колективу почався з 1996 р., коли ансамбль отримав власне приміщення по вул. Стахурського. Це надало можливість розширити діяльність, залучити більшу кількість дітей. Керівники та викладачі колективу працюють над вдосконаленням виконавської майстерності. Результатом такої роботи стало посилене концертно-фестивальне життя «Барвінку»: участь у звіті області «Подільське гроно калинове» (1999), фестивалі «Наша земля – Україна» (2000, табір «Артек»). Знаковою подією для «Барвінку» стала перемога на Міжнародному конкурсі «Слов'янський базар» (2001). Діяльність у 2000-х роках позначена численними гастрольними подорожами до Польщі, Італії, Сербії, Франції, Чехії, Німеччини, Туреччини. На міжнародному фестивалі в Іспанії «Le Magdalena» «Барвінок» бере участь протягом п'ятнадцяти років [2].

Запорукою такого успіху є дисципліна, якій в колективі приділяють велику увагу. Викладачі з перших занять привчають юних танцівників до охайного зовнішнього вигляду, серйозного ставлення до занять, поваги до викладачів, а головне, – виховують любов дітей до народно-сценічного танцю та національних надбань українського народу<sup>1</sup>.

Народний ансамбль танцю «Барвінок» проводить культурно-просвітницьку діяльність у загальноосвітніх школах, військових частинах, бібліотеках, філармонії. Традиційними для колективу є звітні концерти, які проводяться щорічно на сцені Вінницького академічного українського музично-драматичного театру імені М. Садовського, Будинку офіцерів (до 2021 р.). На них барвінчата презентують свою виконавську майстерність. Цей захід перетворюється на справжню дитячу філармонію, даруючи глядачам естетичне задоволення від спілкування з дитячою творчістю. Програми концертних програм складають хореографічні композиції з народно-

сценічного танцю («Гопак», «Козачок», «Хорватська рапсодія», «Тропотянка»), жанрово-сценічні постановки («Гандзя», «Верховоди», «Весела Серафима», «Карпати», «Сопілкар», «Українські віртуози», «Качечка панує», «Круть-верть», «Бубни»). Улюбленими композиціями для дітей є «Да косив батько», «Rolling in the deep». Усі вони сприяють розвитку хореографічної техніки, виконавської майстерності, оволодінню сценічною культурою<sup>2</sup>.

З 2004 р. за підтримки місцевої влади центр художньо-хореографічної творчості «Барвінок» започаткував фестиваль хореографічного мистецтва «Барвінкове кружало». Він став справжнім святом для поціновувачів хореографії, даруючи глядачам естетичну насолоду від спілкування з дитячою хореографічною творчістю.

Сьогодні в ансамблі займається близько півтори тисячі дітей різного віку. Усі вони беруть участь у фольклорній студії, опановують гру на музичних інструментах, навчаються співу. Такий комплексний підхід у навчанні дозволяє дітям стати всебічно розвиненими гармонічними особистостями.

**Висновки.** Аналіз функціонування народного ансамблю танцю «Барвінок» у м. Вінниця дозволяє зробити такі висновки. Хореографічний колектив відіграє важливу роль у культурно-мистецькому житті міста, є важливим центром художньо-естетичного виховання дітей засобами хореографічного мистецтва. Діяльність народного ансамблю танцю «Барвінок» налічує майже сорок років. За цей період колектив опанував багато хореографічних постановок, більшість яких складають народні танці. Керівники та викладачі колективу плекають любов учнів до народно-сценічного танцю, національних традицій, культурних надбань українського народу.

### **Список використаних джерел**

1. Бойко П. Барвінок. (2022). Ростити дітей щасливими.

2. Народний ансамбль танцю «Барвінок». URL : <https://barvinok.edu.vn.ua/> (дата звернення 30.03.2023).
3. Філімонова-Златогурська Є. (2022). Відомі постаті народно-сценічного хореографічного мистецтва Вінниччини. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика»,. Вип. 58. Т. 2. С. 144-148.

*Скриній А.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, Фрицюк В.М.

## **РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ФОЛЬКЛОРУ**

**Постановка проблеми.** Здатність людини мислити в образах створила таке унікальне явище, яке ми називаємо мистецтвом. Створення художніх образів вимагає від митця максимальної активізації художньо-образного мислення. В свою чергу, для того, щоб «зчитувати», «осягати» художні образи мистецтва, людина повинна також мати сформоване художньо-образне мислення. Саме воно має непересічне значення для повноцінного, цілісного сприйняття світу, формування переконань, поглядів та системи цінностей особистості. Тому проблема формування художньо-образного мислення учнів є важливою і потребує глибокого та ґрунтовного вивчення. Нові вимоги до уроків музичного мистецтва, які мають особливі можливості для формування системи естетичних та загальножиттєвих цінностей особистості, передбачають розвиток не тільки спеціальних музичних, але і генералізованих здібностей учнів, а також таких психічних процесів, як відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, уява, тощо.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Основні теоретичні питання, пов'язані з мисленням людини, опрацьовані в науковій літературі багатьма

вченими, дослідженню цієї проблеми приділялася належна увага у філософії, психології, музикознавстві (А. Лашенко, В. Медушевський), педагогіці (І. Зязюн, Є. Назайкінський, О. Рудницька, Г. Падалка та ін.).

**Мета статті** – дослідити розвиток художньо-образного мислення молодших школярів засобами фольклору.

**Виклад основного матеріалу.** Загальновідомо, що конкретно-чуттєве образне мислення школярів є основою для формування всіх інших видів мислення. Розвивати розумові здібності особистості неможливо без формування її образного мислення.

Здатність людини мислити образами найбільш повно й органічно втілюється у фольклорному мистецтві. Саме тому впровадження фольклору в навчально-виховний процес є одним з пріоритетних напрямів.

Значення художньо-образного мислення для становлення пізнавальної функції психіки людини і, в подальшому – для формування загальної культури мислення особистості залежить від того, як саме розуміти сутність образного мислення і його роль у процесі пізнання світу. Термін «художньо-образне мислення» складається з трьох містких понять: мислення – як глобальне, загальне поняття; образне – як різновид мислення взагалі; художньо-образне – як різновид образного мислення (художньо-образне, в свою чергу, має безліч своїх різновидів, пов'язаних з тим чи іншим видом мистецтва, чи їх синтезу).

Основним змістом образного мислення є оперування вже наявними образами. Доцільно підкреслити, що запас створених образів є важливою умовою успішного оперування ними. Не можна оперувати тим, чого не маєш. Тому, чим багатший запас накопичених образів, чим повніший їх зміст, тим більше можливостей для різних видозмін, варіантів, перетворень. Слід зазначити, що за способом оперування запасом накопичених образів вчені виділяють такі різновиди образного мислення: предметно-наочне, синтетично-образне, символічно-образне, асоціативно-образне. Наведений поділ є умовним, оскільки образне мислення (як і мислення взагалі) - це багатоплановий і одночасний процес, який передбачає можливість взаємодії всіх різновидів мислення. В педагогічному процесі, формуючи образне мислення, можна мати на увазі даний

поділ для дотримання принципу послідовності та доступності.

Образне мислення кожної особистості має свої особливості, які виявляються в самостійності мислення, критичності, гнучкості, широті, глибині, швидкості. Вчені також розрізняють репродуктивне (відтворювальне) образне мислення і продуктивне (творче).

Почуттєве ставлення людини до навколишнього світу, з її переживаннями, значно тісніше пов'язане з образом (який завжди наповнений особистісним смислом), ніж з поняттям. Не можна створити і втримувати образ, а тим більше ним оперувати, якщо до нього ти байдужий. Якщо образ не наповнений особистісним смислом і значимістю, він зникає, розмивається, перестає існувати. Образ – це завжди особистісне перетворення, де фіксується не просто суспільний, а суб'єктивно перетворений (індивідуальний, особистісний) досвід кожної людини.

Вивчення зазначених аспектів даної проблеми дало можливість уточнити, що художньо-образне мислення – це різновид асоціативно – образного, пов'язаний з тим чи іншим видом мистецтва, це процес оперування думками і почуттями на основі сприймання художнього образу і особистим життєвим досвідом. Художньо-образне мислення молодших школярів ґрунтується на здатності осягати художній образ у всій його цілісності і повноті та знаходити певні аналогії з життям. У даний віковий період розвитку дитини дуже важливо накопичити запас певних життєво-ціннісних художніх образів і поступово формувати здатність оперування, співставлення їх між собою (в рамках одного виду мистецтва), а також здатність проводити паралелі між художніми образами та образами життя. В контексті дослідження, під художньо-образним мисленням, яке ми формуємо на основі фольклору, розумілася цілісність і одномоментність художньо-образного охоплення всіх складових фольклорного синтезу. Це пов'язано з тим, що фольклор є синтетичним видом народної діяльності, народного мистецтва, в якому органічно переплітаються всі види мистецтв (музика, поезія, драматургія).

Фольклор увібрав естетичний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь, і цей досвід об'єднується художніми синтетичними образами. Крім цього, образи фольклору пов'язані з генетично закладеним способом відчуття світу, природи, з особливим художньо-образним способом мислення, який знайшов своє віддзеркалення в словах української мови. Саме тому особливого значення набувають художньо-образні особливості фольклору як складові цілісної і динамічної системи, що поєднує в художніх образах явища дійсності та ставлення до них людини.

Розвиток образного мислення школярів передбачає, як мінімум, дві найважливіші умови: бачити /уявляти/ цілість раніше, ніж складові окремі частини та подумки, виділяючи певну функцію одного предмета, вміти переносити її на інший; умовою виникнення такого вміння є здатність учнів об'єднувати найрізноманітніші предмети і явища в єдиний смисловий вузол (оперувати, мислити образами-уявленнями). Усвідомивши значення образного мислення і уяви та необхідність розвитку цих здібностей дитини, деякі вчені спрямували свою увагу на вивчення уяви та етапів її формування в учнів.

