Міністерство освіти і науки України
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
Факультет мистецтв і художньо-освітніх технологій
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії

IX Регіональна науково-практична конференція студентів, магістрантів та аспірантів

Актуальні проблеми музичної освіти та виховання

Вінниця - 2024

УДК 37.015.31:78(06)
DOI http://doi.org/10/31625/37.015.31:78(06)-1-195

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(протокол №8 від 14.03.2024 р.)

Рецензенти:
Зузяк Т.П., 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», 2024. 195 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, 2024

Зміст

Бабій М. **Жанрово-стилістичні засоби в оркестрових творах……...4**

Бистрицький К. **Особливості українського виконавства XIX століття**……...**9**

Бичок О. **Фортепіанна музика для дітей в творчості Богдани Фільц……....12**

Борбуневич Л. **Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя сучасної хореографії ……....18**

Вівдюк В. **Розвиток сучасних хореографічних студій Вінниччини XXI століття……26**

Велика С. **Кантата «Пори року» Людмили Шукайло: жанрово-тематичний аспект……30**

Губаль А. **Новаторський стиль злиття класичної лексики із самобутнім фольклором у дитячій лірико-фантастичній опері М.Д.Леонтовича «На русалчин Великдень» ……36**

Дишкант А. **Вплив Василя Авраменка на становлення української школи народного танцю……..42**

Зварич О. **Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність Миколи Лисенка……..47**

Климик Б. **Розвиток виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва……..53**

Книжник Д. **Композиторські експерименти у сфері флейтового виконавства Андре Жоліве……59**

Корнійчук К. **Концептуальні засади полікультурної освіти майбутніх учителів хореографії……...63**

Кравченко К**. Перспективи розвитку хореографічної освіти в Україні ……67**

Кучер І. **Методи запам'ятовування нотного тексту саксофоністом у процесі роботи над музичним твором……...70**

Кушнір А. **Використання інтерактивних методів навчання на уроках музичного мистецтва……..74**

Лещук С. **Формування готовності учнів-піаністів дитячих мистецьких закладів до творчої діяльності…….....77**

Магдебур Ю. **Особливості темброво-виражального потенціалу тромбона у XIX століття……...…83**

Мартинюк О. **Застосування жанрово-стильового аналізу на заняттях з музично-теоретичних дисциплін……..87**

Мельник І. **Жанри passionmusic у творчості сучасних українських композиторів……91**

Мельник Я. **Особливості освітнього процесу студентів-хореографів Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського в умовах воєнного стану…….96**

Мемет В. **Музично-сценічні форми діяльності у формуванні творчої активності вчителів музичного мистецтва та хореографії……..……101**

Микичур О. **Народна хореографічна культура на територіх подільської губернії на початку XX століття…….107**

Мороз О. **Формування в учня-акордеоніста навичок інтерпретації музичного твору……...112**

Назарчук А. **Особливості роботи концертмейстера в класі скрипки……...117**

Поліщук Н. **Особливості музичної мови фортепіанних творів Мирослава Скорика……...121**

Притула В. **Особливості формування національної самосвідомості учнів у процесі музично-естетичного виховання……126**

Приходько Н. **Хоровий концерт у сучасній українській музиці……130**

Пухір А. **Розвиток мотивації професійного саморозвитку студентів-хореографів в освітньому середовищі Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського** ……...……**135**

Савкова Н. **Розвиток хореографічного мистецтва на Вінниччині в умовах воєнного стану……141**

Сандул А. **Формування художнього світогляду учнів засобами музики...148**

Скрипій А. **Проблема формування музичних здібностей школярів……...153**

Степанюк А. **До питання розуміння музики Й.С.Баха: музикознавчий аспект……...158**

Татчин В. **Види музичної діяльності в процесі розвитку творчої активності…….....163**

Ткачук О. **Зміст естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії ……168**

Фурманський А. **Роль музики у розвитку комунікативної культури учнів ……..173**

Чинюк А**. Медіаосвіта як складова підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії……178**

Шутяк М. **Становлення виконавської культури учнів дитячих мистецьких закладів……..184**

Язвінський С. **Підготовка майбутніх учителів мистецьких дисциплін з використанням інформаційно-комунікаційних технологій ……187**

Янковський А. **Народнопісенна творчість – як важливий засіб формування духовності у підлітків……191**

Пахольчак Є. **Народний ансамбль танцю «Барвінок» як феномен шляху від самодіяльного ансамблю до закладу позашкільної мистецької освіти.……...……193**

Бабій М., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ

Постановка проблеми. Дослідження жанрово-стилістичних засобів у оркестрових творах відкриває широкий контекст аналізу музичних творів, спрямованих на різні аспекти мистецтва композиції. Зокрема, враховуючи різноманітність стилів, епох виникає необхідність у детальному розгляді та систематизації засобів виразності, які використовують композитори. Оркестрові твори надзвичайно різноманітні за жанрами та стилістичними особливостями, що відкриває широкий простір для вивчення їхнього мистецтва та впливу на слухачів. Різноманітність жанрів у оркестровій музиці потребує систематизації та аналізу їхніх специфічних характеристик, включаючи форми, структури, тематику та емоційні засоби виразності.

Аналіз наукових публікацій. Дослідження жанрово-стилістичних засобів у оркестрових творах є предметом інтересу для багатьох визначних музикознавців і дослідників у галузі музичної теорії та історії. Н. Кук – британський музикознавець, який вивчав широкий спектр музичних жанрів та стилів, зокрема оркестрові твори, зробив вагомий внесок у розуміння їхньої сутності та естетики. Д. Ф. Товеєрті – англійський музикознавець і піаніст, відомий своїми аналітичними працями з аналізу музичних творів, включаючи оркестрові композиції. А. Копленд – американський композитор, який займався дослідженням оркестрових творів американських композиторів. Ці музикознавці та композитори здійснили вагомий внесок у дослідження та розуміння жанрово-стилістичних засобів у оркестровій музиці. Їхні праці можуть слугувати джерелом інформації для подальшого вивчення цієї теми. Різноманітні аспекти взаємодії жанру та стилю досліджувались такими науковцями як О. Козаренко С. Коробецька І. Коханик В. Лігус, О. Лігус О. Самойленко та ін.; жанрово-стильові особливості творів сучасних композиторів висвітлені у роботах О. Берегової, Н. Довгаленко, Б. Сюти та ін.

Мета роботи – розкрити жанрово-стилістичні засоби оркестрових творів.

Виклад основного матеріалу. Жанрово-стилістичні засоби в оркестрових творах включають широкий спектр музичних прийомів, які використовуються композиторами для досягнення конкретних естетичних та виразних цілей.

Процес розподілу музичних інструментів і фактур у композиції називається оркестрування. Композитори використовують різні комбінації інструментів, тембрів та динаміки для створення багатогранного звучання та ефектів. Оркестрування один із найважливіших аспектів оркестрового мистецтва, який дозволяє композиторам створювати багатошарові насичені твори.

Оркестрова палітра включає різноманітність інструментів, які можна поділити на декілька груп: струнні інструменти, до якої належать скрипки, віолончелі, альти, контрабаси та інші. Вони створюють основну основу звучання оркестру та можуть бути використані для мелодійних ліній, гармонічних акордів та ритмічного супроводу. Духові інструменти серед яких тромбони, труби, фаготи, кларнети, гобої, флейти та інші. Вони додають різноманітність звучання, можуть бути використані для соло та різноманітних тембрових ефектів. Ударна секція включає у себе такі інструменти, як барабани, тімпані, тарілки, ксилофони та інші перкусійні інструменти. Вони додають ритмічний пульс та акценти, підсилюють емоційний вираз та додавати динаміку до композиції. Рояль, орган, клавішні синтезатори та інші клавішні інструменти можуть додавати гармонічний та текстурний багатогранність до оркестрової музики, а також можуть бути використані для соло або акомпанементу.

Композитор використовує ці різноманітні інструментальні групи для створення певної звукової палітри, яка відповідає його музичним ідеям та естетичним цілям. Він враховує темброві особливості кожного інструменту, силу звуку та можливості змішування та взаємодії з іншими інструментами. «Тембр інструменту і виконавський штрих втілює художній задум, наповнює його життям» [6, с. 36]

Оркестрування може варіюватися від простих інструментальних комбінацій до складних музичних тканин, де кожен інструмент виконує важливу

роль у створенні загального звукового образу. Таким чином, оркестрування є ключовим аспектом оркестрового мистецтва, що дозволяє композиторам створювати вражаючі та ефективні музичні твори.

Форма в музиці – це організаційна структура музичного твору, яка визначає послідовність та взаємозв'язок музичних матеріалів. Форма включає в себе розміщення музичних елементів у часі і просторі, визначає характер і розвиток композиції. Форма в оркестрових творах може бути різноманітною, включаючи симфонічні поеми, концерти, сюїти, симфонії тощо. Кожна форма має свої особливості, структуру та розвиток, що впливає на загальну організацію твору. Двочастинна форма складається з двох основних частин, які зазвичай позначаються як А-В. Кожна частина може мати свій унікальний матеріал та розвиток, але вони зазвичай повертаються до початкової теми чи ідеї. Тричастинна форма включає три основні частини, які позначаються як А-В-А. Перша та третя частини можуть мати схожий матеріал або повторювати теми, тоді як середня частина може принести новий матеріал або контрастні ідеї. Соната-форма є однією з найбільш складних і розвинених форм у класичній музиці, яка включає в себе вступ, експозиція, розробка та реприза. Соната-форма використовується в симфоніях, концертах та інших великих оркестрових творах. Кожна форма має свої особливості та характеристики, які визначаються музичним матеріалом, структурою та розвитком композиції. В оркестрових творах форма є важливим засобом організації музичного матеріалу та впливає на спосіб сприйняття та розуміння музичного твору.

Оркестрові твори можуть належати до різних музичних жанрів, таких як симфонія, концерт, увертюра, балет та інші. Кожен жанр має свої унікальні вимоги щодо форми, структури та виразності. Жанр в музиці - це категорія, яка визначає характеристики та особливості певного музичного твору або композиційного жанру. Жанр може включати в себе різні аспекти, такі як форма, стиль, тематика, характер виконання та інші характеристики, які визначають його унікальність і відмінність від інших музичних творів. Симфонія - це велика інструментальна композиція для оркестру, яка зазвичай складається з чотирьох частин. Симфонія є одним із найбільш розповсюджених жанрів оркестрової

музики та часто асоціюється з великими творами класичного періоду. Ще одним з найбільш популярних жанрів є концерт - музичний твір, в якому один або кілька солістів взаємодіють з оркестром. Концерти можуть бути написані для різних інструментів, включаючи фортепіано, скрипку, віолончель та інші.

Композитори використовують різноманітні музичні теми та мотиви для розвитку музичних ідей. Ці теми можуть повторюватися, трансформуватися та інтерпретуватися різними музичними інструментами. Мотиви є будівельними блоками, з яких складаються музичні теми, фрази, ритмічні ідей та композиції в цілому. Музичний мотив – це найменша музична одиниця, яка має музичне значення та розпізнавальність. Він може складатися з кількох нот або акордів, які повторюються або варіюються протягом музичного твору. Розвиток мотиву - це процес трансформації та розширення музичного матеріалу. Мотив може бути повторений, трансформований, транспонований або розгорнутий у різних контекстах для створення різноманітності та експресії. Музична тема – це сукупність музичних мотивів та ідей, які формують основу композиції. Варіація мотиву - це процес зміни та трансформації музичного матеріалу для створення нових ідей та виразних ефектів. Композитор може змінювати ритм, мелодію, гармонію або інші аспекти мотиву для розширення його потенціалу. «Серед особливостей творчості вітчизняних композиторів ХХ виділяються жанрово-стильові метаморфози, полістилістику, прийоми алеаторики, пуантилізму» [5, с. 58].

Оркестрові твори можуть використовувати широкий динамічний діапазон та експресивні засоби для передачі емоцій та настроїв. Від тихих, ліричних пасажів до масивних, динамічних епізодів, оркестрова музика може створювати враження різноманітності та інтенсивності. «З виникненням авангарду в мистецтві ХХ століття, було продемонстровано невідомі раніше можливості класичного інструменту. Це стало можливим завдяки використанню нетрадиційних прийомів гри. Вони в свою чергу дали змогу розкрити тембр інструментів зовсім з іншого боку» [4, с. 226].

Деякі оркестрові твори можуть включати елементи імпровізації або варіації, дозволяючи музикантам вільно розвивати та трансформувати музичні

ідеї під час виконання. Ці засоби допомагають композиторам створювати багатогранні та виразні оркестрові твори, які можуть відображати широкий спектр емоцій, ідей та концепцій.

Висновки. Оркестрова музика відображає різноманітні стилі й жанри, що вимагає глибокого розуміння їх особливостей для адекватного виконання та аналізу. Аналіз жанрів допомагає розкрити їхню стилістичну специфіку. Наприклад, вивчення симфонії, концерту, або увертюри розкриває особливості їхнього музичного виразу. Різні жанри в оркестровій музиці мають свої характерні особливості оформлення, такі як структура, тематика, форма, інструментальний склад тощо. Аналіз стилістичних прийомів в оркестрових творах допомагає розуміти, як музикант чи композитор досягає певного емоційного виразу, створює атмосферу та передає ідеї через музику. Деякі композитори використовують жанрово-стилістичні засоби для створення новаторських творів, що допомагають розширювати межі музичного виразу. Це вказує на значення вивчення жанрово-стилістичних засобів в оркестровій музиці для глибшого розуміння і насолоди музичним мистецтвом.

Література

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX- XXI століть. Київ: Інститут культурології НАМ України. 2013. 232 с.

2. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процессу. *Культура і Сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94

3. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 315–323.

4. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ. імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229

5. Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56-63. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7
6. Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). The figure of G.P. Teleman as one of the founders of the flute repertoire of the baroque era. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* (4), 36-41. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-4-5

Бистрицький К., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА XIX СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Виконавство у XIX століття займало важливу частину музичного мистецтва та освіти, сконцентрувавши в собі універсальні характеристики музичних інструментів. Виконавство є феноменом, у якому концентрується процес музично-історичного, жанрово-стильовього розвитку. Важливо зазначити, що українські музиканти XIX розвивали національний стиль у виконавстві, включаючи специфічні характеристики інтерпретації, використання національних мелодій та традиційних музичних інструментів. Інтеграція фольклорних елементів у музику цього періоду сприяла формуванню унікального звучання та ідентичності української музики. Разом з тим вітчизняні музиканти співпрацювали представниками європейської музичної традиції XIX століття. Дослідження виконавської практики XIX століття зумовлена необхідністю відтворення його ретроспективи.

Аналіз наукових публікацій. Проблемі виконавства присвячені роботи В. Апатського, П. Муляра, Д. Андросової, І. Єргієва, І. Єрмака, А. Карпяка та інших. Питання розвитку виконавських шкіл розглядали В. Антонюк, Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, В. Рожок та інші. Дослідженню різних аспектів інтерпретації музичних творів присвячені роботи О. Маркової, В. Москаленко, С. Шипа та інших.

Мета статті – дослідити особливості виконавства України XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Виконавство у XIX столітті є наслідком значних змін у музичному світі. Романтичний період у музиці характеризувався виразністю та почуттєвістю у виконавстві. Даний час був періодом розквіту оперного жанру. А відтак, поширення даного жанру потребувало високого рівня майстерності вокалістів та оркестру. Музиканти та співаки акцентували увагу на виразності, емоційній глибині та індивідуальності інтерпретації музичних композицій.

У XIX столітті відбувся значний розвиток інструментальної музики. Такі виконавці та композитори як Ф.Ліст, Й.Брамс, Ф. Шопен, Н. Паганіні та інші, створювали велику кількість інструментальних творів, які вимагали високого рівня технічної вправності виконавців. Вони прагнули передати не лише нотний текст, а й внутрішні почуття та емоції. Це дозволило вільно інтерпретували музичні твори, надаючи їм своєрідний виразний характер.

У другій половині XIX століття виконавство отримало нові можливості розвитку завдяки технічним інноваціям інструментів, таким як розвиток фортепіано, винахід нових музичних інструментів та розширення можливостей запису та передачі музики. Зокрема, «флейти другої половини XVIII – початку XIX століття значно відрізнялись від зразків минулих століть. Багато майстрів прагнучи удосконалити флейту відповідно до існуючих вимог та цілей» [3, с.224].

Тенденції розвитку інструментального виконавства в Україні у XIX столітті можна визначити на основі культурних та історичних контекстів того часу. У даний період спостерігався розвиток музичної освіти. З'явилися музичні школи, консерваторії, де молоді музиканти могли отримати системну освіту та професійну підготовку.

Український фольклор мав значний вплив на інструментальне виконавство. Музиканти використовували традиційні мелодії, ритми та мотиви у своїх творах, що сприяло розкриттю унікального звучання та ідентичності української музики. У XIX столітті почало активно розвиватися інструментальне ансамбльне виконавство. Формувалися різноманітні ансамблі, такі як камерні

оркестри, струнні квартети, духові ансамблі та інші, що дозволяло музикантам співпрацювати та створювати складні музичні композиції. У мистецтві ХХ та ХХІ століть також прослідковується вплив фольклору. «Він обґрунтовується посиленою композиторською увагою до національних витоків та переосмисленням фольклорних інтонацій крізь призму сучасних композиторських прийомів» [4, с.61].