Так, наприклад, Л. Шрагіна, визначає такі три етапи розвитку художньо-образного мислення школярів:

- **на першому етапі** розвитку образного мислення є необхідною така організація предметної діяльності учня, яка б дозволяла щось придумувати і уявляти (мислити певними образами);
- **на другому етапі** крім попередніх ознак додається власний досвід школяра;
- **на третьому етапі** спостерігається наявність у школяра власної внутрішньої ролі або позиції, яка дозволяє самостійно планувати предметні відносини, надавати їм певного смислу [2].

Тому перед вчителем виникає завдання: забезпечити можливість використання законів творчості для розвитку образного мислення учнів для удосконалення змісту та мотивів навчання. Виходячи з поглядів різних педагогів, основні принципи побудови такого творчого уроку, в основі якого лежить уява образного мислення учнів, можна сформулювати таким чином:

- стимулювати пізнавальну активність, виявлення чогось нового в звичайному, тобто створювати ситуації для дослідницько-пошукової активності, в основі якої лежить відчуття проблематичності та протиріч;
- стимулювати самостійну постановку питань і проблем, тобто усвідомлення і засвоєння матеріалу через питання;
- сприяти виявленню прихованих і явно невидимих, незаданих зв'язків між предметами і явищами, розглядати проблеми з різних точок зору і на цій основі вводити принципи міждисциплінарного підходу;
- формувати вміння прогнозувати можливі наслідки прийнятих рішень;
- висвітлювати навчальні теми, як вправи на активізацію уваги;
- формувати усвідомлену мисленнєву діяльність, реалізовану в стратегіях мислення;
- створювати в класі обстановку непрагматичності, коли в ієрархії структури цінностей основною цінністю є людина.

Аналіз найрізноманітнішого фольклорного матеріалу дає підставу стверджувати, що саме рідна народна творчість в нерозривному поєднанні з народними традиціями є наймудрішим, найдоступнішим для розуму і для серця матеріалом, на якому і сьогодні доцільно виховувати учнів. Народ не просто створив досконалу систему цінностей, але заклав і відшліфував традиції, які фактично представляють собою гармонійну систему виховання. І чим глибше вникаєш в цю народну мудрість, тим більше відкриваєш там педагогічних принципів, педагогічних умов, прийомів.

Спілкування з фольклором, з його символічно-поетичною образністю повинно бути тим живим диханням, яке змушує учнів хвилюватися, плакати, сповнюючись співчуттям, сміятися, «смакуючи» прекрасний народний гумор, гордитися своїми предками, відчуваючи їх силу, мудрість, вірність рідній землі, своєму народові.

**Висновки.** Варто зробити висновок, що художньо - поетична образність фольклору і його можливості необхідно зіставити з віковими особливостями учнів. Ця умова вимагає відкривати школярам таку частку образно - інформативного фольклорного матеріалу, який вони зможуть осягнути. Часто

себе виправдує такий прийом, коли вчитель, опираючись на порівняно незначний життєвий досвід учнів, ніби привідкриває «художньо-образне віконце в світ» і спонукає до більш глибоких роздумів, заснованих на естетичних переживаннях, на активізації художньо-образного мислення школярів.

### **Список використаних джерел**

1. Гавран І. (2018). Особливості розвитку художньо-образного мислення студентів інститутів мистецтв у процесі підготовки до самостійної діяльності. № 12(167) URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/155440>
2. Шрагіна Л. І. Психологія вербальної уяви: функціонально-системний підхід. Монографія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 284с.

*Стенова А.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтвознавства, доц.  
Верещагіна-Білявська О.Є.

## **БОРИС БУЄВСЬКИЙ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НА ТЛІ МУЗИЧНИХ ПРОЦЕСІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Постановка проблеми.** Творчість українських композиторів музичної культури 60-70 років ХХ століття представляє собою високопрофесійний та цінний творчий доробок, що презентує Україну на світовій мистецькій арені як високоінтелектуальну і справді європейську країну. Та, незважаючи на це, питання особливостей творчості музичних митців того періоду наразі й досі є недостатньо вивченими і фактично постають маловідомою сторінку української музики.

ХХ століття – період різноманітних напрямів у мистецтві, що часто існували на противагу один одному, проте були невід’ємно пов’язані між собою суспільними настроями, тенденціями та викликами часу. Різні музичні

стилі, що виявляли себе у творчості композиторів, визначали ступінь новизни та оригінальності їх мислення.

Слід зазначити, що до 50-х – 60-х років ХХ ст. передовими у формуванні музичного мистецтва були композитори Західної Європи. Та 1960-ті роки ознаменували значне піднесення музичної культури і в Україні. З'являються новаторські композиторські практики, створюється спілка молодих прогресивних композиторів «Київські авангардисти». Починаючи із 1970-х – 1980-х років у вітчизняній музиці з'являються самобутні ідеї нового рівня, які, спираючись на глибокі національні традиції, дещо різнилися від західноєвропейських. В цей час в мистецтві панує розмаїття стилів, жанрів, форм, які привнесли ознаки нового стилю, що в наукових мистецтвознавчих працях окреслюється терміном «постмодернізм». В творах українських композиторів знаходять втілення полістилістика, «нова простота», стильовий плюралізм, технологічний універсалізм тощо. Саме у цей період інтерес публіки і музикознавців повертають постаті трьох композиторів, які ознаменували собою нову українську музику та змогли пробити шлях і до західноєвропейської сцени – Євгена Станковича, Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова. Ці умовні «три С (СтанковичСкорикСильсвестров)» були настільки модерними, що значною мірою затулили в очах публіки і науковців інших авангардних українських митців, чия творчість також становила цікаву сторінку в історії вітчизняної музики.

Серед яскравих композиторів того часу значуще місце займала й творчість Бориса Буєвського, композитора та педагога, що формувався та творив в умовах жорсткого радянського тоталітаризму, потерпаючи від переслідування і погроз КДБ. Він пройшов складну життєву еволюцію, що призвела до бунтівних нонконформістських настроїв в його світогляді та творчості.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Незважаючи на яскравий творчий доробок композитора, музика Б. Буєвського й досі залишається неоціненою дослідниками повною мірою, а тому потребує детальної уваги. На сьогодні спектр наукових публікацій, які б висвітлювали творчі надбання

та художні принципи митця, обмежуються нечисельними оглядовими статтями у музичних енциклопедіях та публіцистичних виданнях. У вільному електронному доступі відсутні аудіо та відеозаписи його творів, зразки нотних партитур. Про біографічні дані, віхи та особливості творчості Бориса Миколайовича можна дізнатись з його опублікованих інтерв'ю, розповідей друзів та колег.

Так, інтерес викликає наукова стаття О.С. Зінкевич, присвячена симфонічному жанру в творчості Б. Буєвського. У результаті комплексного аналізу Другої, Четвертої, П'ятої, Дев'ятої симфоній композитора, авторка бачить їх як «яскраві зразки антиштампу, що складають «портрет» сучасної української симфонії» [4, с.67]. Частково жанрова основа симфоній композитора розкрита у статті С. Коробецької, в якій розглядається проблема жанрово-стильового синтезу у вітчизняній оркестровій музиці [6].

У науково-навчальному виданні «Історія української музики» авторами О. Верещагіною та Л. Холодковою подаються характеристики Другої та Четвертої симфонії композитора, зазначається використання митцем «...принципу полістилістики, який поєднує в художньому змісті одного твору різні лексичні та мовні системи» [2, с.198].

Дослідником-мистецтвознавцем Р. Стецюком було написано книгу «Борис Буєвський. Життя у світі музики», де у вступі автор зазначив, що «на вітчизняних музичних теренах Буєвський заявив про себе як оригінальний композитор, як митець з вельми потужними силами, вільним польотом уяви і винахідливою фантазією. Найголовнішим у змістовності музики вбачав реалістичну доцільність...» [7]. Та, на жаль, книга так і не була видана через смерть автора.

Отже, твори Бориса Буєвського – це золотий фонд музичного мистецтва, що створювались у важкий для всієї української спільноти історичний період. На сьогодні проблема творчості композитора лишається недостатньо вивченою, а тому виявляє інтерес дослідників та науковців.

**Мета статті.** Спираючись на наукові мистецтвознавчі праці і доробки, аналізуючи музичні твори Б.Буєвського, маємо на меті ширше розкрити грані

таланту композитора, визначити стиль, прийоми та характерні засоби виразності в його творчості.

**Виклад основного матеріалу.** Починаючи з перших років радянської влади, в Україні виникає тотальний ідеологічний контроль не лише за творами композиторів, які підлягали жорсткій цензурі та заборонам, а й за усіма без винятку мистецькими та навчальними галузями. Так, з 1922 року були встановлені прискіпливі перевірки за усіма друкованими публікаціями, випусками кінопродукції, діяльністю театральних колективів тощо. Та передувала цьому безжальному утиску не менш жахлива система заборон й обмежень, яку здійснювала російська імперія до національних проявів української культури і науки впродовж минулих століть.

За періодизацією мистецтвознавця Ю. Чекана [9], діяльність української композиторської школи поділялась на два етапи. Перший відноситься до XVII століття, так званої «барокової композиторської школи», в якій свого розквіту та професійного рівня набула певна стильова система та сформувались музичні жанри (кант, партесний концерт, шкільна драма). Вона була орієнтована на західну культуру та демонструвала європейські традиції і стиль. Та, «...висмикнути українську музику з загальноєвропейських процесів – було для імперської Росії надзвичайно важливим саме ідеологічним засобом...», зазначає мистецтвознавець [8]. Тому саме цей вектор розвитку української музичної культури, направлений на культуру Європи, було зруйновано.

Другий етап розвитку композиторської школи, поява якої припала на XIX століття, епоху романтизму, демонструє, що вона вже втратила свій європейський напрямок. І хоча тут також склалась система жанрів (опера, симфонія, камерна музика), інтонаційна база спиралась на українську пісенність, все ж, на відміну від інших романтичних шкіл, що існували у той час в Європі, українська не мала підтримки від власної держави. Творчість вітчизняних композиторів була втиснута в суворі ідеологічні рамки російського народництва, що знайшло своє втілення в «уварівській тріаді» - «За віру, царя і вітчизну», синонімами яких стали – православ'я, самодержавство, народність. В повній мірі складну ситуацію в українській

культури, що знаходилась під ярмом російської імперії, в своїх наукових працях формулює мовознавець Ю.Шевельов, закликаючи суспільство боротися з «провінційністю». «...Провінція – все те, що не думає, що воно столиця світу. Провінція – все те, що не стверджує себе столицею світу. Провінція – не географія, а психологія. Не територія, а душа» [10, с.58]. Науковець зазначав, що нація, яка позбавлена духовних цінностей і прагнень, виявляє байдужість до власної долі, міркувань та дозволяє зовнішнім обставинам формувати її на свій розсуд - приречена на насильницьку ізоляцію від культурних впливів та самознищення.