Українські виконавці та композитори ХІХ столітті вступали в активну взаємодію з представниками європейської музичної культури. Це відображалося у прийнятті та інтерпретації нових музичних течій, стилів та ідей. Названі тенденції свідчать про багатогранність та динаміку розвитку інструментального виконавства в Україні у ХІХ столітті, які відобразилися у формуванні та розвитку української музичної культури того часу.

Висновки. Українські музиканти у ХІХ столітті активно сприяли формуванню культурної самосвідомості. Фольклорні традиції мали значний вплив на українське виконавство ХІХ століття. Вони стали основою для формування унікального звучання та ідентичності української музики того періоду. Українські музиканти активно розвивали національний стиль у виконавстві, використовуючи національні мелодії, традиційні ритми та інструменти, що сприяло виникненню відмінного від європейського звучання. Це сприяло розширенню культурного обміну та розвитку музичного мистецтва. Українські музиканти виявили високий технічний рівень володіння різними музичними інструментами. Зазначені особливості виконавства у ХІХ столітті свідчать про багатогранність та важливість українського музичного мистецтва того періоду, його вплив на формування культурного образу України та важливу роль у національному розвитку.

Література

1.Апатський В.Н. Історія духового музично-виконавського мистецтва. *Київ: Задруга. 2011. 320 с.*

2.Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX−XX ст. : навчал. посібник. Чернівці : Книги−XXI, 2007. 424 с.
3. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ. імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229.
4.Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56-63. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7

Бичок О., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ В ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Постановка проблеми. В сучасній музичній культурі осмислення й розробка методологічних, теоретичних і методичних проблем музичної творчості (а значить, і музично-виконавського мистецтва) набуває нової сили. Вагоме місце серед сучасних українських композиторів займає Богдана Михайлівна Фільц — яскрава представниця львівської композиторської школи. Творчість композиторки є самобутнім явищем, вона має власну вироблену музичну мову і не містить прямих наслідувань видатних творчих постатей. Про музичну мову Богдани Фільц цікаво висловився відомий композитор та музикознавець А. Рудницький, зазначаючи: «Музична мова композиторки обмежена і конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадливістю» [6, с. 185]. Виховні можливості фортепіанної музики Б. Фільц випливають з кола музичних образів та емоційних настроїв. Побудована на широкому розмаїтті пісенних народних мелодій, музика Б. Фільц, відтворюючи картини минулого України і куточки рідної природи, здатна формувати й виховувати високі моральні якості людини. Саме тому підвищений емоційний тон музичних п’єс для дітей та юнацтва

композиторки межує з ліричними, м'якими тонами, утворюючи багату й цікаву музичну палітру сучасної української фортепіанної музики.

Аналіз наукових публікацій. Композиторська творчість та оригінальна стилістика творів Богдани Фільц цікавить українських музикознавців, серед яких В. Бєлікова, М. Загайкевич, А. Рудницький, Л. Садова, О. Німилович, Ю. Москвічова, О. Чеботаренко та ін.

Мета роботи полягає у розкритті особливостей музичної мови й характерних рис композиторського стилю Богдани Фільц на прикладах фортепіанної музики.

Виклад основного матеріалу. Музична творчість Б. Фільц є зразком активної реакції композиторки на навколишній світ, життєві та соціальні події. Композиторська творчість Б. Фільц, що розпочалася ще в студентські роки, охоплює різні жанри симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики. Вона є автором понад 450-ти творів. На становлення її творчої особистості визначальний вплив мало спілкування з цілою плеядою львівських музикантів і композиторів, котрі у 50- х рр. XX ст. викладали у львівській консерваторії – це С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Р. Сімович та ін [4, с. 694]. У фортепіанних творах, яких близько 70, можна почути і яскраве оспівування рідної української природи, і відверте відтворення емоційного стану та настрою людини, і «звучання» знаменних історичних й соціальних подій. У своїх творах Б. Фільц вдало поєднує досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиційним національним характером, беручи за основу українську народну музичну творчість. Фортепіанна музика композиторки має особливе інтонаційне забарвлення, яке наповнює її мелодичну лінію, метро-ритмічну та гармонічну основу. Власне переосмислення неповторних інтонацій карпатського регіону, зокрема гуцульського, лемківського, бойківського стало важливою рисою творчого мислення Б. Фільц і позначилось на багатьох зразках її композиторської творчості.

Фортепіанна музика Б. Фільц поєднує у собі естетичне виховання й виконавське навчання, набираючи сили самостійного напрямку української

інструментальної творчості. Можна припустити, що любов до фортепіано як до унікального музичного інструмента багатогранного емоційного й душевного висловлювання була зумовлена впливом педагогічної діяльності її викладачки з фортепіано у Львівській спеціальній школі-інтернаті Ірини Крих. Як підкреслює у своїх спогадах сама композиторка, «знання секретів, якими щедро ділилася зі мною пані Ірина Крих, і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [8, с. 9].

Серед фортепіанних творів Б. Фільц – п'єси для дітей з альбому «Яворівські іграшки», великі цикли «Закарпатські новелети», «Три п'єси на теми лемківських народних пісень», «Карпатський етюд», «Візерунки», «Калейдоскоп настроїв», «Київський триптих», «Музичні присвяти», «Лемківські варіації» та ін. Циклічна драматургія досить часто зустрічається у різних жанрах творчості Б. Фільц і фортепіанній, зокрема. Таке вирішення зумовлене, з одного боку схильністю до лаконічності висловлювання миттєвих вражень, з іншого – багатогранністю музичних образів.

Фортепіанні цикли Б. Фільц є типовими зразками камерної романтичної програмної музики, які вирізняються індивідуальністю завдяки активному використанню карпатського фольклору й широкому використанню арсеналу виражальних засобів постромантизму та імпресіонізму. Ці риси виразно проступають в одному з найяскравіших фортепіанних опусів – «Закарпатських новелах», де десять мініатюр об'єднує наскрізна образна ідея: звеличення одухотвореної краси Карпатських гір та розкриття побуту їх жителів [4, с. 697].

Велика частина фортепіанних творів композиторки створена для дітей та юнацтва. Однією з відомих є збірка «Фортепіанні твори для дітей» від дрогобицького видавництва «Просвіт» видана у 2011 році. За визначенням О. Німилович, п'єси у цій збірці «наділенні рисами конкретної зображальності» [5, с. 4] улюблених казкових героїв та іграшок, що супроводжують дітей кожного дня. Навчальні можливості фортепіанної музики Богдани Фільц виходять з музичних образів та емоційних настроїв, що відтворенні в музичних творах композиторки. Зображуючи героїчні картини минулого України, розмаїття української природи, музика, яка побудована на великій кількості народних

мелодій, здатна виховувати й формувати духовні потреби та високі моральні якості людини.

Переважна більшість фортепіанних п'єс композиторки, які набули свого особливого визнання завдяки активному використанню мотивів карпатського пісенного фольклору та залученню виражальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду, належать до програмної музики. Кожна назва дає вказівку на розвиток музично-слухацьких уявлень, що робить музичні твори більш зрозумілими. Програмність, яка знаходить своє місце в конкретній назві музичного твору, можемо розглядати як загальну основу для його виконавської інтерпретації. Якщо назва дається декільком мініатюрам (фортепіанний цикл), то й виконавська програма певного циклу може мати на увазі відтворення декількох емоційних станів або «об'єктивних явищ». При цьому інтерпретація кожної мініатюри має здійснюватися в розумінні всього фортепіанного циклу, утворюючи цим цілісну композицію.

Творчість композиторки широко відома як в Україні так і за кордоном, зокрема в Канаді, США, Німеччині, Франції, Австрії, Польщі, Болгарії, Латвії. До речі, п'єси «Давня казка», «Забута лялька», «Пісня бабусі», «Колискова» були створені авторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади. Не забуваючи своє коріння, вони намагалися прищепити любов до України опираючись на матеріали музичних композицій видатних у світі митців, для яких Батьківщина як мати з святинею, яку любиш у лихі та радісні миті. П'єси «Забута лялька» та «Мальована сопілочка» належать до циклу фортепіанних мініатюр «Яворівські іграшки». Славна земля Яворівщини завжди була багата на талановитих людей, що займалися розписом по кераміці, різьбою по дереву, малюванням, ткацтвом, вишиванням, в'язанням, плетінням необхідних побутових речей з лози, виробництвом цікавих і яскравих дитячих іграшок, якими й сьогодні охоче бавиться й тішиться малеча [1, с. 7].

Цикл «Яворівські іграшки» складають 10 фортепіанних мініатюр. Контрастні та самостійні, всі вони об'єднані спільним художнім задумом. За словами Б. Фільц, вона з великою ностальгією згадувала чудові дні раннього дитинства в Яворові, тому яворівські іграшки, це не просто дитячі іграшки, вони

стали своєрідним символом для композиторки, спогадом-мрією. Музичне мислення композиторки спирається на фольклор і мелодії, які співали у дитинстві (наприклад, у п'єсі «Пташка крильцями лопотить» використана мелодія гаївки «Ми голубку уловили»).

На основі аналізу, всі п'єси циклу можна умовно розподілити на три групи: п'єси ліричні, спокійні («Забута лялька», «Чарівний смичок», «Колиска для ляльки», «Яворова скринька спогадів»); п'єси з яскраво вираженим ігровим характером («Мальована сопілочка», «Кольорова скрипочка», «Зозулька»); п'єси швидкі, рухливі («Веселий коник», «Візочок з кониками», «Пташка крильцями лопотить») [9, с. 133].

Поєднання елементів аріозності, пісенності та вальсу знаходимо у творі «Забута лялька»; елементів імпровізації та хоральності – в п'єсі «Мальована сопілочка»; оповідально-пісенний початок, посилений хоральною фактурою продовжено в п'єсі «Чарівний смичок»; риси пісенності, маршевості та гри (скерцозності) спостерігаємо у творі «Кольорова скрипочка»; елементи токати, скерцо та маршу використані у «Веселий конику»; поєднання рис колискової і тарантели знаходимо в п'єсі «Колиска для ляльки»; пісенності та скерцозності – у «Зозульці»; елементів скерцо і токати – у «Візочку з кониками»; аріозності, пісенності та хоральності – у «Яворовій скринці спогадів»; вальсовості, скерцозності, токатності та пісенності – в п'єсі «Пташка крильцями лопотить» [9, с. 133].

Як зазначає О. Чеботаренко, важливе місце у циклі «Яворівські іграшки» займає тональна драматургія. Примітно, що у творах, які передають особливий психологічний стан спогадів минулого («Забута лялька», «Яворова скринька спогадів»), композиторка використовує бемольну тональність фа мінор, яка відрізняється досить стриманими холодними фарбами. Домінування більш «теплих» дієзних тональностей – ля мажора у п'єсах «Веселий коник», «Зозулька», «Візочок з кониками»; ре мажора у «Мальовничій сопілочці»; соль мажора у «Чарівному смичку», «Колисці для ляльки». У двох творах використано більш «нейтральну» тональність до мажор – у «Кольорові скрипочці» та в п'єсі «Пташка крильцями лопотить». Таким чином, можна

говорити про те, що тональна драматургія циклу має коріння у глибинному композиторському мисленні Б. Фільц [9, с. 134].

Висновки. Фортепіанна музика Б. Фільц має глибоко національний характер, яскраву образну палітру, втілену цілим комплексом виражальних засобів музичної мови композиторки. Фортепіанні твори для дітей Б. Фільц мають значний естетично-виховний потенціал. Активне залучення до виконавського репертуару творів Б. Фільц послужить не лише популяризації сучасної української музики, а й значно розширить виконавський потенціал та технічні піаністичні можливості кожного музиканта.

Література

1. Бєлікова В.В. Оптимізм високого мистецтва. Кривий Ріг: КГПУ; І.В.І., 2002. 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ–Тернопіль: АСТОН, 2003. 144 с.
3. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упор. З. Штундер]. Т. 2. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 631.
4. Москвічова Ю.О. Жанрові та стильові особливості композиторської творчості Б. Фільц // Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 7th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2020. Pp. 693-700. URL: http://sci-conf.com.ua
5. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільц: вступна стаття. Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей. Дрогобич: Посвіт, 2011. С. 4–5.
6. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен, Дніпрова хвиля, 1963.
7. Садова Л. Роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністики. Молодь і ринок No2 (37), 2008. С. 28–31.
8. Фільц Б. Спогади [про роки навчання в школі-інтернаті ім. С. Крушельницької в класі І. Крих]. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог: спогади. Львів, 2005. С. 8–16.

9. Чеботаренко О.В. Розвиток музичного мислення на матеріалі фортепіанного циклу Б.М. Фільц «Яворівські іграшки». *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.* Серія: Педагогічні науки. 2018. Вип. 170. С. 131 – 134.

Борбуневич Л., м.Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка проблеми. У сучасному світі, де різноманітні культури переплітаються і взаємодіють, при підготовці вчителів с учасної хореографії важливо враховувати культурологічну складову, адже вона крім навчання супроводжує створення танцювальних постановок та композицій.

Аналіз наукових публікацій. Аналізу проблеми розвитку творчих знань, умінь та навичок майбутніх хореографів присвячено роботи О. Бойко, І. Герц, С. Куценко, О.Лученко, А.Новосадової, Є.Пахольчак та ін.. Етапи та особливості формування творчого потенціалу студентів-хореографів розглянуто в наукових працях Т. Медвідь, Пей Чань, О. Селенко та ін.

Доцільно згадати слова Н. Мозгальової, А. Новосадової, О. Лученко, О. Соколової, які вважають, що «широкий діапазон умінь і навичок майбутнього викладача хореографії, які він повинен здобути у закладах вищої освіти, розширює спектр можливостей його професійної роботи» [1. с. 63].

Мета статті – розглянути процес формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю.

Виклад основного матеріалу. В сучасному світі мистецтва та культури хореографія відіграє важливу роль, що вимагає від фахівців у цій галузі не лише високої кваліфікації, але й творчого підходу до навчання та викладання. Майбутні вчителі сучасної хор еографії повинні мати розвинений творчий потенціал, який дозволить їм не лише передавати знання своїм учням, а й

надихати їх на самовираження та творчість. Можна погодитись з думкою Є. Пахольчак та О.Лученко що: «творчість – це процес створення суб'єктивно нового, що базується на здатності породжувати оригінальні ідеї використовувати нестандартні способи діяльності». На думку дослідників, «основні показники творчих здібностей: швидкість думки, оригінальність, допитливість, точність, сміливість, уважність, конкретність різносторонність мислення, абстрактність мислення, почуття гармонії, незалежність мислення, толерантність» [2, с. 238].

На думку більшості науковців творчий потенціал містить у собі всі здібності особистості: мислення, волю, пам'ять, переконання, уяву, оригінальність, ініціативність, високу самоорганізованість і працездатність. Дослідження вчених показують, що творчий потенціал сприяє зростанню професіоналізму майбутнього вчителя. Потенціал (від лат. potentia – сила) – наявні запаси, витоки, джерела, а також засоби, які можуть бути мобілізовані, задіяні, використані для досягнення поставленої мети та вирішення певної проблеми. Творчий потенціал студента-хореографа є безмежним джерелом натхнення та можливостей. Кожен крок, рух та вираз становлять основу для створення унікального танцю. У своїй творчості студент-хореограф може відобразити свої почуття, емоції та думки через мову танцю, створюючи неповторні постановки. Через поєднання музики, рухів та власної фантазії студент може втілити у життя найсміливіші ідеї. Кожна постановка стає своєрідним відображенням внутрішнього світу молодого хореографа, його уявлення про красу та гармонію. Таким чином, творчий потенціал студента-хореографа дозволяє не лише розвивати його мистецькі здібності, а й виражати себе через мову танцю, сприяючи самовираженню та самореалізації.

Майбутні вчителі повинні мати досконалі хореографічні навички. Це охоплює не лише володіння рухами та технікою, але й здатність до творчого перетворення музики та ідеї в танцювальний виступ. Саме цей аспект допомагає вчителю створювати нові танцювальні композиції та інсценізації. Для успішного формування творчого потенціалу вчителя хореографії необхідно розвивати музичну культуру та музичний слух. Розуміння музики, ритму, мелодії

допомагає створювати гармонійні постановки та виступи, які здатні вразити глядача.

Окрім практичних навичок, майбутні вчителі повинні мати глибоке розуміння теоретичних аспектів хореографії. Це охоплює знання про історію танцю, стилі хореографії, методику навчання та педагогіку. Такий комплексний підхід дозволяє вчителю краще розуміти суть мистецтва та передавати це знання учням. Важливим аспектом формування творчого потенціалу є стимулювання креативності майбутнього вчителя. Це може бути досягнуто через проведення майстер-класів, участь у конкурсах чи фестивалях, сприяння самостійним проектам та експериментам у танцю. Не менш важливим є розвиток психологічної готовності майбутнього вчителя до викладацької діяльності. Важливо вміти мотивувати учнів до самовдосконалення, позитивно впливати на їх емоційний стан та сприяти розвитку їх талантів.

Імпровізація та експеримент грають важливу роль у процесі навчання сучасного танцю, допомагаючи танцівникам розвивати креативність та самовираження. Під час імпровізації танцівники вільно експериментують з рухами, виражаючи свої почуття та емоції через танець. Цей процес допомагає розширити їхні хореографічні можливості та розвинути унікальний стиль. Експериментування в навчанні сучасного танцю сприяє відкриттю нових ідей, технік та підходів до руху. Шляхом спроб і помилок танцівники можуть знайти найбільш ефективні та виразні способи виконання певних рухів або комбінацій. Експериментування також допомагає розширити межі традиційного танцю та створити щось нове і унікальне. В цілому, імпровізація та експеримент грають ключову роль у навчанні сучасного танцю, допомагаючи танцівникам розвивати свою творчість, виражати себе через рух та вдосконалювати свої навички.

Культурний контекст є ключовим елементом, який впливає на розвиток творчості у вчителя сучасної хореографії. Культурний контекст надає вчителю можливість збагатити свою творчість шляхом інтеграції різноманітних елементів і традицій з різних культур. Вивчення та розуміння різних хореографічних стилів, музичних жанрів та традиційних танців допомагає вчителю розширити свої горизонти та збагатити свої постановки. Крім того, культурний контекст

може впливати на спосіб сприйняття й реакцію аудиторії на виставу. Врахування культурних особливостей глядачів дозволяє створити більш глибоке й значуще сприйняття вистави. Таким чином, культурний контекст виступає як важливий фактор у розвитку творчості вчителя сучасної хореографії, допомагаючи йому створювати унікальні та значущі танцювальні постановки, які вражають глядачів і залишають слід у світі мистецтва.

Особливим напрямом хореографічного мистецтва, що ефективно впливає на формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії, є сучасний танець, який сприяє вихованню хореографічної культури майбутніх педагогів та виявленню їхньої творчої індивідуальності. Сучасний етап розвитку танцювального мистецтва вимагає підготовки висококваліфікованих педагогів, що володіють високим рівнем творчого потенціалу, навчальним матеріалом, мають достатній рівень підготовки і можуть у практичній діяльності передати національні особливості танців різних народів. Надзвичайно важливу й вирішальну роль у підготовці такого фахівця відіграє спеціально розроблена начальна система.

Сучасний танець, як предмет навчання, є однією з профільних дисциплін спеціального циклу. Запропонований студентам навчальний теоретичний і практичний матеріал передбачає вивчення фольклорних танців у їх автентичному характері, виконання сценічних танців з метою вироблення в студентів творчого підходу до проведення уроків та створення танцювальних композицій.

Рівень професійної компетентності й творчого потенціалу студента-хореографа певним чином залежить від його залучення до наукової діяльності. Науково-дослідна робота студентів-хореографів, як одна з форм пізнавально-творчої діяльності, забезпечуючи формування інтелектуальної активності, є логічним продовженням аудиторної роботи, яка сприяє активізації навчально-пізнавальної діяльності, оволодінню знаннями на творчому рівні, реалізації творчих здібностей, умінь і навичок дослідницького характеру, суттєвому поглибленню знань з певної дисципліни в процесі творчого пошуку. Адже стадія пошуку передбачає накопичення необхідних вихідних знань, систематизацію

фактів, інтелектуальну підготовку до генерації творчих ідей. Дослідження наукових аспектів хореографічного мистецтва в наукових гуртках і проблемних групах, участь у науково-практичних та науково-методичних конференціях з метою отримання та усвідомлення нових фактів у процесі досліджень наукової теорії й практики привчає студентів до самостійної роботи, що, як відомо, є основою творчого процесу.

Самостійна робота студентів-хореографів є основним засобом оволодіння навчальним матеріалом у час, вільний від обов'язкових навчальних занять. Вона є плановою, пізнавальною, організаційно-методичною діяльністю, яка здійснюється без прямої допомоги викладача та спрямована на досягнення успішного результату. Організація самостійної роботи в процесі вивчення теорії та методики сучасного танцю характеризується чіткою поставкою цілей навчальної роботи.

Результат формування творчої особистості майбутнього вчителя хореографії можна значно покращити шляхом визначення та впровадження певних психолого-педагогічних умов у навчально-виховний процес. Під психолого-педагогічними умовами розуміють таку організація навчально-виховного процесу, що позитивно сприятиме гармонійному розвитку студента-хореографа та формуванню його творчого потенціалу засобами сучасного танцю.

Однією з умов формування творчої особистості майбутнього вчителя хореографії є орієнтація на певні освітні принципи. Класифікація принципів навчання та виховання повинна базуватися на концепції взаємодії навчання, виховання й розвитку в процесі підготовки майбутнього вчителя хореографії:

- принцип постійної мотивації;
- принцип доступності та послідовності (від простого до складного); принцип наочності;
- принцип зв'язку теорії з практикою;
- принцип проблемності (являє собою послідовну й цілеспрямовану
- постановку завдань перед студентами, вирішуючи які вони під керівництвом педагога активно засвоюють нові знання, уміння та навички);

- принцип індивідуалізації (вимагає максимального врахування характерологічних (фізичних, психологічних, інтелектуальних, творчих) особливостей кожного студента);
- принцип самовираження (передбачає вільний прояв власних думок, дій, спроб творчого вираження, самостійності тощо);
- принцип виховання (сприяє становленню світогляду та впливає на поведінку студента, виробленню схильності до співпраці, наполегливості, працьовитості, ретельності, відповідальності тощо);
- принцип гуманізації виховання (передбачає створення умов для формування кращих якостей та розвитку здібностей студента; повагу до особистості, її гідності, розуміння її інтересів);
- принцип результативності (передбачає постановку цілей навчання, прогнозування кінцевого результату);
- принцип міжпредметності (передбачає зв'язок навчальної програми з іншими видами мистецтва (музика, театр, образотворче мистецтво тощо).

Невід'ємною частиною навчально-виховної діяльності, спрямованої на всебічний розвиток людини, за словами В. Сухомлинського, є віра у свої творчі сили, розум, волю, наполегливість, адже відчуття своєї могутності - це крила вільнодумства людини [6, с. 105]. Тому черговою умовою процесу формування творчого потенціалу майбутнього вчителя танцю є віра в себе, в свої творчі сили. Віра завжди виступає результатом попередньої роботи свідомості, що спирається на здатність передбачати результати дій до того, як вони здійсняться, що виявляється в підвищеному радісному, веселому настрої, у безтурботності, у вищому щасті. Вище щастя людини саме й полягає в тому, що вона усвідомлює в собі творчі сили, бачить себе як творця [6, с. 472].

Вкрай важливим завданням педагога-хореографа на цьому етапі формування творчого потенціалу студента на заняттях сучасного танцю є його, по можливості, позитивна оцінка, а також відзначення успіхів як результату творчої діяльності майбутнього вчителя.

Вагомою умовою, ідеальним і бажаним образом майбутнього результату діяльності, від якого певною мірою залежить процес формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії, виступає бажана мета.

Усвідомлення та формування мети відкриває можливості при досягненні жаданих результатів, а також професійного й інтелектуального вдосконалення. Тому важливим завданням педагога, формуючи творчий потенціал студента-хореографа, постає дотримання умови націлювання студентів на бажаний, високий результат.

Ще однією не менш важливою умовою навчально-виховного процесу на шляху формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами сучасного танцю є свобода. Свобода в педагогічному процесі – це співтворчість педагога та студента у вирішенні нових освітніх і виховних завдань. Мистецтво танцю – внутрішня, творча свобода особистості танцівника, яка спрямована на прояв бажаного результату через рух, пози, художній образ, емоції. Тому важливим завданням педагога-хореографа є забезпечення раціонального співвідношення свободи та необхідності в навчально-виховному процесі студента-хореографа. При цьому свобода не ототожнюється із вседозволеністю. Вона означає можливість іти своїм власним шляхом, наскільки дозволяють конкретні обставини навчального процесу. Свобода нерозривно пов’язана із відповідальністю особистості за власний вибір. Вона може виражатися у виборі цілей діяльності, засобів досягнення мети.

Висновки. Отже, формування творчого потенціалу майбутнього вчителя сучасної хореографії є складним процесом, який передбачає постійне самовдосконалення, експериментування та розвиток креативності. Важливо стимулювати учнів до самовираження через рух, сприяти командному дусі та пошук нових ідей у галузі хореографії. Такий підхід допоможе майбутньому вчителю стати успішним професіоналом у сфері сучасної хореографії. В процесі реалізації творчого потенціалу майбутні хореографи виробляють власні інтегровані схеми різних видів, серед них: синтез загальних знань, що формуються на основі різних джерел, оформлення їх в систему з метою використання в хореографічній практиці у процесі розв’язання теоретичних та

практичних завдань. Під час навчання студент-хореограф повинен мати власну ініціативу у вивченні історико-теоретичних, методичних проблемах набуття фахових знань, вмінь та навичок. Майбутній професіонал реалізувати свій творчий потенціал за рахунок добре розвинутих уявлень щодо педагогічної та виконавської діяльності. Така особистість повинна мати імпровізаційні навички, вольові якості, за для втілення творчих задумів, вміння ефективно інтерпретувати власний досвід в нових умовах, реалізовувати власний досвід на практиці. Не менш важливим є той факт, що майбутній фахівець повинен вдало оцінювати власний рівень виконавсько-хореографічної діяльності. Таким чином, на нашу думку, єдність навчальної та творчої роботи передбачає набуття знань і формування наукового світогляду, розвиток пізнавальних та творчих здібностей, вироблення культури розумової праці, виховання пізнавального інтересу й потреби в розумовій діяльності, постійне збагачення науковими знаннями, сприяє акумуляції творчої активності з подальшим її застосуванням у творчій діяльності

Література

1. Мозгальова Н.Г., Новосадова А.А., Лученко О.В., Соколова О.В. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Т. 29. С. 63-68.
2. Михайлишен О., Лученко О., Пахольчак Є. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. Наук.записки. *Молодь і ринок. Дрогобичцького державного педагогічного університету імені І. Франка*. вип.207. 238-242
3. Єрмолаєва-Томіна Л. Б. Психологія художньої творчості : книга для закладів. 2-е вид.: Академічний проект : Культура. 2005.304 с.
4. Зайцев Є. В. Основи танцю : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури 1 мистецтв 1-1 рівнів акредитації, а також для

загальноосвітньої школи, позашкільних та професійних навчальних закладів, системи післядипломної педагогічної освіти. Вінниця : Нова книга. 2007. 416 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Київ : Освіта України, 2008. 247 с.
6. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: у 5 т. Київ : Рад. шк., 1976. Т. 1. 654 с.

Вівдюк В., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

РОЗВИТОК СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ СТУДІЙ ВІННИЧЧИНИ XXI СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Хореографія – це вид мистецтва, який протягом століть розвивався та трансформувався, відбиваючи культурні та соціальні зміни суспільства. Сьогодні хореографія Вінниччини переживає період активного розвитку, що характеризується появою нових танцювальних колективів, студій та фестивалів.

Аналіз наукових публікацій. Аналіз наукової літератури показав, що дослідники хореографії Вінниччини зосередили на таких аспектах як історія розвитку хореографії на Вінниччині, творчість видатних хореографів Вінниччини, специфіка роботи хореографічних колективів Вінниччини. Аналіз публікацій у ЗМІ показав, що хореографія Вінниччини активно розвивається, з'являються нові танцювальні колективи, студії та фестивалі.

Проблематику хореографічних студій України висвітлено в сучасних педагогічних дослідженнях О. Бурлі, Ю. Волкова, С. Забредовського, Л. Андрощук, О. Мартиненко, Г. Ніколаї, О. Попова, І. Радченка, О. Реброової, М. Рожко, Ю. Ростовської, Т. Сердюк, Б. Стасько, Ю. Тараненко, О. Таранцевої, О. Філімонової та інших. Погоджуюсь з В. Фрицюк, Є. Пахольчак, В. Фрицюк стосовного того, що «майбутні хореографи мають розуміти і вміти застосовувати

на практиці сучасні стратегії збереження та примноження культурної спадщини у сфері хореографічного мистецтва» [1. с. 77].

Метою дослідження є вивчення та узагальнення інформації про розвиток сучасних хореографічних студій Вінниччини XXI століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Глобалізація у сфері сучасного мистецтва, не могла не позначитись і на хореографії. Нові явища в сучасній хореографії викликають інтерес вітчизняних фахівців до нових стилів і напрямів мистецтва. З розвитком видовищних мистецтв, світовою мережею інтернет, зростає кількість танцювальних шоу на телебаченні, інтернет-платформах, що привертають до себе неабияку увагу глядачів, як в результаті у танець закохується мільйонна аудторія. Це спонукає до масового створення приватних хореографічних студій в Україні.

«Поява нових танцювальних стилів та напрямків: сучасна хореографія не стоїть на місці, постійно з'являються нові стилі та напрямки, які збагачують танцювальне мистецтво» [2, с. 12]. На даний момент не існує ґрунтовних досліджень, які б узагальнювали та систематизували інформацію про розвиток сучасних хореографічних студій Вінниччини.

Тенденцією сучасності є зростання кількості студій: спостерігається значне зростання кількості приватних хореографічних студій. За даними Вінницької міської ради, станом на 2024 рік у місті діє понад 30 студій, які пропонують навчання танцям для людей різного віку та рівня підготовки [3]. Сучасні хореографічні студії Вінниччини пропонують навчання не лише традиційним бальним танцям, але й новим, популярним стилям. Згідно з опитуванням, проведеним серед керівників хореографічних студій Вінниччини у 2023 році, найпопулярнішими стилями серед молоді є хіп-хоп, контемп, джаз-модерн. Танцювальні колективи Вінниччини успішно виступають на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Так, у 2023 році вінничанки стали чемпіонками Європи зі східних та сучасних танців. Чотири золотих медалі здобула Анна-Марія Кукліна. А Ольга Перепилиця стала чемпіонкою в імпровізації. [4].

Хореографічні студії Вінниччини активно використовують сучасні технології в навчальному процесі. Розминки, лежачи з телефоном на дивані, східні танці з деком на голові — вінницька танцівниця і волонтерка Діана Подолянчук доєдналася до всесвітнього флешмобу #ясиджувдома. Від початку карантину тренування у залі дівчина скасувала, натомість проводить їх онлайн. Учні Діани дивляться відео і повторюють за нею [5].

Сучасні хореографічні студії Вінниччини мають такі особливості та специфіку роботи:

- Індивідуальний підхід: більшість студій пропонують індивідуальний підхід до кожного учня, враховуючи його вік, рівень підготовки, фізичні можливості та особисті вподобання [6].
- Різноманітність програм навчання: студії пропонують широкий спектр програм навчання, які можна умовно розділити на:
  - програми для дітей (за віковими категоріями);
  - програми для дорослих (початковий, середній, професійний рівень);
  - програми за стилями танцю [7].
- Доступність: хореографічні студії Вінниччини мають різний рівень цін на навчання, що робить танці доступними для людей з різним бюджетом. Вартість навчання залежить від віку учня, обраного стилю танцю, тривалості та інтенсивності занять [6].
- Творча атмосфера: у хореографічних студіях панує творча атмосфера, що сприяє розвитку танцювальних здібностей та самореалізації особистості. Крім навчальних занять, студії часто проводять творчі зустрічі, майстер-класи, відкриті уроки та показові виступи .

Перспективи подальшого розвитку хореографії на Вінниччині пов'язані зі зростанням популярності танцювального мистецтва: прогнозується, що популярність танців серед населення буде й далі зростати, що призведе до збільшення попиту на послуги хореографічних студій. Хореографи та танцюристи Вінниччини мають значний потенціал для подальшого розвитку та вдосконалення своїх навичок. Цьому сприятиме участь у майстер-класах, тренінгах, семінарах, а також обмін досвідом з хореографами з інших міст та

країн. Активна участь молоді у міжнародних проектах та фестивалях сприятиме популяризації хореографії Вінниччини на світовому рівні. Це допоможе танцювальним колективам Вінниччини здобувати нові нагороди та визнання, а також запозичати досвід інших країн. Використання сучасних технологій у навчальному процесі дозволить зробити хореографічну освіту більш доступною та ефективною. Це може включати онлайн-заняття, використання мобільних додатків, віртуальної реальності та інших інноваційних методів навчання.

Висновок. Проведене дослідження показало, що хореографія Вінниччини переживає період активного розвитку. Це підтверджується такими фактами як зростання кількості хореографічних студій та танцювальних колективів, розширення спектру танцювальних стилів, які пропонують студії, підвищення рівня майстерності хореографів та танцюристів. Танцювальні колективи Вінниччини успішно виступають на всеукраїнських та міжнародних конкурсах; сучасні технології використовуються в навчальному процесі. Хореографія Вінниччини має значний потенціал для подальшого розвитку. Завдяки спільним зусиллям влади, хореографів, танцюристів та громадськості можна зробити хореографію Вінниччини одним із найяскравіших явищ українського культурного життя.

Література

1. Фрицюк В.А., Пахольчак Є.С., Фрицюк В.М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Т. 29. 2023. С. 77-84
2. Сучасні танцювальні напрямки і стилі сучасної хореографії. URL:https://www.youtube.com/watch?v=bLrRkSygf2Q
3. Дані Вінницької міської ради. URL: https://vmr.gov.ua/
4. Вінничанки стали чемпіонками Європи зі східних та сучасних танців. URL: https://vitatv.com.ua/kultura/vinnychanky-staly-chempionkamy-yevropy-zi

5. Онлайн-заняття з хореографії. URL: https://suspilne.media/21621-vinnicanka-provodit-onlajn-zanatta-zi-shidnih-tanciv/
6. Індивідуальний підхід у хореографії. URL:https://top20.ua/vn/tag/sovremennaya-horeografiya.html
7. Різноманітність програм навчання танцям URL: https://edusearch.com.ua/vn/catalog/category/shkoli-tanciv

Велика С., м.Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»

КАНТАТА «ПОРИ РОКУ» ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО: ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. У галузі дитячого виконавства завжди постає питання репертуару, а саме охоплення різних жанрових і стильових моделей. Обираючи об’єктом уваги кантату для дітей Л. Шукайло «Пори року», необхідно ураховувати, що осягнення виконавцями задуму зазначеного опусу потребує аналітичного підходу. Осмислення жанрових особливостей кантати робить необхідним з’ясування структури цього твору, який побудований за індивідуальним принципом втілення драматургічної ідеї циклізації.