Саме тому, українська музика впродовж наступного ХХ століття була достатньо обмежена у своїх правах та прагненнях, до того ж, сприймалась світом крізь призму російської школи.

Вперше принципово відмовитись від наслідування російським традиціям та вивести українську культуру на новий рівень спробували представники української музичної авангардної школи 1960-х років. Композитори нової течії прагнули поставити національну музичну культуру на європейські рейки та, відірвавшись від російських догм, позбутись колоніального статусу. Цьому сприяла також доба «відлиги», яка дозволила ненадовго відкрити «залізну завісу». Це надало нові можливості до ведення культурного діалогу та обміну творчим досвідом з митцями країн Західної Європи.

На початку 1960-х років було створено творчу групу «Київських авангардистів», члени якої прагнули оволодіти композиторськими техніками, що були вже широко розповсюджені за кордоном. Це допомогло молодим митцям увібрати прогресивні тенденції для створення нової музики. Учасники групи захоплювались пошуками неординарних шляхів у творчості та музичній мові. Л. Грабовський, В.Сильвестров, В.Годзяцький, В.Губа, а дещо пізніше В.Загорцев, С.Крутиков – усі вони вчилися композиції у Б.Лятошинського, а неформальним провідником групи був диригент І.Блажков. Іншу групу композиторів, які поділяли погляди учасників «Київських авангардистів», склали кияни І. Карабиць, Є. Станкович, О. Кива, В. Храпачов; В.Бібік з Харкова; львів'яни А.Нікодемівич та Г. Ляшенко.

Проте, незважаючи на аполітичність даного творчого осередку і відсутність в його лавах представників дисидентського руху, діяльність нової української школи видавалась надзвичайно небезпечною радянській владі. Як зазначав Ю.Чекан, «коли починаються спроби української культури тим чи іншим чином відірватися від Росії, її одразу ж обрубують» [8]. Різними шляхами, за короткий термін, існування авангардної школи було припинено.

Та незважаючи на обмеження, що унеможливлювали вільну творчість, здобутки композиторів 1960-х років залишаються яскравою сторінкою в українській, європейській та світовій історії музики. Досягнення митців послугували підґрунтям для подальшого розвитку української музики, надали можливість музикантам наступних десятиліть впевнено обрати шляхи розвитку та напрямку музичної культури України.

Саме на тлі досягнень та нових музичних знахідок в національно-культурному спадку композиторів шістдесятників відбувається вдосконалення музичної творчості Бориса Миколайовича Буєвського.

Борис Буєвський народився в Кривому Розі у 1932 році. Він став яскравим представником славетної харківської композиторської школи та вітчизняного мистецтва, адже навчався у професора Дмитра Клебанова – композитора, педагога, що вільно оперував у своїй творчості різними аспектами жанрово-стильових тенденцій сучасності, впроваджуючи у своїх творах основні канони постмодернізму.

Творче становлення Б. Буєвського як композитора відбулося у Києві. Спочатку він працював редактором видавництва «Музична Україна», згодом спрямував себе на композиторську діяльність і вже у 1961 році був прийнятий до Спілки композиторів України.

Жанрова палітра композитора досить широка і різноманітна: більше десяти симфоній, оркестрові сюїти, увертюри, концерти для інструменту з оркестром, хорова, камерно-інструментальна та вокальна музика, музика до балету, анімаційних, науково-популярних фільмів, телевізійних та радіопередач.

Твори Б.Буєвського стали новою і оригінальною сторінкою сучасного музичного мистецтва. Його новаторські підходи до створення музики визначають полістилістичний напрям його творчої діяльності. Композитор майстерно синтезує різні мистецькі жанри, стилі та напрямки сучасності. Використовує мотиви українського фольклору, музичної неокласики, симфонічні, джазові мотиви. Виразні риси творчості Б. Буєвського співзвучні із сучасними музично-креативними процесами, які композитор втілює у постмодерні тенденції. У кожному музичному жанрі маестро знаходить нові шляхи вираження, що стосуються тематики, засобів зображення, інтонацій, форм, які яскраво відрізняють його від інших митців, створюючи власний «почерк», надаючи йому самобутнього характеру та виразу.

Так, відгукуючись на пошквалений інтерес слухача до сучасної тематики, Б. Буєвський одним з перших ввів актуальну тему у свій балет «Пісня синього моря», де зобразив воєнні події блокадного Ленінграду. Його здобутком тут стає симфонізація жанру та сучасна музична лексика, що дозволила балету посісти важливе місце у становленні українського балету на сучасну тему.

Інший балет композитора – «Устим Кармелюк» – вражає своїм унікальним тлумаченням жанру та творчим синтезом мистецтв. За формою він представляє тричастинний концерт для оркестру фольклорних інструментів та хору. Спів у балеті, ще на початку ХХ століття введений І. Стравинським у його балеті «Пульчинела», стає специфічним явищем в контексті мистецьких тенденцій тогочасного культурного простору. Саме людський голос, включений у сценічно-танцювальну дію, надає твору особливої проникливості, емоційності та «людяності», яскравіше передаючи образи та події, що знаходять вираження у триєднанні співу, хореографічної пластики та інструментального супроводу. В музичній палітрі балету Б.Буєвського представлені теми, що спираються на інтонації пісенного фольклору та народні козацькі пісні. Особлива роль відводиться презентації українських народних інструментів, їх тембру, технічним та віртуозним можливостям, а також емоційному звучанню хору, що супроводжує дію балету.

Вагому складову доробку композитора становлять твори вокального жанру, а саме естрадні пісні, що користувались неабиякою популярністю у слухача та виконувались знаменитими співаками того часу. В естрадну пісню Б. Буєвський привніс поєднання фольклорних та джазових елементів. Український мелос, гострий ритм та багата гармонія, розгорнуті вокальні та оркестрові партії, вихід за межі куплетної форми - відрізняли пісні Буєвського від естрадних творів інших композиторів, що працювали в цьому жанрі на початку 60-х років. Композитор написав понад 100 пісень. Серед найпопулярніших, що виконувались в Україні та поза її межами - «На долині туман», «Тече ріка дзвінка», «Дві стежини», «Синя ніч за Дніпром», «Київське небо», «А вони летять» тощо.

Цікавий досвід композиторської діяльності Б. Буєвського можна відмітити й у створенні музики до мультиплікаційних фільмів, які належать до скарбниці українського мистецтва, а фільм «Про козаків» став широко відомим не тільки в Україні, але й поза її межами.

Час тотальної цензури і заборони будь-яких проявів національного унеможлилював створення та виходу на широкий загал мистецьких продуктів, які б були пов'язані з темами національного становлення України та її героїв. Тому природньо, що, наприклад, образ козака жодним чином не міг з'явитись у художніх, історико-публіцистичних фільмах, при цьому не пройшовши через прискіпливий огляду радянської ідеології. Та доля мультиплікаційної серії фільмів про козаків, створена автором сценарію та режисером В. Дахно, склалась напрочуд вдало. Кумедно намальовані образи трьох козаків сприймалися як щось несерйозне та смішне. Саме це надало можливість «прорвати» українськість крізь щільну цензурну завісу.

Сам фільм написаний досить жорсткою графікою, якій відповідає створена і покладена на мультиплікаційний сюжет музика М. Скорика та Б. Буєвського. Стиль та засоби, які застосовували композитори, створюючи супровід, сміливо можна адресувати до музичного авангарду 1960-х років.

Враховуючи передбачене режисером покладання основного навантаження картини на сюжетну лінію, анімаційне зображення дій героїв та

повну відсутність реплік й діалогів між персонажами, передача емоційного фону повністю переходить до музики, яка стає ключовою та відіграє не менш важливу роль. Фільм побудований за принципом логіки музичного театру, де глядачу представляється бездоганне співвідношення анімаційної дії і музики.

Та, серед жанрового різноманіття творів Б. Буєвського, найбільшою мірою композиторські тенденції, що стали відгуком епохи шестидесятників, виявились у його симфонічній творчості. Кожна симфонія Б. Буєвського несе оригінальну художньо-конструктивну ідею. В них переважають урбаністичні, машинно-автоматичні, космогоністичні ідеї і в той же час на противагу «технічному» в діалектичну суперечку вступає «духовне», земне, природне та глибоко психологічне. Засобами оркестру композитор створює потрібні смислові відтінки, підсилюючи та акцентуючи ті чи інші творчі задуми.

Український композитор у своїй музиці збагачує стильову систему, використовуючи та розширюючи амплітуду стильових проявів композиторів минулих століть. Так, неодноразово для формування образності Б.Буєвський використовує такі жанрові джерела як хорал, дзвін курантів, застосовує прийоми остинато, темброві винаходи, кадровий монтаж, джазові форми, «рваний» мелос, цитування тощо.

Синтезу також підлягають музичні форми та жанри симфоній. У П'ятій симфонії Б. Буєвського інтегруються ознаки симфонії та концерту для оркестру. У музичній формі Четвертої симфонії композитор групує симфонічний цикл в одну частину, що О. Зінкевич називає «стисненням циклу в сонату» [3, с.41], Дев'ята симфонія представлена одною частиною у формі рондо.

**Висновки.** Широкогранні та цікаві творчі надбання Бориса Миколайовича Буєвського складають справжню перлину української культури. Композитор розробив нові шляхи у своїй музичній творчості, поглибив її художню концептуальність. На жаль, через знуцання, приниження і заборони, що чинила не одне сторіччя російська влада з українськими митцями, багато творів вітчизняної культури і досі залишаються незаними як в Україні так і у світі. Через свою безкомпромісність, чесність, непокору,

національне самовираження та відстоювання належних прав українських митців Б. Буєвський викликав до себе підозри та гнів влади. Йому погрожували, переслідували, його музику забороняли. Тому сьогодні його твори заслуговують свого відродження, потребують подальшого ретельного вивчення музикознавцями, розповсюдження, популяризації та збереження для сучасників й нащадків. Адже відродити українську культуру, прищепити любов та гордість за свій талановитий, самобутній народ – завдання кожного українця. Творчість вітчизняних митців – композиторів, літераторів, художників – повинна стати для нашого народу фундаментом духовного зросту.