Аналіз наукових публікацій. Є кілька досліджень про твори харківської композиторки. Так, статтю А. Мельник (2019) присвячено скрипковій мініатюрі композиторки на прикладі збірки «Десять п’єс для скрипки і фортепіано». Жанрово-стильові особливості фортепіанної музики вивчає О. Якимчук.

Мета статті – виявити жанрово-стильові аспекти кантати Л. Шукайло «Пори року» для дитячого хору на слова українських народних пісень.

Виклад основного матеріалу. Ім’я Людмили Шукайло посідає вагоме місце в історії вітчизняної музичної культури останньої третини XX–XXI ст. Вагому частину творчого доробку композиторки складають фортепіанні та

камерно-інструментальні твори. Тому кантата «Пори року», яка виникла на основі українського фольклору, посідає окреме місце у творчості Л. Шукайло.

Кантата «Пори року» для дитячого (жіночого) хору написана на автентичні народні пісенні тексти календарного циклу у 1993 році.

Відомо, що календарні пісні – найдавніші в народних традиціях – мали магічне значення. Їхні мелодії мають дві складові: зовнішню – чуттєво-психологічну, що втілена у наспівах, і другу – глибоко закодовану у вигляді логікоритмічних фігур. Вони закорінені у підсвідомості і задля їхнього виявлення необхідно застосовувати спеціальні методики дешифровки (декодування) [2].

Необхідно зауважити, що крім власне календарних пісень, суворо регламентованих, до народного календаря були залучені й інші жанри музичного фольклору, які отримали тимчасову приналежність у межах річного календарного кола. До них відносяться сезонно приурочені ліричні й хороводні пісні; весільні пісні й плачі, що потрапили до календаря завдяки використанню в них відповідних ритуальних моделей. Тому серед текстів календарно-обрядових пісень можна виявити й тексти інших жанрів і структур – більш вільних і варіативних.

Тексти, обрані Л. Шукайло, відносяться саме до календарно приурочених пісень. І хоча в назвах деяких номерів є вказівка на певний жанр («Ой на Купала», «Ой вже петрівка минається», «Ой весна весна – днем красна», в них присутні й інші жанрові ознаки, які виявляються як на рівні змісту, так і текстово-ритмічної структури.

Визначення авторкою жанру твору «кантата» апелює до надання тлумачення його особливостей. Нагадаємо, що кантата – це багаточастинний твір, у якому розташування частин відбувається за певними функціями: пролог, зав’язка дії, драматичне зіткнення, ліричне зосередження, епілог. Частини кантати, як правило, чергуються за принципом контрасту. У творі Л. Шукайло контраст зберігається на рівні темпо-ритму, чергування мажорного й мінорного ладів. Конфліктність, притаманна драматургічному розвитку відсутня.

Натомість, вона замінена чергуванням (циклічністю) різних душевних станів, яким відповідають зміни пір року як цикли життя людини.

Кантата Л. Шукайло «Пори року» складається з восьми номерів. На відміну від кантат Л. Дичко «Чотири пори року», «Сонячне коло», у яких порядок частин побудований від «Весни» до «Зими», у кантаті Л. Шукайло макрочастини мають таку послідовність: «Літо», «Осінь», «Зима», «Весна». У цьому виявляється особливість авторської моделі побудови природного циклу. Говорячи про стильові особливості Л. Шукайло, дослідники визначають «виразність музичної мови, яка інтонаційно наближається до українського мелосу» [4, с.87].

Починається кантата купальською піснею «Ой на Купала», яка виконує функцію прологу. Купальські обряди належать до найтаємничіших феноменів традиційної культури. Помірний темп, мінорний лад, плавне чергування чвертоk і восьмих, поступове ущільнення хорової партитури створює таємничість купальської ночі. Змінний розмір посилює ефект несподіваності й загадковості народного свята Івана Купала.

Наступний номер «А ми рутоньку посієм» також належить до купальських пісень. Натомість вона має зовсім інший характер. Мажорний лад, жвавий характер, чергування чвертоk, восьмих, шістнадцятих, розгорнута хорова партитура надають музиці активного характеру, що визначає її як ігрову пісню. «А ми рутоньку посієм» виконує драматургічну функцію зав'язки й початку подальшого розвитку.

За принципом контрасту з'являється наступний номер «Ой вже петрівка минається», що належить до жанру петрівочних пісень. Контраст тут виявлено на рівні ладу (d-moll), повільному темпі, зменшенні голосів у хоровій партитурі.

Ліричний настрій переходить до обжинкової пісні «В гору, сонінко, в гору», з якої складається частина «Осінь». Невелика за обсягом, вона виконує функцію ліричного центру кантати. Осінь традиційно пов'язується з ліричним меланхолійним настроєм. Перевага мінорної сфери звучання, гнучка організація метро-ритму, проведення мелодії верхніми голосами в терцію свідчить про концентрацію лірики в обжинковій пісні.

У третій частині «Зима» об’єднуються дві енергійні щедрівки, які виконують функцію подальшого розвитку подій. У щедрівці «Ой чи є, чи нема пан господар вдома» композиторка змінила мелодію заспіву, натомість приспів «Щедрий вечір» зберігає мелодію автентичного зразка.

Розширення четвертого куплету виправдане й драматургією розвитку, й текстом, і логікою фактурного розвитку. Це останній куплет, який композиторка змінила, щоби уникнути монотонного повторення коротких заспівів і приспівів. Використання ударних інструментів (коробочки й бубона) надає четвертому куплету ритмічної чіткості, святковості.

Святочна щедрівка «Го-го-го, коза» також є частиною давнього ритуалу переходу від старого року до нового. У щедрівках багато язичницьких елементів, до яких, без сумніву, належить міфічний персонаж кози. Колядники, які колядують, щедрують, разом з козою обходять будинки господарів з побажаннями («де коза ходить, там жито родить»), за що отримують гостинці (зазвичай їжу).

У щедрівки є певна ритмічна структура (5 + 5) з зупинкою на останньому складі і, як правило, дуже простою мелодією, яку з легкістю виконують і діти (часто вони й колядують, обходячи будинки у своєму селі).

Композиторка змінила ритмічну будову щедрівки на дві восьмих–три чвертки, що надає ритмічній організації більшої стійкості, значущості. Часте використання вигуків «Гой!», додавання звучання сопілки надає виконанню цього номера певної театралізації.

Ще один виразний прийом знайшла композиторка: в момент оживання кози, на слові «ожила» виписана фермата, яка, наче затримує увагу слухачів на оманливій дії колядників.

Четверта частина «Весна» завершує кантату. Вона, як і «Зима», складається з двох міні-частин. Дитяча гра «Розлилися води» звучить наче гімн, що символізує пробудження природи. Вигук «Гей!» у вигляді тонічного мажорного тризвуку звучить ствердно, урочисто. Тут чуємо й імітації голосів птахів («ку-ку», «тьох»). Пожвавлення руху восьмими («Діти квіти, весна красна, зілля зелененьке») відображає пробудження природи й життя.

Веснянка «Ой весна, весна – днем красна» віншує цінність життя, виконуючи функцію епілога. Веснянки, відзначаючись дійовістю й активністю, разом з тим мали в собі й елементи світлої лірики, жарту та гумору, що відбивали настрої людини у зв'язку з настанням тепла, весни, розквітом природи. Саме завдяки своєму життєствердному характеру багато пісень-танців, гаївок, веснянок відіграли особливу роль у житті народу. Для мелодій веснянок характерні дуже прості мелодії невеликого діапазону з багатьма повторами. Це пісні, які виконують за межами дому, гучні й виражено-ритуальні.Щільно викладена хорова фактура, висока теситура партитури, опора на тонічний мажорний тризвук, використання допоміжного хроматизму (dis) в мелодії надає музиці урочистого, святкового звучання. Створюючи такий настрій, композиторка застосовує сферу ля мажорної тональності (тональності з найбільшою кількістю дієзів у кантаті), тим самим посилюючи світлу сферу апофеозного звучання заключної частини кантати.

Висновки. Аналіз кантати для дитячого хору Л. Шукайло «Пори року» дозволяє виділити особливості її музичної мови та зробити деякі узагальнення.

Отже, жанрові ознаки кантати виявляються тут як зміна (циклічність) частин. Контраст виявляється на рівні зміні темпів, ладів (мажор – мінор), наявністю й чергуванням основних тривалостей. Конфлікт у межах частин відсутній, оскільки в філософській концепції самої кантати закладений принцип чергування пір року, а відтак – чергування етапів життя людини.

Література

1.Іваницький А. Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини. Вінниця, 2015.

2.Мельник А.О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства.* Харків. 2019. Вип.17. С. 102-115. URL : http://num.kharkiv.ua/share/aspekty/vypusk17/asp_17_7_melnik.pdf (дата звернення 12.04.2020).

3.Якимчук О.Традиції фортепіанних варіаційних циклів у «Симфонічних варіаціях» Людмили Шукайло. *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», 2022. Вип. 59. Т. 2. С. 163-167.
4.Якимчук О. Стильові риси фортепіанної творчості Людмили Шукайло. KELM. 2023. №1 (53). С. 84-88

Губаль А., м. Тульчин
викладач Фахового коледжу культури

НОВАТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ЗЛИТТЯ КЛАСИЧНОЇ ЛЕКСИКИ ІЗ САМОБУТНІМ ФОЛЬКЛОРОМ У ДИТЯЧІЙ ЛІРИКО-ФАНТАСТИЧНІЙ ОПЕРІ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ»

Постановка проблеми. Напередодні свята 105-ї річниці з народження перлини дивовижної спадщини Миколи Леонтовича – дитячої лірико-фантастичної опери «На русалчин Великдень» – слід згадати дещо трагічну сакральну історію її створення, в якій композитор наочно продемонстрував свій новаторський стиль злиття класичної лексики з самобутнім фольклором, а також гармонії, поліфонії, музичної драматургії у комплексі з народними танцями. Митець поєднав класичну і народно-співочу музику з фантастичними календарними обрядами, іграми, хороводами, поетичними сюжетами народних легенд та вірувань. Однак, з гіркотою і прикрістю слід констатувати, що дивовижна дитяча казкова опера пережила складні часи забуття і прозвучала лише через пів століття після трагічної загибелі її автора.

Аналіз наукових публікацій. Творчість видатного Миколи Дмитровича Леонтовича вивчається плеядою науковців та митців вже близько століття. З позицій музичного, музично-педагогічного, театрального мистецтва

досліджують неперевершену багатогранну спадщину митця Л. Барабан, І. Барановська, М. Гордійчук, А. Завальнюк, В. Іванов, Л. Іванова та ін.. Ідеї композитора використовуються в сучасних педагогічних дослідженнях, невпинно впроваджуються у процеси формування мистецьких уподобань і переконань, готовності до творчої самореалізації майбутніх учителів музичного мистецтва, сприяють вихованню творчо обдарованої молоді (В. Петров, А. Порожня, О. Теплова та інші).

Мета роботи – визначити значення новаторського стилю злиття класичної лексики із самобутнім фольклором у дитячій лірико-фантастичній опері М. Д. Леонтовича «На русалчин Великдень».

Виклад основного матеріалу. Ідея створення опери розпочалася за спогадами одного з перших дослідників життєдіяльності композитора Ю. Масютін (псевдонім Я. Юрмас): «Навесні 1919 р. Леонтович відвідав якось першу Українську гімназію в Києві. Директор звернувся до нього з проханням щось написати на текст Б. Грінченка. Леонтович погодився і попросив дати текст. Одержавши вірш, написаний у розмовній формі, – «На русалчин Великдень» (з сільських оповідників), Леонтович швидко поклав на музику деякі уривки з нього». Надалі, 11 травня 1919 р. у щоденнику композитор зазначав: «Вчора почав, сьогодні кінчив музику до дитячої сцени Б. Грінченка –На русалчин Великдень‖». Мають виконувати в 1-й гімназії 15 травня (день Бориса).

Дійсно, свято відбулося, ставши справді вибуховою творчою подією на рівні гімназії. Прем'єра справила на дітей, за свідченням П. Козицького – незабутнє враження. По закінченні виступу глядацька дитяча аудиторія під бурхливі оплески і вигуки «Браво» довго не відпускала дебютантів. Подія набула значення історичної і стала відправною точкою відліку сакральної мрії творчого життя геніального митця.

Відлік історії створення опери свідчить, що митець офіційно приступив до створення твору у листопаді 1919 р**.** Спробуючи свої сили у оперному жанрі педагог відточував майстерність звучання окремих номерів у виконанні учениць-єпархіалок. Філігранно сформовані номери прослуховував у виконанні тульчинської аматорської капели на ходу змінюючи і виправляючи на репетиціях

в залі колишнього палацу Потоцьких [2]. Саме у тульчинській творчій лабораторії митець випробував різні сміливі інноваційні форми (педагогічні прийоми) організації навчального процесу, починаючи з масових театральних рольових пісень-ігор, що успішно сприяли змінам масової свідомості дітей, налаштовували їхні творчі здібності на ефективний розвиток і бажання самореалізації кожної особистості. Вчені визначають музичне театральне мистецтво однією з форм розваг учнівства, яке розпочинається з ранніх дитячих рольових пісень-ігор, що допомагає формуванню національно-культурної ідентифікації особистості, сприяє правильному розумовому і фізичному розвитку учнівського організму [1]. Розуміння музично-театрального мистецтва у поєднанні з багатогранною роллю ігрового хорового фольклору у справі виховання дітей стало апофеозним втіленням у проект життя дитячою фантастичною оперою «На русалчин Великдень» М.Д. Леонтовича. Нарешті, 29 жовтня 1920 р. друзі композитора (К. Стеценко, П. Тичина) вперше почули перший акт «незавершеної» опери «На русалчин Великдень», яку композитор мріяв розширити до трьох актів. Але не довелося…Трагічний випадок раптово обірвав дорогоцінне життя і жахливу подальшу долю єдиного складного театрального дитячого оперного шедевра, зміст якого було оприлюднено через десятиліття після смерті великого Метра.

Лише у 1931 р. об'єднанням «Вукоопкнига» (до 1930 р. «Книгоспілка») [2] було здійснене перше і єдине видання наявного авторського витвору мистецтва, де на титульному аркуші клавірного опусу композитор залишив автограф: «Драматично-оперний етюд в 1-й дії. "На русалчин Великдень"». Виявляється, дана ремарка музиканта надала підстави науковцям переглянути стильові орієнтири дитячого фольклорно-пісенного класичного твору у руслі модерністських тенденцій часу. Таким чином, обираючи модель для майбутньої велико-масштабної музичної композиції М.Д. Леонтович створив символічну драму, в будові форми якої був закладений іноваційний в українській музичній літературі жанр драматичного етюду [1]. Залог успіху класичного твору залежав від новаторського стилю музичної мови опери, місця та ролі не лише у музичній творчості Пісняра реформатора, а й усього оперного мистецтва України.

Ідеальний приклад талановитого педагога, його постійне самовдосконалення, що відображалось на якісному володінні навчальним процесом, створення благодатних умов для розвитку і самореалізації кожної особистості серед вихованців вплинуло на формування учнів-послідовників бажаючих навчатися впродовж життя. Зокрема: М. Покровського, що закінчив Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка і став професором ОНМА й народним артистом України; Г. Гриневичем - заслуженим вчителем УРСР; В. Мерзляковим – заслуженим вчителем України; А. Лебединцем – заслуженим діячем мистецтв УРСР; О. Міньківським – народним артистом СРСР; М. Гончаровим – диригентом симфонічних ряду оркестрів у УРСР; І. Годзішевський – самодіяльним композитором (випускник ОНМА); відомим співаком Д. Євтушенко, професором Київської державної консерваторії… Більш 40 випускниць тульчинського єпархіального училища закінчили інститути і університети з педагогіки, ще 8 консерваторію і стали вчителями у межах колишнього пострадянського простору, продовживши справу неперевершеного реформатора [4]. Але повертаючись до літопису унікальної дитячої опери слід згадати, що внаслідок своєї незавершеності та назви («На русалчин Великдень!» - прямий зв’язок з забороненим православним віросповіданням) шедевр на довгі роки опинився поза музично-творчим процесом. Опера, як і релігійні шедеври Майстра переслідувалися і ігнорувалася цезурою. Не дивно, що частина духовної церковної спадщини Миколи Леонтовича не була затребувана принаймні двома поколіннями українських музикантів.

Новітнє прочитання дитячого класичного твору відбулося лише у 1977 р., завдяки зусиллям українського композитора М. Скорика (що дописав музичний текст твору) та літератора Д. Бобиря (що завершив лібрето, створене ученицею Тульчинського єпархіального училища Н. Танашевич). Довгоочікуване відродження розпочалося урочисто з постановки синтезованого класичного твору на сцені Київського театру опери та балету під назвою «Русалчині луки» (диригент І. Гамкало). Зміна у назві була пов’язана з радянською дійсністю, коли про Великдень (релігійні погляди її автора) була накладена заборона у жодному контексті. Парадоксальним став факт, що відроджена для тисяч глядачів вистава

музично-сценічного опусу митця залишилась на протязі багатьох років єдиною постановкою на українській оперній сцені. Отож, після 1977 року масштабний класичний твір (чи драматичний етюд) М.Д. Леонтовича не отримував жодної сценічної постановки в оперних театрах України. Гірка, сумна доля світлої печалі української музики - лебединої пісні «На русалчин Великдень»...

І нарешті, 4 червня 2008 р. опера-балет нашого геніального земляка Миколи Дмитровича з успіхом прозвучала у Вінниці, а 5 червня на сакральній Батьківщині у Тульчині. Постановка музичної композиції вийшла жвавою й динамічною, поєднавши два потужних мистецьких колективи: багаторазового володаря Гран-Прі, лауреата міжнародних конкурсів та фестивалів камерного хору «Вінниця» (диригента - Віталія Газінського) та академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії (диригент - Айдар Торибаєв) у підтримці чарівної магії танцю, універсальним хореографічним замальовкам за участю артистів Дитячого театру балету при Львівської державної хореографічної школі. Отже, довгоочікувана вистава була високо оцінена вимогливою публікою, вдячними шанувальниками, що отримали можливість доторкнутися до майже незнаного класичного фольклорного надбання. Золоте оперне насіння посіяне музикантом на благодатній Тульчинсько-Подільській землі з легкої Леонтовичевої руки, рясно поповнилось паростками у вигляді подальшої театралізації суспільства. За 100 років оперні номери були поставлені: у 1937 р. режисером-постановником твору, колишнім учнем композитора Мефодієм Гриневичем (викладачем культурно-освітнього училища в Тульчині), у 1962 р. – постановкою оперних номерів у виконанні палкого шанувальника М.Д. Леонтовича – директора музичної школи М.Ф. Цинара (одним з найвідданих керівників диригентів народної аматорської хорової 100-річної капели Миколи Леонтовича) [3].

У 1917 році опера «На русалчин Великдень» дочекалася загального визнання суспільством і остаточно відбулось повернення на сцену у постановці композитора М. Скорика у вигляді формування креативного кластеру, пов’язаного із видатним ім’ям українського композитора Миколи Леонтовича. І саме відтоді був створений під відкритим небом проект - міжнародний air фестиваль оперного мистецтва

«OPERAFEST TULCHYN», на якому кожного літа розпочали виступати зірки європейської, американської та української оперних сцен світу. Творчі доробки були об'єднані й синтезовані в єдиний проєкт сучасним креативним режисером, народним артистом України Олексієм Кужельним. Розпочалась популяризація драматичного твору по телебаченню щорічною демонстрацією на міжнародному фестивалі оперного мистецтва «OPERAFEST TULCHYN». Геніальний творець заворожив світ чарівним стилем музичної мови свого шедевра, привернувши увагу у світі до дитячого оперного мистецтва України.

Висновки. Музичний театр в усі часи був, є і буде інструментом і формою пізнання та усвідомлення феномена людини, виразу духовно-культурних, мистецько-естетичних ідеалів людської спільноти, відображення політичного устрою, ідеологічних навчань. Про це свідчить історія людства і спрямована діяльність Миколи Леонтовича.

Література

1.Завальнюк А. Ф., Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Про відродження незакінченої опери М. Леонтовича «На Русалчин Великдень». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. «Музичне мистецтво». 2021. № 1. С. 136-141.

2. Іванов В.Ф. Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали. Київ,1982. С. 92;

3.«Книгоспілка». Літературознавча енциклопедія: у 2 т./авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. А - Л. С. 490

4. Порожня А. Архіви, спогади, світлини. Тульчин, 2015. С. 48.

5.Теплова О.Ю. Науково-педагогічні основи процесу формування мистецьких уподобань студентів музичного фаху. *Наукові записки ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського: зб. наук. праць. Серія: Педагогіка і психологія*. Вип. 39. Вінниця: Планер, 2013. С. 237- 242.

Дишкант А., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

ВПЛИВ ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Постановка проблеми. Василь Авраменко – знакова постать в історії українського та світового мистецтва ХХ ст. Його талант не знав кордонів. Унікальний, талановитий самоук, який не одержав систематичної загальної фахової освіти, зумів стати видатним балетмейстером й виконавцем українського народного танцю. Тривалий проміжок часу В. Авраменко був несправедливо викреслений з вітчизняного культурного контексту. Це пов'язано з його вимушеною еміграцією у 1925 р. Масштаб та результати його мистецько-просвітницької й фахової діяльності у США, Канаді та інших країнах світу стають зрозумілішими лише у наш час, а отже потребують науково-художнього аналізу та суспільно-громадського осмислення. Особливої уваги потребує його вклад в становлення української школи народного танцю, де він проявив себе, як чудовий педагог та новатор.

Аналіз наукових публікацій. Питання творчості В. Авраменка у своїх наукових доробках піднімали знані науковці – Л. Косаківська, М. Коць, І. Кузьменко, С. Липовецький та ін. Окремим питанням становлення української школи народного танцю присвячені дослідження О. Бойко, Н. Марусик, Ю. Москвічової, Л. Щур та ін.

Метою роботи є висвітлення особливостей впливу відомого хореографа та балетмейстера Василя Авраменка на становлення української школи народного танцю.

Виклад основного матеріалу. Як митець В. Авраменко сформувався під впливом М. Садовського, В. Верховинця, Г. Хоткевича, О. Кошиця, і як представник української нації став в ряди відомих фундаторів суверенної,

незалежної української державності. Потяг до творчої діяльності розпочався з інтересу до театру, а саме його зацікавила режисура М. Садовського. Саме в цей час, активізується втілення українського фольклорного танцю на сценах драматичних театрів. Вперше народний танець на сцені, як відомо, з'являється ще в 1819 р. у Полтаві в оперній виставі «Наталка Полтавка». Використання народного танцю було поширеним у театральних трупах М. Садовського, М. Старицького, М. Саксаганського. Перетворення фольклорної форми у народно-сценічну відбувається поступово. Відомо, що саме у театрі М. Садовського були започатковані «Хореографічні вечори» В. Верховинця, учнем якого був В. Авраменко [8, с. 199]. Тож п'єса «Наталка Полтавка» у постановці М. Садовського зуміла передати особливе ставлення митця до народної пісні та народного танцю, як засобу виразності, що посилювало сприйняття твору глядачами. Саме з цієї постановки, на думку багатьох дослідників життя та творчості В. Авраменка, розпочалося його захоплення можливостями танцю, як засобу передачі певної ідеї, ідейного змісту. Цей зміст визначала політична боротьба за Україну, її традиції та самобутність, незалежність та самостійність, боротьбу за свободу й проти гніту, який тривалий проміжок часу сковував український народ.

Загалом український балетмейстер присвятив свою творчу діяльність втіленню українського народного танцю у формі професійного мистецтва. Емігрувавши до Америки в 1928 р. хореограф заснував близько п'ятдесяти шкіл народного танцю. Ці школи працювали за методикою В. Верховинця. Пізніше в 1947 р. він видав книгу «Українські національні танці, музика і стрій», де підсумував результати своєї творчості та наукової діяльності.

З точки зору сучасного мистецтвознавства слід виділити декілька проблем, які пов'язані з питанням українського народного мистецтва як такого та ролі В. Авраменка в його становленні. Перша торкається мистецьких питань й висвітлює становлення національної самобутності українського народу, особливо в умовах еміграції. Танець у цьому випадку виступає, як невербальний засіб висвітлення думок, душевних переживань, поривів українців того часу, їх страждань та боротьби. Танок тут висвітлює гідність та чесноти українців в добу

розрухи та війни з більшовизмом, боротьби за незалежність, що в результаті закінчилася тимчасовою поразкою. Наступна проблема пов'язана з використанням танцювального фольклору у творчій праці балетмейстерів нашої доби, зацікавленості до автентики як такої. Цілком очевидно, що ця проблема межує не тільки з естетикою, а й з типами видовищної культури того часу. Іншими словами йдеться про узгодження на сцені практики достеменного відтворення рухів чи їх вільної, театралізованої професійно-виконавчої інтерпретації [2].

Під час Першої світової війни В. Авраменко в Мінську зустрівся з С. Петлюрою. Варто додати, що ця зустріч стала знаковою для митця, адже він брав участь у визвольній війні. В той час В. Авраменко прийняв рішення вступити до Київської драматичної школи імені М. Лисенка, відвідував лекції фольклористів, хореографів, в тому числі і В. Верховинця. Водночас грав у виставах Національного театру імені М. Садовського, де оформляв фольклорно балетну частину. Театр Садовського надихнув В. Авременка до театралізації народного танцю [3, с. 250].

На сторінках видання «Українські національні танки, музики й стрій» В. Авраменко підкреслював: «Думка про відродження українського національного танку зародилася у мене давно вже, ще на рідній землі, коли я був у драматичній школі ім. Лисенка в Києві 1918 р., а потім артистом у трупі Миколи Садовського в Кам'янці-Подільському» [4].

Творча діяльність хореографа припала на важкий 1918 р., період коли його Батьківщина переживала надзвичайно важкі часи. В результаті воєнних дій армія Української народної республіки опинилася у польському місті Каліш, де почали діяти курси для малописьменних, стрілецькі оркестри, хори та школи українського танцю. Саме в таборі і розпочав свою педагогічну діяльність В. Авраменко, керуючи там школою танцю. У 1921 р. відбулася доленосна зустріч О. Кошиця і В. Авраменка. Диригент приїхав у м. Каліш, щоб знайти співаків для своєї капели. Як він згадував пізніше, вкрай незвичними для диригента були умови життя й харчування людей. Після того, як В. Авраменко залишив табір, він разом із групою «танцюристів» розпочав свою гастрольну діяльність по

українських етнічних територіях, що входили до складу Польської держави – Східної Галичини, Волині, Холмщині та Підляшші.

В. Авраменко створив власні хореографічні композиції на національну тематику. Однією з яких стала робота під назвою «За Україну», її прем'єра відбулася 22 липня 1921 р. з нагоди ювілею 3-ї Залізної дивізії Української армії. Педагог зумів передати боротьбу українців. Відповідно до творчого задуму у танці брали участь дівчина в народному вбранні (символізувала Україну), матрос із червоною зіркою (символ більшовизму) та українське козацтво (захисники неньки України та символ боротьби, незламності українського народу). Задум В. Авраменка полягав в тому, щоб виконавці зуміли передати ідею та сюжет не лише завдяки хореографії, а й акторської майстерності. Досить часто в свої постановках балетмейстер дотримувався цього ідейного задуму, шукав художні засоби передачі, вираження ідеї танцю завдяки акторській грі [5, с. 18–19].

Хореографічні роботи В. Авраменка чітко виражають патріотизм їх автора. В основі його постановок стоїть героїко-патріотичний сюжет переважно історичного змісту та характеру («Танок Гонти», «Гре Ізраїлю», Довбушева ніч»). Простежуються авторські інтерпретації фольклорних першоджерел («Великодня гаївка», «Журавель весільний», Гопак колом» тощо). Композиції актуальні для того часу («танець «За Україну»). Його постановки вражали своєю емоційністю, напруженістю, зображенням людських характерів у контексті історичного періоду [6]. Виділимо його сольний танець «Чумак», де митець показав не усталені, канонізовані зразки народних танців, а зумів узагальнити оптимістичні народні образи. «Чумак» якого виконав автор композиції, танцював наче в останнє, з особливою піднесеністю, ніби співав пісню про волю. У ньому вирувала сила молодості, гумор та радість буття, за допомогою яких він долав життєві перипетії, невдачі складної чумацької долі. Лаконічні жести, ритмічні ляскання батіжком, стрибки, швидкі поривчасті рухи, віртуозні кружляння передавали пристрасть, прагнення до боротьби проти поневолення, торжество майбутньої перемоги, молодече завзяття [7, с. 163–164].

Висновки. Український народний танець є невід'ємною складовою культури українського народу. Професійне самовизначення народної

хореографії зумовлювалося її поступовою сценізацією. В. Авраменко прагнув розвивати й популяризувати українське хореографічне мистецтво, намагався передати характер українців, їх прагнення до волі, боротьби за майбутнє. Важливим засобом втілення художнього образу, стало для митця поєднання хореографії та акторської майстерності. На жаль, із зрозумілих причин творчість В. Авраменка не достатньо висвітлювалася на території України, проте сьогодні ми маємо можливість насолоджуватися, досліджувати та оцінити вклад митця у мистецтво хореографії, зокрема українського народного танцю.

Література

1. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т к-ри і мист. Київ, 2008. 189 с.
2. Косаківська Л.П. Василь Авраменко і Волинь URL: https://core.ac.uk/download/pdf/153580597.pdf
3. Косаківська Л.П. Жанр «Балетної картини» у хореографії В. Авраменка. Культура України: зб. наук. пр. ред. В.М. Шейко. Х: Харківська державна академія культури, 2003. Вип. 12. С. 248–258.
4. Коць М. Авраменко Василь Кирилович URL: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/5182/1/3.pdf
5. Кузьменко І. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907–1920 рр.): автореф. дис. на здобуття канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Миколаїв, 2014. 20 с.
6. Липовецький С. Батько українського танцю. Тиждень ua. 2010. 26 березня. https://tyzhden.ua/History/3590
7. Марусик Н. Формування науково-методичної бази гуцульської хореології та хореографічної педагогіки. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во, 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 161–169.
8. Москвічова Ю.О., Сушицький М.І. Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. праць] /

гол. ред. кол. О.П. Щолокова. Вип. 29. Київ : Видавництво Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, 2023. С. 199–206.
9. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2021. 371 с.

Зварич О., *м. Вінниця*
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Постановка проблеми. Творчість М. Лисенка (1842–1912) займає центральне місце в історії української музичної культури. Він по праву вважається засновником української класичної композиторської школи XIX ст. Саме М. Лисенко перший свідомо поставив собі за мету створити всі основні жанри професійної музики на основі української народнопісенної спадщини, передати сам дух народу. Він створив класичні зразки в таких жанрах як опера, оркестрова музика, кантати та хори, солоспіви, фортепіанні мініатюри й цикли п’єс та ін. До яких би жанрів, тем і образів не звертався композитор, завжди в його музиці відчувається глибинний зв’язок із джерелами українського фольклору.

Аналіз наукових публікацій. Інтерес до творчої спадщини М. Лисенка не згасає. Перші дослідження творчості митця зроблені його сучасниками (статті в періодичній пресі м. Києва кінця XIX – початку XX ст.). Кількість наукових досліджень життя й творчості композитора зростає після його смерті (статті А. Степовича, Л. Кобилянського, О. Пчілки, О. Русова та ін.). За радянських часів вийшла монографія Л. Архімовича та М. Гордійчука «М.В. Лисенко. Життя і творчість» (1952), праці Г. Лазаревського, Ю. Шапоріна, С. Паньківського, Ф. Колесси, Д. Ревуцького, М. Грінченка та ін. Серед сучасних дослідників – І. Беренбейн, Н. Ілініцька, О. Коренюк, Г. Ковальова, О. Михайличенко та ін.

Метою статті є висвітлення культурно-просвітницької та педагогічної діяльності М. Лисенка у контексті української музичної культури кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Українська музична культура у другій половині XIX століття вийшла на якісно новий рівень. Музичне життя українських міст значно інтенсифікувалося, до нього залучилися більш широкі верстви населення, інтеліґенція, аматори, вчителі музики. У Києві, Катеринославі, Полтаві, Харкові та інших містах проводилися домашні музичні зібрання, організовувалися музичні гуртки. Важливу роль у музичному житті тих часів відігравали концерти в навчальних закладах. Учителі музики влаштовували добродійні концерти, в яких брали участь аматори й професіонали, місцеві виконавці й гастролери-іноземці [6, с. 127–130].

Тогочасна російська імперська влада проводила політику на максимальне звуження функціонування української музики в суспільстві. Царські чиновники доводили, що недільні школи, організовані в різних містах України для неписемного селянства – це змова з метою пропаганди українського сепаратизму. Носіння української вишиваної сорочки чи співання народних пісень трактувались як підривна діяльність. Цензура ретельно перевіряла зміст українських творів, що звучали під час концертів. Та попри ідеологічний тиск і прямі заборони, провідні діячі української музичної культури другої половини XIX ст., зокрема М. Лисенко, докладали максимум зусиль для формування музичних колективів, виконання професійних та народних українських музичних творів, збереження традицій українського народного інструментального й хорового виконавства [4, с. 82]. Утвердження історичної самобутності українського народу, культурних традицій, української музики, мови й літератури — все це сприяло пробудженню національної свідомості. Ідеї національного відродження втілелись у творчості таких композиторів як П. Сокальський, С. Воробкевич, П. Ніщинський, В. Заремба і, звичайно, у творчості М. Лисенко, який підніс українську професійну музику до рівня європейського і світового мистецтва [7, с. 207].

Дослідники життя й творчості М. Лисенка виокремлюють наступні напрямки його музично-педагогічної та просвітницької діяльності: викладацька робота в музичних закладах, керівництво українськими хоровими колективами, організація хорових концертних подорожей, проведення різноманітних ювілейних свят та музичних урочистостей.