### Список використаних джерел

1. Войтенко О. Антологія «Київського авангарду». Нотатки на полях. URL: <https://theclaquers.com/posts/5905>
2. Верещагіна О., Холодкова Л. (2008). Історія української музики ХХ століття. Київ: Освіта України»,. 352 с.
3. Зинькевич О. (1986). Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – начало 80-х годов). Київ,. 184 с.
4. Зінкевич О. (1992). Бунтівна муза Бориса Буєвського. *Літературно-мистецький журнал «Світо-вид» IV (9)* / Редкол. Б.Бойчук, І. Римарук, М. Ревакович та інш. Київ – Нью-Йорк,. С. 67-75.
5. Зінкевич О. (2020). Інтегральні зв'язки в українському. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах.*/Редкол. А.Чебикін, М.Яковлев, В. Бітаєв та інш.: НАМУ Міжнародної наукової конференції. Київ.. С.20-24
6. Коробецька С. (2018). Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної музики. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки.*/ НДУ ім. М. Гоголя. С.60-61
7. Сопівник М. Борис Буєвський. *Золотий фонд української естради.* URL: <http://www.uaestrada.org/kompozitori/bujevskyj-borys/>
- 8.Чекан Ю. Усвідомити українську музику як цілісність. URL:

<https://theclaquers.com/posts/3692>

9.Чекан Ю. Презентація антології камерної музики «Київський авангард».

URL:[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=711683349451046](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=711683349451046)

10. Шерех Ю. Думки проти течії. Київ, Видавництво «Україна»,1949. 100с.

*Толстая Л.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. пед. наук Грінченко Т.Д.

## **ЕТЮДИ Ф.ШОПЕНА - НАЙВИЩИЙ ПРИКЛАД ХУДОЖНОСТІ ЖАНРУ**

**Постановка проблеми.** Концертний фортепіанний етюд належить до музичних жанрів, які виникли в добу романтизму і акумулювали у себе її історико-типологічні властивості. Його становлення відбувалося в умовах удосконалення нового клавішного інструмента, відпрацювання прийомів гри на ньому і в цілому процесу самовизначення виконавської діяльності. Розвиток виконавства у добу романтизму був спрямований на створення духовно-естетичної, інтонаційно-звукової реальності, він сформував той історико-культурний контекст, який сприяв перетворенню етюду з прикладного жанру на художній.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Етюди Ф.Шопена високо оцінювались як виконавцями, так і композиторами - Г.Берліоз, Й.Гофман, Ф.Ліст, Р.Шуман, А.Корто називали їх «шедеврами». Ці твори є обов'язковими у навчальному процесі піаністів, вони виконуються на конкурсах виконавської майстерності, а також є предметом наукових досліджень: Н.Кашкадамова, Т.Куржева, Р.Савицький, Р.Сулім та інші.

**Метою** нашої статті є здійснення характеристики сконцентрованих в Етюдах Ф.Шопена засобів і прийомів, що поєднали технічну складову з яскравими образами і глибоким змістом та дозволили вивести жанр етюду на новий високохудожній рівень.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанні етюди Фридерика Шопена – одна з найбільш яскравих сторінок його творчості. Вони написані з великим натхненням і майстерністю, це неперевершені зразки жанру художнього етюд, які не мають собі рівних у фортепіанній музиці. Шопен як композитор еволюціонував разом зі створенням опусів своїх етюдів: вже у варшавський період двадцятирічний композитор зміг проявити дивовижне поєднання технічних і артистичних проблем, зрілу урівноваженість; в етюдах паризького періоду композитор втілює нові, оригінальні та технічно складніші завдання, які не використовувалися в ор.10. Етюди Шопена дедалі більше відкривали нові горизонти у подальшому розвитку піаністичної техніки. На нашу думку, найважливішою і найпривабливішою для виконавців є експресія та глибокий емоційний зміст, що містяться в етюдах усіх опусів.

Ф.Шопеном написано 27 етюдів: з них 24 згруповані в два зошити по 12 п'єс (ор.10 та ор.25) і 3 етюди опубліковані окремо без позначення опусу. «Дванадцять великих етюдів» ор.10, створено у 1831-32 роках. Вони містять посвяту: «Моєму другові Ференцу Лісту». Другий зошит, датований 1836 роком, присвячений Марі д'Агу. Майже всі етюди підкреслено «технічні», їхнє виконання вимагає від піаніста справжньої артистичної віртуозності, не випадково вони й сьогодні залишаються справжнім випробуванням піаністичної майстерності. Однак, специфіка Шопенівських етюдів полягає не у віртуозних складнощах, а в їхньому абсолютному підпорядкуванні творчим завданням. Віртуозна техніка тут виступає не як ціль, а як засіб розкриття художнього образу. Кожен пасаж, кожна фактурна деталь працює на поетичну ідею. Саме тому ми сміливо користуємося такими назвами етюдів як ор.10 - «Водоспад» №1 до мажор, «Сум» №3 мі мажор, «Потік» №4 до дієз мінор, «Плач» №6 мі бемоль мінор, «Сонячне сяйво» №8 фа мажор, «Гітара» №11 мі бемоль мажор, «Революційний» № 12 до мінор; ор.25 – «Пастух», або «Еолова арфа» №13 ля бемоль мажор, «Бджоли» №14 фа мінор, «Вершник» №15 фа мажор, «Паганіні» № 16 ля мінор, «Неправильна нота» №17 мі мінор, «Віолончель» № 19 до дієз мінор, «Метелики» №21 соль бемоль мажор, «Зимовий вітер» № 23 ля мінор, «Океан» або «Море» №24 до мінор.

В спогадах сучасників Шопен постає видатним фортепіанним педагогом, творчо мислячим, сміливо декларуючим в своїй методиці нові шляхи і напрямки. На відміну від більшості вчителів того часу він приділяв багато уваги художньому змісту творів, ретельно працював над звуком та фразами. Шопен підкреслював значимість роботи над гаммами й етюдами, визнавав їх важливим засобом досягнення рівності і самостійності пальців, розвитку свободи рук, гнучкості зап'ястка. Відтак вважав, що техніка не має бути самоціллю виконання, вона має підпорядковуватись художньо-образному змісту твору.

Істотна відмінність Шопена-педагога доби романтизму, від представників популярного в той час «блискучого» стилю передусім полягає у відмінності розуміння головних завдань навчання піаніста. На противагу надмірному захопленню віртуозністю, типовому для більшості прихильників блискучої гри, він робив акцент на розумінні і відтворенні художнього образу твору, глибокому та емоційному проникненні в його зміст.

Думки про серйозність і життєвість художнього змісту музичних творів змісту є основою його методики: «Надзвичайне слово - це звук... Вираз нашого почуття засобами звуків.... Мистецтво, яке проявляється в звуках, називається музикою. Мистецтво керувати звуками. Вираз наших думок звуками. Вираз наших поглядів за допомогою звуків» [3, с.9].

Вказуючи на поліжанрову композиторську спадщину Ф.Шопена, науковці висловлюють цікаву думку про його розуміння жанру як такого. Для польського романтика це явище – «кут зору на світ, один з аспектів художньої картини світу. Різниця таких «кутів», закономірність їх відбору, взаємодоповнюваність і певна вичерпаність дозволяють сприйняти цілісність Шопенівської творчості як систему жанрів, кожен з яких має свій неповторний естетичний вигляд, свій аспект відображення дійсності» [2, с. 34]. Під «кутом зору» Шопенівських Етюдів світ постає у всій невичерпності своїх звукових форм, які перебувають у нескінченній множині рухів, позначених якістю фортепіанності. Прояв і у тій і в іншій властивості віртуозності як носія не лише піаністичної майстерності, а й композиторської думки, сприяє переходу

Етюдів Ф.Шопена з утилітарно-прикладної сфери в художню, в результаті чого коригується семантика жанру і його поетика. Водночас зберігаються генотипні основи етюдів, які закладені в його первинних зразках і які виокремили його в особливий тип музичної композиції. Кожен твір майстра в цьому жанрі зберігає родову первинну властивість, а саме – націленість на виконання «етюдного завдання» [Там само].

Характеризуючи Етюди Ф.Шопена, В.Бобровський торкається питання виконання пасажів в швидкому темпі, визначає його як потік стихійних сил, пропонує конкретні асоціації з образами природи: колиханням спокійної водної гладі, «ниви, яка жовкне», листя дерев тощо [1, с.195–196]. Аналіз Етюдів Ф.Шопена дозволяє дослідникові дійти висновку, що в переважній більшості їх «фактурна формула так чи інакше містить в собі обертальний або обертально-поступальний рух», що відповідає «природі самого руху як такого, що йде по круговій орбіті, створює ритмічні зміни протилежних полюсів, хвилеподібність у широкому сенсі цього слова» [Там само].

Реалізація образних змістів стала одним з основних факторів, що сприяли виникненню нового різновиду етюдів – художнього. Підґрунтям такого внутрішньо-жанрового зсуву, його необхідною умовою було створення Ф.Шопеном власного «словника» піаністичних фігур і прийомів, у якому загальнозначуще перетворювалося в особливе, тобто в явище індивідуального стилю. У своїх етюдах композитор не обмежився виключно дидактичними цілями: свої творіння він зміг піднести на новий рівень, зробити з них справжні художні твори і створити новий жанр – концертний етюд.

Примітно, що етюди Ф.Шопена вивчають не тільки теоретики музичного мистецтва, а й представники точних наук. У числі останніх – Massimo Blasone, дослідник з кафедри фізики Університету Салерно в Італії. Ім'я цього вченого відоме у всьому світі завдяки його роботам в області квантової теорії поля. Ідеї з цього розділу фізики вчений застосував і для вивчення етюдів Шопена. У них дослідник спробував простежити динамічні процеси і пояснити логіку композиції та її інтерпретації, спираючись на ідею симетрії в квантовій теорії, її порушення і відновлення. Під динамічними процесами автор розуміє

гармонійні відносини між різними акордами в тональній системі, які були застосовані Ф. Шопеном [5].

**Висновки.** Отже, музика в етюдах Шопена виражає у звуках почуття, думки, погляди і переконання людини. Композитор привертав увагу до здатності музики відобразити глибинні людські почуття. «Вкладіть сюди вашу душу!» – закликав він усіх своїх учнів. Фортепіанна техніка в етюдах Ф.Шопена виходить із романтичних основ найвищої на той час піаністичної віртуозності, розтягнутих акордів, стрибків, широкого охоплення регістрів тощо. При цьому у них збережено всі найкращі риси старої школи – витончену пальцеву гру, логічну деталізацію звуку, пальцеве легато тощо. У своїх етюдах Ф.Шопен зміг зробити неможливе – він об'єднав в одне неподільне ціле найскладніші технічні проблеми і глибокий зміст.

#### **Список використаних джерел:**

- 1.Кашкадамова Н. Б. (2000). Фортепіанне мистецтво Шопена: наук.-метод. нарис. Тернопіль: Астон, с.9.
2. Музична освіта Етюди Шопена: історія, відео, вміст, цікаві факти, 2023.
3. Czartkowski A., Jeżewska Z. Fryderyk Chopin. PIW, 1975. С. 541.
4. Iwaszkiewicz J. Chopin. PWM, 1976. С.115.

*Фурманський А.*, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – доктор пед. наук, проф. Фрицюк В.М.

## **ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧИХ ЗАВДАНЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка проблеми.** Важливим методом активізації естетичної діяльності школярів на уроках музичного мистецтва є творчі завдання, які можна за їхніми характерними ознаками розділити на три групи: пізнавальні (слухання музики і підбір її назви); імпровізаційні (створення нової мелодії на основі заданої теми); власна творчість (складання невеличких мелодій, пісень).

Психологи відзначають велике значення творчої активності, яка полягає саме в процесі творення, незважаючи на результати. Науковці наголошують на великому виховному значенні музично-творчої активності, стверджуючи, що музика найбільше стимулює до творчої діяльності, зокрема формує пізнавальні й емоційно-мотиваційні функції, розвиває творче мислення і комунікативність, а також позитивні якості характеру (систематичність, працьовитість, наполегливість у досягненні мети); вміння і навички, набуті в галузі музики, переносяться на інші, немусичні, види діяльності учнів [1].

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Педагогічні аспекти формування музично творчої особистості розглядаються в дослідженнях вітчизняних учених: Б. Ананьєва, В. Андрєєва, Ю. Бабанського, І. Бежа, С. Сисоєвої та ін.

**Мета статті** - теоретично обґрунтувати використання творчих завдань на уроках музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Музично-творча активність учнів може сприяти формуванню їх творчих здібностей, розвитку комунікативності, характеру, уяви, мислення, винахідливості. Вона також є специфічною формою самореалізації. Позитивний наслідок музично-творчої активності учнів дуже часто – активний розвиток їхніх перцептивних можливостей, що також має неабияке значення в процесі формування особистості.

На музичних заняттях важливо створити умови для активної творчості кожного учні, незалежно від його індивідуальних можливостей. Усе, що творчо засвоєне школярем стає його стійким надбанням; процес пізнання в атмосфері творчості набуває розвиваючого характеру, збагачує учня, допомагає йому естетично сприймати явища дійсності.

Метою творчих завдань є відчуття школярами радості від творчості, бо з нею пов'язана емоційна чутливість до музики. Ці завдання сприяють кращому і якіснішому засвоєнню навчального матеріалу відповідно до програмових вимог.

Наприклад, вчитель пропонує учням прослухати музику (її назва не повідомляється заздалегідь). Творча діяльність повинна пронизувати всю структуру уроку. При читанні нот, наприклад, можна запропонувати учням

проплескати ритм пісні. Потім на основі цього ритму можна створити нову мелодію.

Метод дитячої творчості повинен гармонійно, разом з іншими видами діяльності, входити в процес навчання. Він не виключає на уроці пояснення, розповідь, ілюстрацію. Завдання цього методу полягає саме в тому, щоб допомогти учням самостійно оперувати знаннями, уміннями і навичками, здобутими на уроці.

Отже, активним засобом розвитку творчих здібностей школярів є творчі завдання. Виконання їх багато в чому залежить від вчителя, від його особистості, захопленості, здатності брати участь у співтворчості. Педагог спонукає учнів до творчих дій, створюючи певні ситуації. Для активізації ініціативи молодших школярів він пропонує їм творчі завдання у формі ігор. Виконанню завдань сприяють розказані їм правила гри і сюжетна підказка. Гра ж створює на уроці атмосферу невимушеності, емоційної чуйності. Це дуже важливо, тому що в таких умовах найбільш повно розкриваються творчі можливості дітей.

Поступове ускладнення умов ігор, їх змісту сприяє збагаченню музичного досвіду і творчих можливостей учнів. У творчих завданнях розширюється самостійність учнів. Якщо спочатку гру веде вчитель, то пізніше – самі учні. Іноді вони вигадують свої ігри або «переводять» звичайні ігри в музичні (наприклад, «Зіпсований телефон» та ін.).

Всі творчі завдання виконуються в певній послідовності. Наприклад, щоб знайти виразні рухи, відповідні музиці, діти спочатку слухають твір, виявляють його характер, засоби музичної виразності, форму. Потім вони планують можливі варіанти тих чи інших рухів. Задум обговорюється колективно або обдумується індивідуально і доповнюється. Підсумком творчого рішення є виразне виконання твору.

Одним з цікавих і корисних видів дитячої музичної творчості є імпровізація (від латинського *improvisus* – несподіваний, раптовий). Це особливий вид художньої діяльності, коли щось створюють безпосередньо під час виконання роботи.

Музичні імпровізації бувають різних видів. Найпоширенішими є співацькі й інструментальні. Досвід показує, що співацька імпровізація – одне з улюблених занять школярів. Нею із задоволенням займаються не тільки учні, котрі добре вміють співати, а й ті, хто погано володіє голосом.

Можна ще запропонувати учням виконати такі творчі завдання:

- а) зімпровізувати короткий ритмічний малюнок;
- б) придумати віршований текст до окремих двотактових відрізків ритму;
- в) створити невеликий вірш про зиму;
- г) зімпровізувати мелодію до готових ритмізованих прикладів.

На підставі аналізу методичної літератури можна зробити такі висновки:

1. Учнівська музична творчість є органічним елементом різних видів музичної діяльності: співу, слухання музики, гри на дитячих музичних інструментах.

2. Творчий процес сприяє розвитку в школярів мислення, уваги, спостережливості, активності, позитивних емоцій, а також спеціальних музичних здібностей, через те творчість у музичній діяльності має бути невід’ємним компонентом кожного уроку музичного мистецтва.

3. Процес керівництва учнівською художньою творчістю складний і суперечливий. Учитель має надавати школярам певну свободу, одночасно залучаючи їх до навчання – набування знань, умінь і навичок [2].

Одним з творчих завдань на уроці музичного мистецтва є гра на музичних інструментах.

Дитячі музичні інструменти можна класифікувати так:

- інструменти-іграшки зі звуком невизначеної висоти: брязкальця, бубни, барабани, кастаньєти, трикутники;
- інструменти, що видають звук тільки однієї висоти: дудки, ріжки, молоточки;
- інструменти-іграшки з фіксованою мелодією: музичні **скриньки**, органчики;
- інструменти з діатонічним або хроматичним звукорядом, серед яких можна виділити: струнні – цитри, домри, балалайки; духові – флейти,

саксофони, кларнети; клавішні – баяни, акордеони, **гармоніки**; ударні – металофони, ксилофони.

Як і в інших видах діяльності, у грі на дитячих музичних інструментах завдання можуть бути як репродуктивного, так і творчого характеру. Прикладами завдань репродуктивного характеру є виконання на ксилофоні поспівки (за нотним записом чи на слух) або на ударному інструменті того чи іншого ритмічного малюнка. До творчих завдань можна віднести такі: скласти ритмічний акомпанемент до пісні або твору із слухання музики; створити інструментальний супровід з використанням звуковисотних інструментів.

Можливі різні варіанти застосування дитячих музичних інструментів у класі. Наприклад, учитель каже: «Один ряд сьогодні буде оркестром». Важливо, якому саме рядові доручити це, адже бути оркестрантами хочуть усі діти. З одного боку, можна вибрати тих, хто краще поводить себе, адже оркестранти – люди дисципліновані й акуратні (виховний момент). З іншого боку, можливо, саме гра в оркестрі й буде чинником, що дисциплінує. Крім того, можна доручити грати на будь-якому інструменті тільки одному учневі (кожному по черзі). Особливу увагу слід звернути на дітей, котрі розуміють, що співають неправильно. Учитель, спостерігаючи за школярами, визначає, кому можна доручити грати на звуковисотних інструментах, а кому поки що на шумових (або однозвучних).

Якщо в школі є багато різних дитячих музичних інструментів, можна створити оркестр. Бажано, щоб інструментів з тихим звучанням було більше (цитри, металофони), оскільки вони зручніші для гри й точніші за своїм строем. Оркестр може складатися з металофонів – 5-7, цитр – 6-8, тріол – 2-3, акордеонів – 1-2, кастаньєт і трикутників – по 2-3, бубнів, барабанів, тарілок – по одному інструменту. Якщо це клас-оркестр, то інструменти, що звучать низько, розташовують праворуч, високо – ліворуч, позаду – ударні. Можливий оркестр ксилофоністів. Він може звучати й під акомпанемент фортепіано.

Учні повинні не тільки знати назви інструментів, а й вміти охарактеризувати їхнє звучання. Наприклад, барабан гримить, як травневий грім; металофони дзвенять, як весняні краплі; цитри ніжні й кришталеві, мов

перший сніжок. Можливі й інші асоціації – головне, щоб вони були яскравими, емоційними.