Хорова справа М. Лисенка стала однією з найважливіших сторінок його музично-педагогічної діяльності. На той час в Україні не існувало професійних хорових колективів, за винятком церковних хорів. Тим більше вражає майстерність М. Лисенка, котрий працював виключно із самодіяльними хорами. Хористи, як правило, володіли прекрасними голосами, але не знали музичної грамоти. Усю програму концертів співаки вчили по слуху напам'ять. За таких умов успішний виступ міг відбутися тільки завдяки педагогічній майстерності М. Лисенка, особливій, притаманній тільки йому методиці роботи. У дослідженні Д. Ревуцького йдеться про особливу техніку праці з обдарованими, але зовсім непрофесійними співаками. М. Лисенко мав надзвичайний хист розтлумачити річ, призначену до виконавства, захопити виконавців нею, розкрити її художній та ідеологічний зміст. Ледь не в кожному українському місті після відвідин його хором М. Лисенка засновувались музично-співацькі гуртки, які культивували й розносили по селах українську пісню.

Початок педагогічної практики М. Лисенка припадає на 1870–80-ті рр., коли активно розгорнулась виконавська, композиторська, диригентська, фольклористична діяльність митця. Він дає приватні уроки, викладає в Інституті шляхетних дівчат, приватній музичній школі С. Блюменфельда, де набуває першого досвіду директорства (1898), приватній музичній школі М. Тутковського (1898–1904) і, нарешті, 1904 р. М. Лисенко відкриває власну музично-драматичну школу. Її відкриття було давно очікуваною, знаменною подією для української культури. Школа відкрилась на кошти, які зібрало українське громадянство під час святкування у 1903 р. 35-річного ювілею діяльності М. Лисенка. Видатний музичний педагог і організатор українського музичного життя тих часів, М. Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти в Україні. Як педагог і вихователь молодих музикантів, М.

Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загально музичної підготовки, звертаючи увагу на розвиток музичного світогляду своїх учнів і надійним засобом підвищення їх музичної ерудиції вважав вивчення історії і теорії музики. У статуті школи говорилося про те, що вона має на меті дати своїм вихованцям закінчену музичну й драматичну освіту, тобто основним завданням нового закладу вважалася підготовка кваліфікованих акторів та музикантів [6, с.10]. Школа надавала вищу освіту, оскільки програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій, а програми драматичного відділу – програмам музично-драматичних училищ. Всі предмети поділялись на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі та інших інструментах (включаючи арфу, тромбон і ударні); сольний спів; теорія музики і композиції; диригування оркестрове й хорове; сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважалися музично-теоретичні дисципліни: елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, інструментовка, хоровий спів, оркестрова гра, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, фехтування, танці, грим та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, історія драми, історія культури і літератури, естетика, італійська мова). Музичний відділ школи складався з чотирьох класів (дев'ять років навчання), драматичний відділ передбачав три класи (чотири роки навчання).

М. Лисенко старанно підібрав педагогічний персонал. У школі викладав відомий теоретик Г. Любомирський, клас скрипки вела О. Вонсовська (Буцька), клас сольного й оперного співу – професори М. Зотова, О. Муравйова та О. Мишуга. Згодом був створений клас бандури. На драматичному відділі викладала Марія Старицька – дочка М. Старицького. Більшість викладачів школи здійснювали активну концертну, просвітницьку діяльність у різних містах України, Чехії, часто ставали партнерами М. Лисенка в його виконавській діяльності. Після того, як 1918 р. школу було реорганізовано у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка, викладачем хорової справи на диригентському факультеті працював М. Леонтович. Основним педагогом з фортепіано був сам М. Лисенко. У період 1905–1907 рр. його клас налічував 19 учнів молодшого курсу, 2 – середнього і 7 – старшого. На кожного Лисенко

заводив своєрідний особистий листок, де занотовував репертуар, п'єси для іспиту, твори по класу ансамблю [6, с. 11].

Широка просвітницька діяльність і виконавська активність викладачів та учнів музично-драматичної школи постійно висвітлювалась у пресі, що сприяло помітному зростанню популярності цього навчального закладу. Школа поступово набувала значення провідного музично-освітнього осередку України. Серед її вихованців – визначні діячі української культури: К. Стеценко, В. Верховинець, Д. Ревуцький, О. Кошиць та ін.

Впродовж багаторічної педагогічної праці М. Лисенко виробив оригінальну систему музичної освіти: максимальну увагу він звертав на музичний розвиток, а набуття технічних навичок підкоряв основній меті – вихованню свідомого й культурного, всебічно розвиненого музиканта. Вважаючи народну пісню найкращим матеріалом для виховання патріотизму і художнього смаку він широко використовував її на заняттях з початківцями. Основою занять було: проспівування мелодії народних пісень, добір на слух на роялі, транспонування в різних тональностях. Це знайомило дитину з властивостями інструменту і давало перші навички володіння ним. Робота над першими нескладними п'єсами також супроводжувалась транспонуванням музичного матеріалу. На жаль, цей цінний метод не знайшов наслідування в сучасній системі виховання піаніста, хоч набуте ще в дитинстві вміння вільно транспонувати дуже б стало в нагоді, особливо піаністові-концертмейстеру. Для розвитку техніки М. Лисенко практикував своєрідну систему змагань. Наприклад, гами учні грали на двох і трьох роялях одночасно. Нудне заняття, якого діти завжди прагнуть уникнути, ставало цікавим і навіть приємним: кожен учень змушений був добре попрацювати, щоб не відставати від своїх товаришів і не зіпсувати ансамблю. Таким чином, на початковому етапі навчання поєднувались завдання художньо-емоційного розкриття учнів, знайомство з роялем, розвиток ладо-тонального мислення. Це була незвична на той час прогресивна методика, освоєна і оцінена фортепіанною педагогікою вже в радянські часи.

Прагнення до різностороннього розвитку учня, ознайомлення його з різними музичними стилями, жанрами і формами музичної творчості відображалося у досить насичених масштабних програмах. Звичайно програма на одне півріччя складалася з кількох творів Й.С. Баха, кількох концертів, сонат, різнохарактерних п'єс. Літні програми були масштабнішими. Вони складалися з 7–10 етюдів (Ф. Шопена, А. Рубінштейна), 4–5 прелюдій і фуг з «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, 2-х сонат, одного концерту, кількох фортепіанних циклів та п'єс великої форми.

Отже, основна мета занять полягала у виявленні творчої індивідуальності учня, розвиненні його художніх смаків, самостійності художнього мислення. Особливістю методики М. Лисенка було те, що виховання виконавця-професіонала він розглядав як складний художній процес, в якому розвиток піаністичної майстерності поєднувався з прищепленням любові до народного мистецтва. Вважаючи народну пісню найкращим матеріалом для виховання патріотизму й художнього смаку він широко використовував її на заняттях з початківцями.

Висновки. Оригінальна новаторська прогресивна педагогічна методика майстра, разом з його концертно-просвітницькою діяльністю заклали міцний фундамент формування української професійної музичної освіти. Таким чином, педагогічна діяльність М. Лисенка, та його сучасників поклала початок розвитку музичної освіти й виховання в Україні, створенню аматорських і професійних виконавських колективів, які, крім концертної діяльності проводили величезну навчально-просвітну роботу. Ця робота в 1904 р. увінчалася відкриттям суто національної школи підготовки професійних музикантів, яку започаткував М. Лисенко. Відкриття Музично-драматичної школи Лисенка поклало початок розвитку національної системи професійної музичної освіти в Україні.

Література

1. Архимович Л., Гордійчук М. М.В. Лисенко. Життя і творчість Київ: Мистецтво, 1952. 256 с.

2. Беренбейн І.С. Педагогічні принципи М. Лисенка в аспекті розвитку сучасної фортепіанної школи. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (16–17 жовтня 2014 р., м. Київ). Київ, 2014. С. 116–126.
3. Ілініцька Н. Європейські традиції романтизму у фортепіанній творчості М. Лисенка. Проблеми підготовки сучасного вчителя № 8 (ч. 1), 2013. С. 267–271.
4. Ковальова Г.Г. Музично-педагогічна діяльність М.В. Лисенка в контексті культури музичного романтизму другої половини XIX століття. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 10 (269). Ч. І. Луганськ, 2013. С. 80–85.
5. Коренюк О. Педагогічні принципи М.В. Лисенка. Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1969. Вип. 4. С. 111–121.
6. Михайличенко О.В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.: Монографія. Суми, «Мрія-1», 2005. 292 с.
7. Москвічова Ю.О. Соціокультурні передумови виникнення романтизму: світоглядно-естетичні орієнтири. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. Журнал. 2020. № 2. С. 203–207. DOI:

Климик Б., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти магістр

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Фахова підготовка майбутнього вчителя мистецьких дисциплін висуває особливі вимоги до формування його майстерності. Актуально проблемою 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].

Аналіз наукових публікацій. У галузі мистецької освіти досліджено ряд питань щодо формування професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва такими вченими як-от: А. Болгарський, О. Горбенко, О. Гребенюк, С. Грозан, Ю. Калініна, Л. Лабінцева, О. Ляшенко, Н. Мозгальова [7], В. Фрицюк [8; 9], О. Щолокова та багато ін. Означені педагоги вивчали проблеми становлення професійно-педагогічної компетентності учителів музичного мистецтва; залучення їх до процесу самоосвіти як однієї умови розвитку їх професійної компетентності; формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в процесі виконавської діяльності тощо.

Мета роботи – визначити чинники і особливості формування виконавської компетентності майбутніх учителі музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Виконавство – один з видів музично-художньої діяльності, особливий вид музично-творчої діяльності. Завдання виконавця пов'язані з необхідністю проникнення, розуміння характеру художнього образу і його інтерпретації для слухачів. Специфіка музичного мистецтва визначається тим, що передача задуму композитора слухачеві можлива під час виконання музичного твору. До того ж публічний виступ артиста об’єднує в собі і творчий процес, і продукт цього процесу, що відноситься до характерних особливостей виконавства. Відомо, що помилку у концертному виступі виконавця, вже неможливо виправити. З цим пов’язана інша особливість виконавської – можливість безпосереднього впливу публіки на

хід творчого процесу. Всі перелічені ознаки є важливими характеристиками виконавського процесу [4].

Варто зазначити, що 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 [1].

Володіння музичним інструментом (або кількома інструментами) є важливою умовою фахової компетентності вчителя музичного мистецтва, тому процес навчання в інструментальних класах має бути зорієнтованим на формування у студентів інструментально-виконавської компетентності, наголошує Т.Пляченко. Інструментально-виконавську компетентність учителя музичного мистецтва науковець розглядає як одну із спеціалізовано-професійних компетентностей, яка характеризує готовність до вільного використання музичного інструмента (інструментів) у професійній діяльності в середніх загальноосвітніх навчальних закладах та виявляється у рівні володіння такими компетенціями: програмово-репертуарними (знання інструментального репертуару та здатність самостійно добирати інструментальні твори для проведення уроків музичного мистецтва й організації позакласної музично-творчої діяльності школярів; уміння здійснювати історико-стильовий, художньо-педагогічний, музично-теоретичний і технічно-виконавський аналіз інструментальних творів шкільної програми з музичного мистецтва); технічно-виконавськими (сформованість техніки гри на інструменті та індивідуальної виконавської манери вчителя – виконавська постановка; координація функцій рук та раціональність рухів; вправність пальців; точність звуковисотної інтонації (для виконавців на струнних і духових інструментах); володіння аплікатурними прийомами; штрихова техніка та звуковедення, культура звуку; метроритмічна чіткість; сформованість аналітико-слухових навичок; доцільне використання технічних можливостей музичного інструмента; здатність до самоаналізу і самокоригування); інтерпретаційними (здатність до виконавської інтерпретації музичних творів – дотримання авторського задуму композитора, стилю, жанру,

форми твору; спроможність розкрити художній образ твору за допомогою виконавської техніки та виражальних засобів – динаміки, агогіки, логічного фразування, тембрової відповідності тощо); інструментально-методичними (володіння методикою навчання гри на музичному інструменті (або інструментах) учнів середніх загальноосвітніх навчальних закладів – дотримання принципів музичної педагогіки у процесі інструментального навчання школярів; знання методів визначення музичних здібностей та анатомічних особливостей учнів; уміння організувати елементарне музикування учнів на уроках музичного мистецтва; володіння методикою індивідуального та колективного навчання школярів гри на музичних інструментах у позанавчальній діяльності; здатність застосовувати диференційований підхід до учнів з різним рівнем загальної музичної підготовки у процесі формування виконавської постановки та розвитку техніки гри на музичному інструменті; володіння методами роботи над інструментальним твором); концертмейстерськими (здатність до концертмейстерської діяльності – сформованість навичок ансамблевої гри; знання особливостей акомпанування солістам (вокалістам, інструменталістам), учнівським вокально-хоровим, музично-інструментальним, хореографічним та іншим творчим колективам); сценічними (готовність до культурно-освітньої та концертно-виконавської діяльності – здатність до психоемоційного саморегулювання та навіювання у процесі власного публічного виступу; спроможність керувати концертно-виконавською діяльністю школярів; сформованість сценічної культури; артистизм; творчий імідж тощо) [6].

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.

Узагальнюючи різні тлумачення компетентності та її видів, дослідник С.Грозан визначає виконавську компетентність як інтегративне утворення особистості, що має системну організацію, складну багаторівневу структуру і виступає як сукупність, взаємодія і взаємопроникнення особистісного, когнітивного, діяльнісного та рефлексивного компонентів, ступінь сформованості яких дозволяє музикантам-виконавцям ефективно здійснювати музично-виконавську діяльність. Виконавська компетентність забезпечує успішну реалізацію стимулюючої, інформаційної, орієнтаційної, трансляційної та регулятивної функцій Вона оцінюється за такими критеріями як ступінь розвитку музично-творчих здібностей, емоційно-вольових якостей, мотиваційно-ціннісних орієнтацій, рефлексивно-виконавської позиції, рівнем сформованості компетенцій, системи знань, умінь, тощо [5, с. 157-158].

Висновки. Отже, на підставі аналізу літератури з досліджуваної проблеми можна зробити висновок, що стан музичної освіти та виховання в наш час потребує розробки проблем підвищення професійної компетентності вчителя, оскільки саме вчитель музичного мистецтва покликаний формувати високі художні смаки, різносторонні музичні інтереси школярів. Виконавську компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва вважаємо динамічною інтегрованою системою, що передбачає: педагогічну спрямованість, розуміння інтерпретатором-виконавцем (інструменталістом, вокалістом, диригентом) сутності музичного твору, осмислення та осягнення його художньо-інтонаційного смислу; здатність до індивідуально-творчої інтерпретації музичного твору, розвиненість асоціативно-образного мислення; володіння технікою художнього виконання.

Література

1. Гевал В. Й. Розвиток виконавських умінь у студентів музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів в процесі індивідуального фортепіанного навчання. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Випуск 1, 2011. С. 139-143.
2. Горбенко О. Б. Музично-виконавська компетентність майбутнього вчителя

музики в структурі професійної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2011. Вип. 12. С. 56-61.

3. Пшеничних М. М. Теоретичні аспекти формування інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки.* 2016. Вип. 5. С. 96-100.

4. Бесчастна М., Осадча Т. До питання формування виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *«Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії»* http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/10073/1/Osadcha%20TV.pdf

5. Грозан С.В. Сутність і структура професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* Вип.157. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 156-158.

6. Пляченко Т.М. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4871/1/T_Plyachenko_16_10_14_konf_IM.pdf

7. Мозгальова Н.Г. Основні напрями модернізації інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2014. Вип. 16(1). С. 99-104.

8. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Особливості розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.* 2018. Випуск 1 (36). С. 87-96.

9. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.

Книжник Д., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

КОМПОЗИТОРСЬКІ ЕКСПЕРИМЕНТИ У СФЕРІ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА АНДРЕ ЖОЛІВЕ

Постановка проблеми. Флейта, як сольний інструмент, завжди привертала увагу композиторів своєю елегантністю та виразністю звучання. Проте, для багатьох музикантів, флейта стала не лише засобом виразу, а й полотном для експериментів. Андре Жоліве, відомий своїм новаторством та експериментами у музичному світі, відіграє ключову роль у розвитку флейтового виконавства. Його композиції стали не лише втіленням традиційних музичних форм, але й експериментальним полем для нових звукових можливостей. У статті досліджено композиторські експерименти Андре Жоліве в сфері флейтового виконавства, розглянуто його творчий підхід та вплив на сучасну музичну культуру. Із зростанням інтересу до експериментів у музичній творчості, виникає необхідність в ретельному вивченні та аналізі новаторських підходів до композиції, зокрема, у сфері флейтового виконавства. Проте, досі відсутній систематичний аналіз композицій Жоліве, спрямований на розкриття його унікальних прийомів та внеску в розвиток флейтового виконавства. Тому виникає потреба у дослідженні його творчого спадку з погляду новаторських методів та звукових експериментів.