Цікаве й корисне творче завдання – супроводжувати на дитячих музичних інструментах пісню або твір під час слухання музики. Створюючи колективними зусиллями партитуру акомпанементу, бажано враховувати таке:

а) сильні долі виконувати яскравіше, слабкі – тихіше (якщо на них не передбачено акцент);

б) іноді можна заповнити акомпанементом паузу в мелодії;

в) коли музика розвивається й наближається до кульмінації, доцільно не лише посилити звучання, а й ускладнити супровід;

г) змінюючи супровід у кожній частині твору, можна показати його форму.

**Висновки.** Отже, педагогічна доцільність гри на дитячих музичних інструментах на уроках музичного мистецтва полягає в тому, що цей вид викликає позитивні емоції в учнів; сприяє розвитку музичного слуху: звуковисотного, ритмічного, ладового, тембрового; дає змогу їм виявити себе, особливо тим, хто не вмів чисто інтонувати, компенсувати їхній слабо розвинений музичний слух.

### Список використаних джерел

1. Творчі завдання на уроках музики. URL: <https://naurok.com.ua/metodichni-rekomendaci-dlya-vikladachiv-predmetu-muzichne-mistectvo-tema-tvorchi-zavdannya-na-urokah-muziki-185136.html>
2. Шитоха А. Творчий розвиток учнів на уроках музичного мистецтва. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/506>

*Шинкаренко М., м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – канд. мистецтвознавства, доц.  
Москвічова Ю.О.

## **ВИТОКИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ПОДІЛЛІ**

**Постановка проблеми.** Самобутня культура українського народу формувалася протягом століть і сягає найдавніших пластів народного буття. Характерні суспільно-політичні відносини, природні та географічні фактори, особливості світогляду мали безпосередній вплив на духовний світ людини, морально-психологічні відносини в середині кожної нації. Ці фактори позначилися на формуванні характеру, темпераменту, духовного стану людей, що проживають у тій чи іншій місцевості. Особливості географічного розташування України та етнографічна спорідненість із сусідніми країнами – є важливими чинниками взаємовпливу культур, що мало суттєвий вплив на формування українського народного танцю.

**Актуальність дослідження.** Визначне місце в системі формування національної свідомості українців, поряд з народною піснею, посідає й український народний танець. Ще в 1919 році в своїй праці «Теорія українського народного танцю» визначний дослідник танцювального фольклору Василь Костів (Верховинець) зазначав: «Пісня і танець – це рідні брат і сестра!» Витоки народних танців лежать в глибокій давнині, коли танець був імітацією реальних дій прадавньої людини, а обрядові танці розвинулися на основі стародавніх вірувань і були своєрідним сплавом анімізму, магії та стародавнього мистецтва. Віками творив народ України свою самобутню культуру, невід’ємною складовою якої є танцювальне мистецтво. Поряд з піснею танець став, одним з найбільш яскравих та емоційних проявів духовного життя народу, увібравши в себе ранні уявлення про навколишній світ. Український народний танець – це справжнє мистецтво, поєднання фольклору та музики. Воно відоме не лише в Україні, але і по всьому світу. Українська народна творчість ввібрала в себе найкращі традиції та звичаї і звісно ж результати становлення українського народу як нації. Трохи згодом

танці відтворювали й передавали певні історичні події. Отже й розвиток сучасного хореографічного мистецтва неможливий без знання його історії. Значна частина народної хореографії Поділля дійшла до нас завдяки роботам етнографів, фольклористів, мистецтвознавців.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Першими дослідниками української народної хореографії стали фольклористи, які розглядали народний танець як одну зі складових фольклору. Серед найбільш відомих подолян, збирачів, хранителів і носіїв фольклору, потрібно назвати імена Г. Танцюри, Я. Зуїхи, М. Руденко, Н. Присяжнюк, В. Перепелюка, Є. Тондій, З. Чорної, В. Вовкодава та ін. В 60-х рр. ХХ ст. А. Гуменюк в праці «Українські народні танці» (Гуменюк, 1964) подав класифікацію українських народних танців. В останні десятиліття вагомим внеском у дослідження української народної хореографії стала поява низки дисертацій. Зокрема, у дисертації Л. Щур «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції» досліджено народну хореографічну культуру Західного Поділля у контексті її взаємозв'язків із суміжними жанрами народної творчості, насамперед з інструментальною музикою та декоративно-ужитковим мистецтвом.

**Мета статті** — дослідити витоки народного танцю та визначити вплив етнічних течій на Подільський народний танець.

Історичними витоками українського хореографічного мистецтва етнографи та історики вважають первісні езотеричні культи й магичні обряди, в яких танець існував у синкретичній єдності з іншими видами мистецтва. Поступово, втрачаючи своє ритуальне значення, танцювальні рухи набувають естетичного забарвлення. Зігріті емоційною потребою висловлювання, вони стають художніми засобами вираження думок і почуттів за допомогою мови жестів і рухів. Так виникає найдавніший вид народного танцювального мистецтва — хоровод [3].

Перші танці давнини були далекі від того, що це слово позначає сьогодні. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами і жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в нього свій

настрій і душевні пориви. Вигуки, пісні, пантоміма поєднувалися з танцем. Сам танець завжди був пов'язаний з життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру і духу народу, з якого він походить. У зв'язку зі зміною соціального устрою і умов життя змінювалися характер і тематика мистецтва, а отже і танцю [5, с. 272].

Український народний танець, який зародився і розвивався в глибині століть, увібрав місцеві, лексичні, структурні особливості композиції, манери виконання, де він побутував, що відрізняє його навіть від інших народних танців. Все це і є суть поняття «колерит»: національний, місцевий та стародавній. За етнографічними параметрами Поділля – один з найколеритніших і найсвоєрідніших регіонів України. «Красо України, Подолля», писала Леся Українка про цей край, маючи на увазі не лише неповторну красу його природи, а й багатство і розмаїття традиційної культури його жителів – все те, чим вони доповнили і примножили навколишні природні блага: вписані в рівнинно-хвилястий рельєф мальовничі білохаті села у зелені садків, сповнені вікової мудрості й поезії своєрідні звичаї та обряди з багатьма елементами архаїки, чарівну пісню, самобутнє народне мистецтво тощо. Поділля є головним ареалом поширення такого яскравого явища української весняної обрядової пісенності, як гаївки (гаїлки). Регіональні своєрідні риси традиційно-побутової культури українців Поділля походять, певною мірою, і від їх багатовікового стикання та спілкування з представниками інших народів, які в різний час поселялися тут і взаємодіяли, зокрема, з поляками, чехами, молдаванами. Реальна наявність сукупності локальних особливостей традиційної народної культури корінного населення Поділля дає підставу вважати подолян однією з локальних груп українців.

Підтверджена й закономірність, що не може бути просто українського танцю, а є танці, народжені в тому, чи іншому регіоні зі своїми особливостями, манерою виконання. Такими ж своєрідними є подільські танці. До прикладу, в північних районах Хмельниччини танці мають впливи Полісся, в них відчутні волинські мотиви. А райони південні багато запозичили від Буковини,

Молдавії, тут у танцях відчутний польський вплив. Водночас подільський танець має свій виразний характер, та притаманні йому особливості [4].

На думку науковців, первісні танці були тісно пов'язані з прадавнім богослужінням. Давньоруська хореографічна культура з її язичницьким джерелом дала українській народній хореографії багато народних ігор, розваг, танців і рухів. Календарно-побутові обряди й ритуали, що вже склалися в Х столітті, були приурочені до початку й закінчення певних річних сезонів, природних циклів (зими, весни, літа, осені). Науковці розрізняють танці календарної обрядовості, сімейної обрядовості та позаобрядові. Переважно сучасний народний (традиційний) танець зберігся у формі хороводів: веснянкових, купальських, жнивварних тощо.

Найбільш збереженим на Поділлі є Великодній обряд. Свято Великодня у подолян зберегло древні язичницькі ритуали поклоніння Сонцю – символу пробудження життя та Вогню і Колу – символам нескінченності людського буття та циклічності природи. У великодніх забавах домінуючу роль відіграють дівочі гурти. Саме дівчата є основними організаторками гаївкових обрядів – стародавніх синкретичних дійств, у яких однакову функцію відіграють пісня, пантоміма та хоровод. На цих дійствах виконувались ритуальні закличні пісні до стихій природи й ритуальні танки – гаївки. До нашого часу дійшли ігри-танки «А ми просо сіяли», «Подоляночка», «Мак», «Кривий танець» та ін., де учасники не тільки демонстрували той чи інший образ, а й показували вміння танцювати, хлопці й дівчата демонстрували себе один перед одним, бо після тривалого посту розпочинався період сватань та весіль.

Хоровод має нескладну лексику та композицію, адже з давніх-давен його виконують просто неба. Поетичне слово, речитативна мелодія, ритмічний рух – це складові частини хороводу. Водили хоровод, бравшись за руки, навіть танцюючи з атрибутикою. Часто використовували стрічки, віночки, хустки. Основні положення рук: на талії партнерів, схрещені руки поперед себе, закладені навхрест, положення «ліса» (найчастіше у ключових хороводах) тощо. Основними рухами є кроки: урочистий танцювальний хід, хороводний

крок, із винесенням ноги, приставний крок, потрійний хід, комбінація простого та потрійного кроків, хода з акцентом на одну ногу та багато інших варіацій.

За тематикою хороводи діляться на три групи: хороводи в яких відображали трудові процеси («Мак», «А ми просо сіяли»), хороводи, де відображали родинно-побутові відносини народу («Перепілка», «Ой, гілля-гілочка»), хороводи із виразом патріотичного почуття народу та оспівування рідної природи («А вже весна» та ін.).

Музичну основу хороводів становлять веснянки, гаївки та великодні пісні, що поєднуються з іграми й танцями. На Поділлі найбільш поширеними є гаївки; виконують кругові («Мак», «Перепілка», «Ящур», «Зайчик»), одноключеві («Огірочки», «Горошок», «Кривий танець») та двоключеві гаївки («Желман», «Просо-сіяти»). Основу гаївки становить поєднання мотивів весільних і ліричних пісень, що пов'язувалося із землеробською працею весняного періоду [2, с. 87]. Поширеними є дівочі гаївки («Жучок», «Коструб» і «Жельман»), дитячі гаївки («Бузько», «Зайчику, зайчику», «Котик і Мишка») та парубочі ігри й забави «Щупак», «Ремінець», «Грушка», «Пекар», «Віл», «Дзвіниця». Народні гуляння на Вінниччині, що були пов'язані зі святкуванням Великодня, як правило, розпочиналися з хороводів «Володар» та «Скриповеє колесо». Поширеними були весняні танці-ігри: «Мак», «Просо», «Воротар», «Кривий танець» тощо. У гаївках переважає боковий хід із випадом на каблук, також наявні кроки із підскоками та пробіжками, кроки-стрибки на одну ногу, які, насамперед, використовують у дитячих хороводах.

Позаобрядові (або розважальні) танці виокремлюються як найчисленніша група, що належить до явищ культури більш пізньої формації.

Найдавнішими відомостями про назви українських танців є згадки в поемі «Енеїда» Івана Котляревського. Він подає, чи не вперше, назви танців і рухів до них: «Горлиця», «Зуб», «По балках», «Санджарівка», «Метелиця», «Гоцак», «Журавель», «Дудочка», «Вегеря»; рухів – викрутас, вихиляс, третяк, гайдук. Твір цей був написаний у 1796 році, майже, через 20 років після розгрому Січі запорізької Катериною II, коли пам'ять про ті часи була ще сильною в народі. Багато цікавого знаходимо й у М. Кропивницького,

творчість якого досліджував Вадим Купленік. Майже не досліджено творчість інших драматургів і режисерів, які працювали на українській сцені і були хорошими знавцями українського народного танцю.

Український народний танець є надбанням світового хореографічного мистецтва і є національною гордістю українського народу. І.О. Мойсеєв, один з найвидатніших хореографів, 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. 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.

**Висновки.** Таким чином, народні танці є невід'ємною складовою мистецького життя України, а локальні особливості їх виконання вирізняють кожен із регіонів. Феномен народного танцю полягає в постійному русі, збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних і емоційних кодів та розвитку усіх притаманних танцю складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів. В наш час ми виконуємо фольклорний танець з урахуванням сучасного рівня розвитку людини, мимоволі додаючи до нього сучасних фарб.

Національний танець разом із піснею, обрядом, національною релігією і ландшафтом складають геокультуру народу, формують його ментальність. Тому український танцювальний фольклор є невід'ємною частиною світосприйняття й світовідчуття українців.

### **Список використаних джерел**

1. Михайличенко О. (2005). Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст. (історичні нариси). Суми: Видавничовиробниче підприємство «Мрія-1» .102 с.

2. Москвічова Ю., (2023). Сушицький М., Шинкаренко М. Народна хореографічна культура Вінниччини: збереження й трансформація регіональних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика»,. Вип. 59. Том 2. С. 85 — 92.

3. Народний танець. URL: <http://core.ac.uk/download/pdf/84274046.pdf>

4.Повалій Т.Л. (2015).Теорія та методика викладання українського народного танцю: навч. посібн. Суми: СПДФО Повалій К. В.,. 250 с.

5.Шинкаренко М.В. Формування народно-сценічної хореографії. *Innovations and prospects in modern science. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 271–277.*  
URL: <https://sci-conf.com.ua/ii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-innovations-and-prospects-in-modern-science-13-15-02-2023-stokholm-shvetsiya-arhiv/>

**Янковський С.**, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – проф. Фрицюк В.М.

## **РОЗВИТОК ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка проблеми.** Українські вчені (О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.) відзначають, що частиною глобальної кризи, яку переживає людство сьогодні, є криза в галузі теорії і практики виховання. Ця криза виявляється на всіх рівнях: ціннісно-смісловому, цільовому, змістовому, технологічному, результативному. В зв'язку з цим відбуваються зміни освітніх парадигм, що відображено в державних нормативних документах. Так, у Законі України «Про загальну середню освіту» підкреслюється, що основою реформування загальної середньої освіти є реалізація принципу гуманізації освіти, методологічна переорієнтація навчання на розвиток особистості учня, визнання її самобутності й самоцінності, формування компетентності учня як

загальної здатності до суспільної діяльності на основі знань, досвіду, системи цінностей, здібностей, набутих під час навчання.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Духовність особистості в системі мистецької освіти досліджувала О.М. Олексюк. Л. Масол розглядала виховний потенціал мистецтв. О. Рудницька досліджувала поняття музики та педагогічної культури вчителя.

**Мета** статті – дослідити розвиток духовних цінностей учнів в процесі вивчення музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** На думку О. Олексюк [1], під терміном духовність у широкому сенсі розуміють внутрішній план людських відносин, можливість мобілізації всіх резервів, притаманних індивіду або групі, зв'язок, який поєднує людину зі світом. Водночас завдяки цьому терміну визначають людський, глибоко особистісний спосіб відображення й осягнення дійсності, який зумовлений орієнтацією пізнавальної свідомості і діяльності індивіда на вищі цінності культури. З терміном духовність пов'язують таку якість свідомості і діяльності, яка характеризує здатність індивіда виходити за межі наявної ситуації і найближчих потреб буття, а також будувати життя відповідно до уявлень про призначення, гідність і досконалість людини. Духовність можна вважати особистісним способом відображення, осягнення і перетворення навколишнього світу.

Духовність можна розглядати і як показник існування певної ієрархії цінностей і смислів. Найважливішим критерієм і показником духовності є міра засвоєння й інтеріоризації цінностей. Як вважає О. Олексюк [1], для індивіда духовність є способом осмислення самого себе, свого місця у світі, своїх інтересів і потреб. Духовні цінності мають бути сприйняті й освоєні індивідом і становити основу його світогляду. Проте, на відміну від світогляду, який передбачає вибір людиною способу життя, духовність пов'язана з вибором її долі і соціальної ролі. Можна сказати, що духовність – спосіб «самопобудови особистості», обумовлений сукупністю цінностей, норм і переваг, які історично склалися в цьому соціумі.

Класична соціологічна традиція визначає духовність як особливий соціокультурний вимір пізнавальної здатності людини, який потребує зіставлення її внутрішнього світу і соціальної позиції. Духовність особистості нерозривно пов'язана з індивідуальним сприйняттям нею соціальних умов. Можна сказати, що неповторність духовного світу особистості зумовлена особливостями темпераменту, інтелекту, уявлення та соціальних умов. Оскільки духовність є триединою в істині, добрі, красі, то й прагнення молоді до істини проявляється у ставленні до навчання, оволодіння науками, в умінні бачити і відчувати правду життя. Подвижництво добра – це утвердження себе в гуманних взаємовідносинах з оточуючими, це інстинкт духовної користі для себе та інших, це постійне розширення всезагального духовного простору. Нарешті, служіння красі – це сприйнятливості до досконалості і гармонії природи, сприйняття їх та мистецтва у художніх переживаннях та естетичній насолоді. Саме через творчість можна проникнути у таємницю духовності.

Важливу роль у духовному становленні особистості відіграє музичне виховання, яке спрямоване на розвиток духовного світу школяра. Процеси духовного оновлення знаходять своє відображення у змісті уроків мистецтва і, зокрема, уроків музики в сучасній школі. Спілкування через художньо-естетичну діяльність в умовах навчально-виховного процесу стає одним з найефективніших засобів прилучення учнівської молоді до духовних цінностей. Аналіз філософської, психологічної і педагогічної літератури дає змогу обґрунтувати провідну роль духовних цінностей у формуванні художньо-творчого ставлення особистості до світу.

У процесі музичного виховання особливого значення набуває звернення до національного надбання українства, народних пісень, невід'ємної частини української духовної культури. Розкриваючи тему «Музика мого народу», варто звертатися до вивчення особливостей використання українського народного інструментарію, що є нагальною потребою у розширенні художніх знань на початковому етапі музичної освіти. Оркестрове народне виконавство має свою давню історію і є одним із найефективніших засобів репродукції творів музичного мистецтва.

Доцільно також познайомити учнів з «Троїстими музиками». «Троїсті музики» – найпоширеніший в Україні тип народного інструментального музикування. Створення їх сягає в глибоку давнину. І збереглися вони до теперішнього часу завдяки широкій популярності у народі як необхідний атрибут на всіх народних святах, обрядових дійствах, побутових розвагах. «Троїсті музики» – це струнні, духовні, ударні інструменти у різних поєднаннях, але скрипка, бубон, басоля є традиційними в ансамблевому музикуванні. Разом з тим діапазон народних музичних інструментів значно ширший, ніж «Троїстих музик». Тому до оркестру українських народних інструментів входять й такі, які нація вважає своїми національними музичними інструментами.

Головною метою уроків за окресленою тематикою є формування музичних знань школярів з історії створення й розвитку народних музичних інструментів, ознайомлення із специфікою структурної побудови конкретного інструмента, з його характерним звучанням та особливостями використання у музичній практиці. На уроках доцільно користуватися стислими нотатками про історію становлення і розвитку народного музичного інструментарію, темброву виразність, ознаки звучання, характер побутування в суспільстві, а також застосовувати контрольне опитування. Доречно, наприклад, використати відеозапис (фільм-концерт) українського ансамблю народної музики «Будьмо» під керівництвом М. Голючека.

Важливо познайомити учнів з такими народними музичними інструментами: скрипка, ліра, кобза, бандура, цимбали, торбан, дримба, бугай, басоля, сопілка, трембіта, волинка, кувці, окарина, барабан, тарілки, бубон, тулумбас. Як феномен народної культури, інструментальне музикування на народних інструментах дає змогу залучати до активної художньо-творчої діяльності людей різних вікових категорій, ознайомлювати їх «із середини» з кращими зразками національної музичної спадщини і сучасною музикою, пізнавати і дбати про збереження особливостей національного народного музикування.

Звернення на уроках до епічних творів героїчного та соціально-побутового змісту, що висвітлено в жанровій своєрідності українського народного мистецтва (кобзарському мистецтві) має особливе значення для цілеспрямованого музичного виховання школярів з акцентуалізацією на перетворення здобутків художньої культури в особистісні духовні цінності.