Аналіз наукових публікацій. Теоретичну базу дослідження склали праці з історії, теорії та практики виконавства на духових інструментах В. Качмарчика, Й. Кванца, І. Єрмака, А. Карпяка, В. Апатського, М. Тромліца, Ж. Оттетера. Серед них публікації присвячені виконавській діяльності провідних митців у галузі духового, зокрема флейтового мистецтва, розвитку жанру флейтового концерту, творчості композиторів для духових інструментів. Методологічна база дослідження про композиторські експерименти у сфері флейтового виконавства Андре Жоліве ґрунтуються на наступних підходах: дослідження композицій Жоліве з використанням методів музикознавства та аналізу музичної форми для

виявлення особливостей його композиторського стилю, використання теоретичних підходів для розкриття гармонійних, мелодичних та ритмічних аспектів творчості Жоліве. Ці методологічні підходи сприятимуть ретельному дослідженню та розумінню ролі Андре Жоліве у розвитку флейтового виконавства та музичної культури загалом.

Мета роботи – розкрити основні проблеми та перспективи композиторських експериментів у флейтовому виконавстві Андре Жоліве.

Виклад основного матеріалу. Зміни мистецької парадигми ХХ століття, виникнення нових технік та течій сприяло підвищенню ролі флейти у композиторській творчості ХХ століття. «З виникненням авангарду було продемонстровано невідомі раніше можливості класичного інструменту. Це стало можливим завдяки використанню нетрадиційних прийомів гри» [4, с. 226]. Флейта стала незамінним учасником як ансамблевих та оркестрових колективів, так і викликала інтерес сольних виконавців. Семантика флейтового тембру тяжіла нового поєднання архаїчних особливостей флейтового мистецтва та нових законів хроматизації та інших експериментальних рішень. «Серед особливостей творчості вітчизняних композиторів ХХ виділяють жанрово-стильові метаморфози, полістилістику, прийоми алеаторики, пуантилізму» [5, с. 58].

Композиторські експерименти у сфері флейтового виконавства Андре Жоліве відображаються через кілька ключових аспектів. Жоліве експериментує з новими технічними прийомами та ефектами, які розширюють можливості флейти як сольного інструменту. Жоліве використовує різні техніки дихання, артикуляції та аплікатури для досягнення нових звукових ефектів та виразності. Жоліве використовує різноманітні артикуляційні техніки, такі як флажолети, стаккато, легато, для створення різних звукових ефектів та динамічних контрастів. Він досліджує можливості нестандартних інструментів, таких як альтова та басова флейти, для створення нових звукових текстур і тембральних комбінацій. Жоліве поєднує флейту з електронними засобами, такими як комп'ютерна обробка звуку, ефекти та синтезатори, для створення нових акустичних пейзажів та звукових експериментів.

Ці технічні інновації допомагають Жоліве втілювати свої музичні ідеї та створювати унікальні та експресивні композиції, що розширюють межі флейтового виконавства і надають нове світло цьому прекрасному інструменту.

Композитор поєднує різні музичні стилі та жанри, включаючи класику, сучасну музику, та елементи етнічних музичних традицій. Синтез стилів і жанрів у творчості Андре Жоліве відображається через поєднання різноманітних музичних елементів та традицій. Жоліве використовує класичні музичні форми та структури, такі як соната, концерт, а також відомі стилістичні прийоми класичної музики для створення своїх композицій. Композитор використовує елементи етнічної музики з різних культур, таких як африканська, азіатська, індійська тощо, що додає його композиціям колориту та екзотичності. Жоліве в своїх творах звертається до прийомів джазової музики, таких як імпровізація, складні гармонії та ритми. Синтез стилів і жанрів у творчості Андре Жоліве відображає його широкий музичний світогляд та творчий підхід до музики. Це дозволяє йому створювати унікальні та неповторні композиції, які поєднують в собі різні музичні традиції та напрями.

Ще одним напрямом є використання не лише звичайних флейти, але і їх модифікацій, альтову та басову флейти, а також екзотичні інструменти, що дозволяє йому створювати унікальні звукові текстури.

Композитор часто відхиляється від традиційних форм. Експерименти з формою і структурою в творчості Андре Жоліве відображаються через його інноваційний підхід до організації музичного матеріалу. Жоліве часто відхиляється від традиційних музичних форм, таких як соната або симфонія, і створює унікальні форми для своїх творів. Він може комбінувати елементи різних форм або створювати цілком нові структури. Ці експерименти з формою і структурою дозволяють Андре Жоліве відкривати нові шляхи для музичного виразу та створювати композиції, які вражають своєю оригінальністю та новаторством.

Використання новаторських звукових ефектів у творчості Андре Жоліве є одним із ключових аспектів його музичного стилю. «Тембр інструменту і виконавський штрих втілює художній задум, наповнює його життям» [6, с. 36]

Композитор використовує різні резонансні ефекти, експериментує з різними тембрами інструментів, включаючи використання різних прийомів артикуляції, дихання та виразності, для досягнення різноманітних звукових ефектів. Він комбінує флейту з іншими музичними інструментами та звуковими джерелами, такими як перкусія, електроніка та голоси, для створення унікальних акустичних та тимбральних комбінацій. Жоліве використовує електронні засоби та обробку звуку для створення нових звукових просторів, включаючи ефекти реверберації, деформації, модуляції та дисторшну. Ці новаторські звукові ефекти допомагають Жоліве створювати музику, яка вражає своєю оригінальністю та глибиною емоційного виразу. Вони надають його творчості унікальний звучання та роблять його композиції відмінними від інших. Ці експерименти Андре Жоліве сприяють розвитку флейтового виконавства та створюють нові можливості для музикантів та слухачів.

Висновки. Андре Жоліве відкриває нові горизонти для флейтового виконавства, експериментуючи з різноманітними техніками та звуковими ефектами. Його творчість показує, що флейта може бути багатошаровим та виразним інструментом, здатним виконувати різноманітні жанри та стилі музики. Жоліве успішно поєднує елементи класичної, сучасної, етнічної та експериментальної музики, що дозволяє йому створювати унікальні композиції з власним звучанням. Композиторські експерименти у сфері флейтового виконавства Андре Жоліве є важливим етапом у розвитку сучасної музичної культури, яка відкриває нові можливості для творчості та виконавства на цьому прекрасному інструменті.

Література

1. Голомб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 201-222.

2. Качмарчик В. Й.Й. Кванц – засновник німецької флейтової школи Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Редкол.: А.Чебиків (голова), М.Криволапов (заступник) та ін. Київ: СПД Пугачов О.В., 2006. Вип.6-7. С. 173

3.Качмарчик В. П. Конічна флейта Т. Бьома — перший етап «тотальної модифікації» конструкції інструмента. *Мистецтвознавство України*. 2004. Вип. 4. С. 117-124.

4. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ. імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229

5. Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56-63. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7

6. Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). The figure of G.P. Teleman as one of the founders of the flute repertoire of the baroque era. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* (4), 36-41. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-4-5

Корнійчук К., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка проблеми. Сучасне інформатизоване суспільство відчуває гостру потребу у пристосуванні до умов полікультурного світу. Полікультурна освіта забезпечує підтримку особистості в умовах інтеграції різних культур та націй. Її основною метою є розуміння здобувачами освіти культурної ідентичності. Полікультурна освіта включає елементи вивчення традицій та звичаїв різних культур, історії та є основою міжкультурного спілкування. Концептуальні засади полікультурної освіти майбутніх учителів хореографії спрямовані на збагачення їх культурного та духовного потенціалу, збереження мистецьких цінностей минулого та сьогодення.

Аналіз наукових публікацій. Особливості підготовки майбутніх учителів досліджували І. Барановська, О.Олексюк, О. Реброва, Н. Мозгальова, О.

Олексюк, Г. Падалка, О. Щолокова та інші. Аналіз процесу полікультурної освіти розглянуто такими науковцями як Г. Абібулаєва, В. Болгаріна, Л. Голік, І. Зязюн, Р. Позінкевич та іншими.

Мета статті – розглянути особливості полікультурної освіти майбутніх учителів хореографії.

Виклад основного матеріалу. Сучасні науковці зазначають, що «реформування вищої педагогічної освіти в Україні тісно пов'язане із загальнонауковими та мистецькими інноваціями у підготовці учителів хореографії» [6, с. 198]. Важливо зазначати, що культурний та етнічний діалог сьогодення актуалізує потребу в мобільних висококваліфікованих спеціалістах. При цьому важливо створити умови повноцінного розвитку особистості, її культурологічної підготовки. Р.Агадуллiним визначає полікультурну освіту як «нову освітню стратегію, на основі принципу гуманізму, демократизму, культурного діалогу, врахування культурно-психічних чинників розвитку особистості [1]. Е. Кучменко зазначає, що «полікультурна освіта, в загальному розумінні – така освіта, для якої ключовими поняттями є культура як уселюдське явище. На думку авторки, вона є «засобом допомоги особистості в подоланні шляху від засвоєння етнічної, національної культури до усвідомлення спільності інтересів народів через культурний розвиток» [3, с. 240].

В процесі полікультурної освіти майбутні учителі хореографії оволодіють знаннями про культурні надбання України та інших країн, їх особливості, навичками взаємодії у культурній спільноті. Полікультурна освіта спрямована на розвиток розуміння та поваги до різноманітних культурних та соціальних контекстів, вивченню різних культур, традицій, діалогу між різними культурами, розвитку вміння сприймати та розуміти різноманітні точки зору, відчувати емпатію та поважати інші культурні практики, формування навичок аналізу та оцінки культурних явищ з різних кутів зору, розуміння взаємозв'язків та впливу глобальних, володіння жанрово-стильовими знаннями, «розуміння особливостей жанру та стилю, визначення виразових засобів твору у їх відповідності національним втіленням» [4, с.10].

Процес полікультурної освіти майбутніх учителів хореографії втілюється із залученням молоді до вітчизняної та світової культури, мистецтва, мови, історії. Поняття «полікультурність» є ширшим за поняття «культура». Адже, полікультурність включає соціальний, технічний, науковий розвиток нації. При цьому, передбачається готовність майбутніх учителів хореографії до діяльності у широкому культурному просторі потребує збереження власної культурної ідентичності. Знайомство майбутніх учителів з найкращими зразками музичного мистецтва, їх широкою жанровою палітрою є запорукою розуміння особливостей національної музичної мови, жанрових утворень» [5, с.64]. Важливо зазначити, що засобом полікультурної освіти є іноземна мова. Її знання допомагає здобувачам освіти здійснювати полікультурну діяльність, знайомитись з традиціями різних народів, здобутками мистецтва, літератури.

Основними системотворчими чинниками такої освіти «стають сьогодні не тільки навчальні плани та програми, що детально і всебічно регламентують зміст, а й учитель – творець педагогічних умов і процесу їх реалізації» [2, с.64]. Розуміння культурної різноманітності, що є принципом полікультурної освіти ставить перед собою завдання розвивати у здобувачів освіти розуміння та повагу до різних культур, етнічних груп та соціальних класів. Принцип міжкультурної ефективності передбачає розвиток навичок взаємодії здобувачів освіти з представниками інших культур, вміння слухати та розуміти точки зору інших, а також вміння співпрацювати в міжкультурному середовищі. Зазначимо, що полікультурна освіта підкреслює важливість рівності та поваги до всіх учасників навчального процесу, незалежно від їхньої культурної, соціальної або економічної приналежності. Вона також сприяє розвитку критичного мислення здобувачів освіти та їхній здатності аналізувати інформацію з різних культурних перспектив, а також розвиває навички культурної адаптації та гнучкості.

Варто зазначити, що майбутні учителі хореографії повинні розуміти та поважати різноманітні традиції танцю з різних країн та етнічних груп, вміти співпрацювати з представниками різних культур, будучи відкритими до різних точок зору та досвіду, аналізувати соціально-культурний контекст танцю та враховувати його в навчальному процесі. Названі концептуальні засади

визначають фундамент полікультурної освіти та сприяють формуванню професійних особистостей.

Висновки. Полікультурна освіта майбутніх учителів хореографії є складовою освітнього процесу, що сприяє розвитку поваги та толерантності культурних надбань різних народів. Вона допомагає розвитку міжкультурної комунікації, критичного мислення, підготовці до співпраці у різних культурних середовищах.

Література

1.Агадуллін Р. Полікультурна освіта: методолого-теоретичний аспект. *Педагогіка і психологія*. 2004. № 3. С.25-27

2.Барановська, І.Г., Мозгальова Н.Г. Поліхудожня освіта майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: проблеми і перспективи. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.* Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип. 26. С. 9-15.

3.Кучменко Е. М. Мультикультурне виховання – мільтикультурна взаємодія людських цінностей (історіографічний огляд). *Література та культура Полісся.* Серія «Історичні науки». 2017. Вип. 87. С. 232–242.

4.Мозгальова Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Том 28. 2022. С.64-75.

5.Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис НПУ імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Том. 29. С. 63-68

6.Mozgalova N., Baranovska I., Zuziak T., Martyniuk A. & Luchenko O. Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. *Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference*. 2022. Vol. 1. pp. 194–204.

Кравченко К., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Постановка проблеми. Суспільні зміни сучасності актуалізують трансформації освітньої галузі. Зокрема, формування нових методів, цілей, підходів до професійної підготовки фахівців мистецької галузі. Потреба у підготовці фахівців нового типу, які би відповідали запитам сьогодення стосується і хореографічної освіти. Світові тенденції реформування хореографічної освітньої галузі, що є відповіддю на глобалізаційні процеси залучають освітній простір України у даний контекст. Створення нових освітніх концептів є багатогалузевим питанням сучасної мистецької педагогіки та потребує наукового осмислення. Даний факт підтверджує актуальність досліджень, що розкривають нові перспективи розвитку хореографічної освіти.

Аналіз наукових публікацій. Більшість публікацій, що стосуються сфери хореографії, є мистецтвознавчими. Серед них праці А. Гуменюка, К. Василенка, М. Загайкевича, Ю. Станішевського та ін. Проблеми професійного розвитку вчителів мистецьких спеціальностей досліджували А. Козир, Н. Мозгальова, О. Реброва, О. Ростовський, О. Рудницька, О.Теплова та ін. Професійна підготовка хореографів розглянута такими педагогами-хореографами як Н. Бугаєць, О. Ліманська, Б.Мартиненко, О. Соляр, А. Шевчук та ін.

Метою статті є аналіз перспектив розвитку хореографічної освіти в Україні.

Виклад основного матеріалу. Варто зазначити, що хореографічна освіта є складовою мистецької освіти. Її результатом є формування гармонійної особистості хореографа. Метою хореографічного мистецтва є цілеспрямований вплив на розвиток особистості шляхом засвоєння знань, формування вмінь і навичок. В основі танцювальної творчості лежить потреба особистості виразити

свою індивідуальність, почуття, емоції за допомогою рухів тіла та жестів. «Реформування вищої педагогічної освіти в Україні тісно пов'язане із загальнонауковими та мистецькими інноваціями у підготовці учителів хореографії» [4, с. 198]. Мистецтву танцю навчають у різних типах навчальних закладів, через участь у танцювальних колективах закладів культури та мистецтва. До них відносяться: Державна школа танцю, Академія танцю імені Сержа Лифаря, Київська академія танцю «Кияночка», Київська дитяча академія мистецтв та інші факультети танцювальної освіти. Заклади освіти мають виконувати різноманітні функції в багатьох напрямках, успішно діяти в нестандартних ситуаціях. Відповідно сучасні хореографи, танцюристи, педагоги, керівники, дослідники в галузі танцювального мистецтва повинні бути готові швидко змінювати напрямок і сферу діяльності. Мобільність відображає гнучкість і варіативність професійних здібностей, здатність переходити від одного професійного рівня до іншого.

Феномен мистецтва хореографії, що визначається постійним рухом сприяє пошуку нових освітніх підходів. В цілому, галузь мистецтва сучасності розвивається у контексті нових умов і вимог суспільних змін, зміни потреб і смаків людей. Нові способи обробки та представлення танцювального мистецтва аудиторії в умовах цифровізації, вимог ринку праці призвели до реалізації кар'єрної мобільності для хореографів [3].

Одним з напрямків розвитку хореографічної освіти може стати вивчення жанрово-стильових особливостей хореографічних композицій. На думку Н.Мозгальової, А. Новосадової, М. Сушицького «проблема жанрово-стильового аналізу важлива як для теорії так і для практики, оскільки дає змогу майбутнім вчителям хореографії використовувати здобуті знання з музично-теоретичних дисциплін у своїй професійній діяльності» [2, с.71].

Сучасна мистецька освіта потребує творчих талантів, які вміють налагоджувати міжнародні професійні та культурні зв'язки, здатні вільно працювати з вітчизняними та закордонними партнерами, мають високий рівень культурної компетентності та професійної культури. У контексті сказаного актуальності набуває «розвиток мотиваційної сфери здобувачів освіти, потреб

індивіда» [1, с. 80]. Продовження міжнародної співпраці України та інших країн в галузі хореографічної освіти може сприяти обміну досвідом, розвитку міжнародних проектів та підвищенню рівня підготовки хореографів.

Розвиток хореографічної освіти в Україні передбачає розширення навчальних програм та включення в них інноваційних методів з використанням цифрових технологій. Використання сучасних технологій, таких як відео-уроки, онлайн-курси та віртуальна реальність, може допомогти розширити доступ до хореографічної освіти та полегшити навчання здобувачів освіти. Розвиток хореографічної освіти також передбачає створення сучасних танцювальних студій, обладнання їх необхідними засобами.

Висновки. Нині в Україні формується нова система освіти, орієнтована на інтеграцію в світовий освітній простір. Освіта у галузі хореографії є частиною культурного феномену України, що виконує головне завдання – виховання духовно багатої та професійної особистості. Серед основних перспектив розвитку хореографічної освіти в Україні визначено розвиток мобільності хореографів, творчої співпраці між різними країнами, створення сучасних танцювальних студій.