Ознайомлюючись з історичними піснями школярі дізнаються про історичні події в Україні, подані в узагальнених художніх образах. Такі твори, як композиція з пісень про Коліївщину «Кров людська – не водиця» (на муз. П. Майбороди, сл. М. Стельмаха), допомагають вибудувати у свідомості школярів духовні цінності.

Для учнів варто запропонувати додатковий, навчальний матеріал стосовно художнього відображення природи, що несе у своєму змісті художню інформацію про цікавий і неоднозначний світ. Це українська народна пісня «Ой, літає соколенько» в обробці Г. Верьовки, латвійська народна пісня «Півник», словенська народна пісня «Про Зайця», а також інструментальні твори В. Моцарта «Літній вечір», Р. Шумана «Метелики», Л. Бетховена «Бабак», У. Гаджибекова «Ранок» та інші.

Кожен запропонований для прослуховування музичний твір, виразно відтворюючи етнічну забарвленість та концентровано виражаючи національний характер, спонукає учнів «занурюватися» в ціннісно-художній контекст твору, а отже, «вживатися» в художній образ. Це зумовлює усвідомлення його як єдиного, цілісного, якісно своєрідного образу, який увійшов у духовний світ кожного школяра на оновленій особистісній позиції.

Отже, застосування широкого пласта творів музичного мистецтва та інших видів мистецтв сприяє діалогу школярів, спонукає їх до плідного спілкування з ними. Краса мистецтва музики, літератури, образотворчого мистецтва позитивно впливає на емоційно-чуттєву сферу, привертає увагу до проявів Добра, Гуманізму, Духовності. У зв'язку з цим можна говорити про унікальність впливу різних видів мистецтв на світосприйняття, світовідношення, світоосмислення школярів.

## Список використаних джерел

1. Духовність особистості в системі мистецької освіти: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О.М. Олексюк. Київський ун-т ім. Б. Грінченка. К. : Київ. 2016.  
[URL://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18810/1/O\\_Oleksiuk\\_DOSMO\\_ASMPPM\\_IM\\_TMMM%20.pdf](URL://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18810/1/O_Oleksiuk_DOSMO_ASMPPM_IM_TMMM%20.pdf).
2. Масол Л. (2001). Виховний потенціал мистецтв – джерело освітніх інновацій. *Мистецтво та освіта*. № 1. С. 18.
3. Рудницька О. П. (1998). Музика і педагогічна культура вчителя: Навчальний посібник. К.: ІЗМН, 248 с.

*Яцюра С., м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
науковий керівник – викладач Новосадов Я.Г.

## ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЛЮДИНУ

**Постановка проблеми.** Музика пройшла етап еволюції разом з людиною. В процесі свого формування вона виступала засобом у вираженні почуттів людини, давала змогу відкривати людям нове бачення світу. Музика більш яскраво у порівнянні з іншими видами мистецтва здатна впливати на емоційний стан людини.

Починаючи з XIX століття активний розвиток науки сприяв пошуку нових поглядів на проблему впливу та сприйняття музики на людину. Дане питання отримало чимало досліджень науковців різних галузей, серед яких психологія, музична психологія, психобіологія, невропатологія, нейронауки (функціональна нейроанатомія, соціальна та когнітивна нейронауки), музикознавство та інші.

В сучасності активно вивчається вплив музики на людину, та розроблені найбільш поширені напрямки, в яких ведуться експерименти: вплив музичних

інструментів на живі організми, індивідуальний вплив окремих творів композиторів, вплив на людину народної музики і т.д.

**Аналіз останніх наукових досліджень.** Поняття афективності музики та її впливу на людину досліджували Г. Іванченко, Л. Литвинчук, М. Субота, Дж. Арнетт, Б. Байлі, Дж. Девідсон, Л. Беквілл, В. Томсон, А. Бонневіль-Руссі, Т. Ерола, Дж. Бредт, К. Ділео, Дж. Купчік, А. Вінстон, І. Н. Кларк, Дж. Тамплін, Ф. Бейкур, Н. Тейлор та інші.

**Мета статті** – полягає у дослідженні сприйняття людиною музики та впливу на неї.

**Виклад основного матеріалу.** Явище звуку має певні аспекти впливу, які взаємодіють та переплітаються між собою. Першим з них є фізіологічний. Слух є основним попереджувальним чуттям людини. Під час реакції на звук організм людини виділяє кортизол, який збільшує частоту серцевих скорочень та змінює дихання. Одним із варіантів розвитку цього впливу є припущення, про звук як загрозу чи попередження, тому наше тіло готується до боротьби або втечі. Другим аспектом є психологічний вплив, що змінює наші емоції та настрої. Когнітивний вплив музики є ще одним із аспектів, що зумовлено когнітивними функціями центральної нервової системи, тобто здатністю людини розуміти, усвідомлювати, пізнавати, вивчати, сприймати та переробляти зовнішню інформацію.

Сприйняття музики – це складний психічний процес. М. Субота зазначає, що «Складові перцептивного процесу, сприйняття музики – це суб'єкт (слухач), об'єкт (музична тканина в цілому) і сама ситуація сприйняття, спосіб їх взаємозв'язку, формування та розвиток чуттєвого образу. Об'єктом сприйняття тут виступає музика як система організованих звуків, комплексний подразник, що впливає на суб'єкта сприйняття і викликає його цілісну реакцію. Суб'єктом сприйняття музики виступає особистість з усією сукупністю психічних проявів – від задатків і порогів чутливості до соціальної спрямованості та індивідуально-психологічних особливостей, включаючи музичні установки, переваги, потреби, слухацький досвід, рівень музичної освіти, що обумовлює рівень сприйняття музичного твору» [2].

Музиканти та психологи відзначають, що процес сприйняття відбувається між двома півкулями мозку. З однієї сторони, це елементарне акустичне сприйняття звукових сигналів, а з іншої – це процес пізнання уявленого художнього змісту в музичній матерії. Так, існує два типи емоційних процесів за Дж. Купчиком та А. Уінстоном у сприйнятті мистецтва: реакція та рефлексія. Перша, з них передбачає простий афективний відгук, що здійснюється часто на рівні простих тілесних проявів, а друга – пов'язана із процесами когнітивної переробки та оцінювання твору мистецтва, що властиві естетично розвиненим слухачам [6].

Музичний твір – це сукупність інформації, яку передає композитор. Сприйняття музики майже завжди несе в собі певний елемент суб'єктивізму, адже кожна конкретна людина має свою індивідуальність, свій власний життєвий досвід, свої індивідуальні особливості розвитку психічних функцій пізнавальної та емоційної сфер. Безліч досліджень були спрямовані на визначення відношення людини до музики, зокрема їх праці були зосереджені саме на музичних характеристиках. Метр, темп, чіткість пульсації, гучність, динамічні відтінки, гармонійність були визнані як значущі предиктори валентності і збудження. Так, вчені довели, що основними характеристиками, які впливають на стан афекту є швидкий темп та мажорний лад, що асоціюються з позитивною валентністю (тобто, щастям), натомість як повільний темп і мінорний лад асоціюються з негативною валентністю (тобто смутком).

Останні наукові дослідження свідчать про те, що музичні уподобання змінюються протягом усього життя людини. Наприклад, у старшому віці люди менше віддають перевагу музиці з низьким тембром і нестабільною динамікою. Зокрема, деякі дослідження підтверджують, що музичні уподобання можуть керуватися й різними віковими мотивами регулювання емоцій [1]. Науковці вказують, що вік не передбачає конкретизацію валентності або сприйняття звуків. Проте люди різних вікових груп відрізняються за сприйняттям цього завдяки конкретним музичним характеристикам, а саме коли судять про афективні якості, виражені музикою.

Зокрема, люди старшого віку сприймають музику як більш позитивну і менш збудливу, а рівень сприйнятої позитивної валентності дещо знижується з підліткового віку і знову збільшується зі старшим віком. Крім того, пісні сприймають як більш позитивні, якщо певні мелодичні аспекти є вже знайомими людині і викликали певною мірою у неї симпатію.

Люди різних вікових груп істотно не відрізнялися в афективному сприйнятті немuzичних звуків. Результати досліджень вказують на специфічність музики, яка робить різницю за віком сприйняття афекту очевидним у порівнянні з іншими слуховими стимулами, що пояснюється актуальністю та функціональним використанням музики для керування емоційними переживаннями в повсякденному житті людей протягом усього їхнього життя.

**Висновки.** Зауважимо, що результати безлічі досліджень вказують на те, що сприйняття афектів у музиці різниться залежно від характеристик самого твору, а також характеристик слухача, що визначається теоретичними підходами до сприйняття та оцінки музики і особливо підкреслює вікові відмінності сприйняття. Отже, музика має значну властивість впливати на перебіг як фізіологічних так і психічних процесів людини, що зумовлено її характеристиками та людським сприйняттям.

### **Список використаних джерел**

1. Литвинчук Л. Музичний ритм як основа природного фундаменту біоритму людського організму. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С.Костюка НАПН України. Проблеми сучасної психології. Кам'янець-Подільський, 2011. Випуск 14. С. 436-444.
2. Субота М. (2014). Сприйняття музики як психологічної категорії. Актуальні проблеми психології. Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України. Том 7. Екологічна психологія. Випуск 37. Житомир,. С. 167-176 .
3. Arnett, J. Sensation seeking: (1994). A new conceptualization and a new scale. *Personality and individual differences*, 16.. pp. 289–296.

4. Harmon-jones E., Harmon-jones C., Amodio D. M., Gable P. A. Attitudes toward emotions. *Journal of Personality and Social Psychology*. 2011. Vol. 101. No. 6. pp. 1332–1350.
5. Hanes R. J. (2006). Hanes Influences: Music and Society. Lulu,. p.20-40.
6. North, A. C., Hargreaves, D. J. (2008). Musical preference and taste. *The social and applied psychology of music*. New York: Oxford University Press,. pp. 67-135
7. Thompson M. Biddle I. (2013). Sound, music, affect. Theorizing sonic experience. London, New Yourk, 247 p.
8. Zatorre, R. J., Chen, J. L., Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: Auditory-motor interactions in music perception and production. *National Review of Neuroscience*,. № 8 (7). pp. 547-558.