Література

1. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. С. і Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис УДУ імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Вип. 29. 2023. С. 77–84.

2. Мозгальова Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Том 28. 2022. С.64-75.

3. Mead D. ReOrienting Taiwan’s Modern Dance: The New Generation of Taiwanese Choreographers. In W. Yunyu & S. Burridge (Eds.), Identity and Diversity. 2022. pp. 175-192.
4. Mozgalova N., Baranovska I., Zuziak T., Martyniuk A. & Luchenko O. Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. *Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference*. 2022. Vol. 1. pp. 194–204.

Кучер І., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

МЕТОДИ ЗАПАМ’ЯТОВУВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ САКСОФОНІСТОМ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

Постановка проблеми. Методи запам'ятовування нотного тексту для саксофоністів є ключовим аспектом розвитку та вдосконалення музичних навичок. Під час роботи над музичним твором, вміння ефективно запам'ятовувати ноти допомагає саксофоністам не лише виконувати музику з виразністю, але й розширює їхні музичні можливості. В статті досліджено різноманітні методи, які допомагають саксофоністам ефективно запам'ятовувати нотний матеріал, що відображається на їхній майстерності та музичному виразі.

Аналіз наукових публікацій. Представники різних теорій пам’яті спрямовували свої зусилля вивчення специфіки сприйняття необхідної інформації, її обробку, збереження та відтворення, а саме: В. Шапар, Ф. Шнейдер, Д. Бернштайн, та інші. У теорії та методиці музичного навчання проблема запам’ятовування матеріалу музичних творів привертала увагу як науковців, так і визначних виконавців та педагогів різних країн світу, зокрема: Л. Маккіннон,, Й. Гофман, К. Леймер, Л. Котова, К. Мартінсен, Д. Юник, Т. Юник, тощо.

Мета роботи – дослідити методи запам’ятовування нотного тексту.

Виклад основного матеріалу. Підготовка концертних виступів саксофоністами, якість виконання музичних композицій залежить від запам’ятовування ними нотного тексту. Це важливий аспект музичної практики, оскільки дозволяє виконавцям відтворювати музику. Один з методів запам’ятовування саксофоністом нотного тексту є розбиття твору на менші фрагменти та поступове їх вивчення. Метод розбиття музичного твору на фрагменти є одним з найефективніших способів запам'ятовувати нотний текст. Процес починається з вивчення найпростіших фрагментів та поступового переходу до більш складних. Це дозволяє систематично збудувати розуміння музичного твору і забезпечує стабільний прогрес у запам'ятовуванні. Кожен фрагмент аналізується та вивчається окремо, що дозволяє зосередитися на деталях, таких як правильна інтерпретація мелодій, артикуляція, динаміка та фразування. Після того як кожен фрагмент вивчений окремо, виконавці починають поступово з'єднувати їх разом, утворюючи повний музичний твір. Цей процес допомагає розуміти логіку та структуру твору. Метод розбиття на фрагменти дозволяє саксофоністам систематично та послідовно працювати над вивченням музичного твору, роблячи процес навчання більш доступним та ефективним. Він створює стабільну основу для розвитку музичних навичок та глибокого розуміння музики. «З виникненням авангарду в мистецтві XX століття, було продемонстровано невідомі раніше можливості класичного інструменту. Це стало можливим завдяки використанню нетрадиційних прийомів гри» [2, с. 226]. Складнощі їх виконання та запам’ятовування потребують детальної роботи.

Крім того, важливо використовувати різні методи пам'яті, такі як асоціації зі словами або образами, гра в різних темпах, а також музичний аналіз для кращого розуміння структури та характеру твору.

Метод асоціації зі словами чи образами – це ефективний спосіб навчання запам'ятовувати нотний текст шляхом створення зв'язків між музичними фразами та конкретними словами, образами або ситуаціями. Виконавці обирають слова, образи або ситуації, які асоціюються з кожним елементом музичного твору, а після уявляють ці слова, образи або ситуації в контексті

музичного твору під час його вивчення. Саксофоністи співставляють свої емоції та враження від музики з обраними асоціаціями. Вони намагаються передати ці емоції через своє виконання, що допомагає зберегти і виразити індивідуальний стиль та інтерпретацію. Особливого значення даний метод набуває у роботі з творами композиторів ХХ століття. За визначенням дослідників, «серед особливостей творчості вітчизняних композиторів ХХ виділяються жанрово-стильові метаморфози, полістилістику, прийоми алеаторики, пуантилізму» [5, с. 58]. Дані особливості потребують детального аналізу та використання методу асоціацій. Метод асоціації зі словами чи образами допомагає перетворити абстрактний нотний текст на щось конкретне та особисте. Цей підхід робить процес вивчення більш цікавим та ефективним, а також сприяє глибокому розумінню та виразності у виконанні музики.

Метод гри в різних темпах – це стратегія навчання, яка передбачає виконання музичного твору на різних швидкостях. Вивчення твору починається з дуже повільного темпу. Це дозволяє уважно опрацювати деталі, такі як ритмічні фігури, мелодійні лінії та артикуляція. Повільне виконання допомагає зберегти точність та чіткість в грі. Після засвоєнння твору в повільному темпі, поступово збільшується швидкість, під час якої увага зосереджуються на тому, щоб зберегти точність і чіткість в грі. Гра в різних темпах допомагає виконавцям краще зрозуміти структуру твору. Вони розглядають взаємозв'язок між різними частинами та динаміку розвитку музичної ідеї.

Вивчення структури та характеру музичного твору допомагає саксофоністам краще зрозуміти його суть і сприймати нотний текст. Музичний аналіз – це процес розбору музичного твору для кращого розуміння його структури, гармонії, мелодії, ритму та інших музичних аспектів. «Тембр інструменту і виконавський штрих втілює художній задум, наповнює його життям» [6, с. 36]. Виконавці вивчають, які частини твору повторюються, як вони пов'язані між собою та як розвивається музична ідея протягом композиції. Музичний аналіз допомагає саксофоністам отримати глибше розуміння музичних творів, розвиває їхні музичні навички та сприяє більш виразному виконанню. Цей метод відкриває нові шляхи для тлумачення та виконання

музики, надаючи саксофоністам більшу творчість та глибину в їхній музичній інтерпретації.

Ці методи використовуються як окремо, так і в поєднанні один з одним для досягнення ефективного запам'ятовування нотного тексту та покращення виконавської майстерності. Кожен із цих методів допомагає розвивати свої музичні здібності та виражати себе через виконання музики з більшою впевненістю та виразністю.

Запам'ятовування нотного тексту для саксофоністів у процесі роботи над музичним твором є ключовим елементом розвитку їхньої майстерності та виразності в музиці.

Висновки. Використання різних методів запам'ятовування, таких як розбиття на фрагменти, асоціації зі словами чи образами, гра в різних темпах та музичний аналіз, сприяє систематичному підходу до вивчення музичного твору. Музичний аналіз допомагає виконавцям краще розуміти структуру, гармонію та ритміку твору, що полегшує їхнє виконання та вираження в музиці. Використання різних методів запам'ятовування стимулює творчість саксофоністів, дозволяючи їм знаходити нові шляхи для інтерпретації та виразності у виконанні. Практика цих методів допомагає саксофоністам постійно вдосконалювати свої навички та досягати вищого рівня виконавської майстерності. Загалом, використання різноманітних методів запам'ятовування нотного тексту дозволяє розвивати свої музичні здібності та досягати більшого виразності та індивідуальності у виконанні музики.

Література

1.Гузій Н. В. Категорія професіоналізму в теорії і практиці підготовки майбутнього педагога. Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04. Київ. 2007.

2. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ. імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229

3.Юник І. Д. Теоретико-методологічні засади формування бренду науково-педагогічного працівника закладу вищої освіти. Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04. Київ. 2023

4.Юник Т. І. Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентівпіаністів. (Дис. … канд. пед. наук: 13.00.02). Київ. 1996

5. Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56-63. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7

6.Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). The figure of G.P. Teleman as one of the founders of the flute repertoire of the baroque era. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* (4), 36-41. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-4-5

Кушнір А., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Одним зі шляхів реформування сучасної освіти є впровадження інтерактивних методів навчання. Це обумовлено потребою використання системного підходу, особистісно-зорієнтованого навчання, покращенню взаємодії викладача та здобувача освіти. Впровадження методів інтерактивного навчання в мистецьку освіту впливає на створення творчої атмосфери, сприяє підвищенню продуктивності роботи учнів, розвитку творчих здібностей, підвищенню мотивації до навчання.

Аналіз наукових публікацій. У роботах таких науковців як О. Олексюк, Г. Падалка, О. Пометун, О. Ростовський, В. Фрицюк та інших досліджено методи музичного навчання. Особливості впровадження інтерактивних методів на

уроках музичного мистецтва висвітлено у роботах І. Барановської, Т. Грінченко, Н. Мозгальової, А. Новосадової, В. Черкасова та інших.

Метою статті є аналіз особливостей використання інтерактивних методів навчання на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Впровадження інтерактивних навчання можливо за умови взаємодії усіх учасників навчального процесу, групової роботи здобувачів освіти. Їх використання обумовлюється темою та завданнями уроку. На думку дослідників, «сутність інтерактивного навчання полягає в тому, що навчальний процес відбувається тільки шляхом постійної, активної взаємодії всіх учнів» [1, с. 13].

Варто зазначити, що основою кожного уроку музичного мистецтва є такі форми роботи як інтонування, рухове відтворення музики, слухання музики. Їх проведення є доцільним у поєднанні традиційних та інтерактивних форм навчання. Так, слухання музики можна доповнити інтерактивним методом слухання музики з аналізом: обговоренням її характеристик, структури, засобів музичної виразності, жанрово-стильових особливостей, емоційного відгуку. А також інтерактивними вправами, такими як вправи з рухом під музику з використаннями ритмічних та музичних ігор для розвитку музичних навичок та сприяння активному слуханню музики учнями.

Пропонуємо наступні інтерактивні методи навчання, що доцільно використовувати на уроках музичного мистецтва:

Метод рольових ігор є одним із найпопулярніших інтерактивних методів, що використовуються на уроках музичного мистецтва. Зокрема, викладач може запропонувати учням зіграти ролі певних персонажів опер чи балетів, історичних фігур (композиторів та виконавців) і розіграти ситуацію чи історичний епізод. Також можливо організовувати музичні вікторини, челенджі, конкурси на найкраще виконання пісні чи інструментальної композиції. Даний метод сприятиме закріпленню теоретичних знань, практичних вмінь та навичок.

Метод групових проєктів передбачає залучення учнів до спільного виконання музичних композицій, процесу створення творів самостійно чи у групі. «Така форма направлена на розвиток професійних, дослідницьких та

комунікативних якостей. Проєкт може виконуватись самостійно або групою студентів» [3, с. 312]. Проєкти можуть бути доповнені використанням різних медіаресурів – аудіозаписів, відеоматеріалів. Також учні можуть самостійно створити відео-презентації на певну тему.

Створення музичних колажів дозволяє учням використовувати звуки з різних джерел (вокальні голоси, інструментальні записи, природні звуки тощо) для створення унікальних музичних колажів.

Віртуальні екскурсії передбачають використання технологій віртуальної реальності або мультимедійні презентації для віртуальних екскурсій до театрів, музеїв.

Музичні дослідження дозволяють залучити учнів до самостійних досліджень музичних тем, життя та творчості композиторів, епох або жанрів, які вони можуть презентувати класу через виступи, презентації або проекти. Названі інтерактивні методи навчання є цікавими та захоплюючими для учнів.

На думку вчених «для реалізації оптимального співвідношення інтелектуального розвитку учнів та емоційно вмотивованого сприйняття ними музичних знань, першочергового значення набуває зміст і побудова навчальних занять». В свою чергу «це вимагає пошуку таких форм і методів навчання, що за умови науково виваженого змісту, більшою мірою сприяють емоційно піднесеному, а значить і більш глибокому» розумінню учнями емоційно-образного змісту музичного твору, «що веде до гармонізації їх інтелектуального та емоційного розвитку» [2, с.124].

Висновки. Використання інтерактивних методів навчання на уроках музичного мистецтва сприятиме активній участі учнів у навчальному процесі, розвитку їх творчих здібностей. Ці методи створюють можливості для обміну ідеями, сприють глибшому розумінню навчального матеріалу та підвищенню мотивації до навчання. Вони можуть включати групову роботу, віртуальні екскурсії, рольові ігри, проєкти. Також доцільно використовувати на уроках музичного мистецтва інтерактивні програми та додатки для створення музики, графічної візуалізації музики, проводити музичні експерименти зі звуком, ефектами його обробки, різними акустичними явищами.

Література

1. Пометун О. Енциклопедія інтерактивного навчання. Київ, 2007. 142 с.
2. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, Суми: ФОП Цьома. 2019. Вип. 1–2 (13–14) С.119-124.
3. Теплова О., Мозгальова Н., Мартинюк А. Інноваційні підходи до вивчення музично-теоретичних дисциплін в системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Педагогічна освіта: теорія і практика : збірник наукових праць / Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України ; гол. ред. Бахмат Н.В. 2022. Вип. 32. С. 308–317.
4. Черкасов В. Інтерактивні методи музичного навчання. Мистецтво та освіта. Київ, 2016. № 4(82). С. 17-20

Лещук С., м. Вінниця
викладач-методист Вінницької дитячої школи мистецтв

ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ДО ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Постановка проблеми. В сучасних умовах реформа освітньої системи України увійшла в свою найактивнішу фазу. В зв'язку з цим потребує нагальних змін і початкова мистецька освіта. Саме в осучасненні змісту та підходів до надання освітніх послуг мистецькими закладами й полягає інноваційність підходу у сфері навчання молоді музичного мистецтва, зокрема гри на музичних інструментах.

Аналіз наукових публікацій. Пріоритетні напрямки розвитку сучасної мистецької освіти визначали А. Козир, О. Єременко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька. Деякі аспекти фортепіанної педагогіки розглянуто в працях Т.

Воробкевич, І. Грінчук, О. Бурської, Н. Мозгальової, О. Щолокової та ін.. Педагогічні основи формування готовності майбутніх викладачів музичного мистецтва та учнів до творчої самореалізації досліджували А. Іващенко, Лі Янь, З. Жовчак, О. Теплова.

Мета роботи – визначити ефективність зв'язку традиційних та новаторських методик у формуванні готовності учнів ДМЗ до творчої діяльності.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до нових «Типових освітніх програм» для здобувачів елементарного підрівня в інструментальних класах музичних відділень дитячих мистецьких закладів особлива увага приділяється всебічному аналізу й визначенню музичних здібностей учнів, визначається об'єм, складність та час опрацювання тих чи інших навчальних завдань, форм і методів роботи із здобувачами-початківцями.

Сучасна мистецька школа представляється середовищем для розвитку мистецьких здібностей, набуття художньо-естетичного досвіду учнів через їхню активну мистецьку діяльність. На сьогодні всі бажаючі мають можливість комплексно навчатися різним видам мистецтв, отримуючи поглиблені практичні навички в певному з його видів.

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

Індивідуальна форма занять надає викладачеві-інструменталісту можливість формування 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. Як зазначає О. Теплова, основною метою викладача музичного мистецтва виступає ефективність результатів навчання виконавського мистецтва гри на музичних інструментах, музикуванню, формування художніх смаків здобувачів, їхніх мистецьких уподобань, музичних переконань [6]. Такій ефективності сприяє застосування методики поєднання елементів традиційних виконавських дисциплін:

- музичний інструмент (фах);

- читання нот з аркушу;
- фортепіанний ансамбль;
- комплексна виконавська інструментальна підготовка (основи акомпанементу, камерний ансамбль (сольна партія з оркестром)).

Найкориснішим та найбільш заохочувальним методом розвитку навичок музикування, на нашу думку, є розвиток навичок читання з аркушу (листа). Саме такий вид навчальної діяльності найбільш ефективно сприяє формуванню виконавських навичок здобувачів, надає учням можливість швидкого оволодіння новим музичним матеріалом, постійну та швидку зміну нових музичних вражень, відкриття різножанрових, різнохарактерних музичних творів в майбутній інструментально-виконавській діяльності.

Запорукою вільного читання нот з листа (швидка орієнтація у просторі музичної тканини) є елементарні знання нотної грамоти (звуковисотність, 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 далі, вдосконалюючи отримані попередні знання та навички.

Важливою складовою успішного читання нового музичного твору з листа є уміння 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; визначити тональність твору (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.

Враховуючи основні завдання викладачів-інструменталістів, необхідність оновлення та поповнення педагогічного репертуару в класі фортепіано, спонукало авторів-упорядників (С. Лещук, Т. Мельник) до створення нотного збірника «Читалочка-розвивалочка». Послідовність викладу нотного матеріалу збірника «Читалочка-розвивалочка» опирається на достатній досвід викладачів та їх авторські методи роботи з учнями-піаністами.

Збірник «Читалочка-розвивалочка» є продовженням роботи по даній педагогічній проблемі та може використовуватись як доповнення та урізноманітнення виконавського матеріалу піаністів-початківців, спрямованого на подальший мистецький розвиток. Збірник є зібранням фортепіанних п’єс, який стане у нагоді викладачам мистецьких шкіл в роботі з наймолодшими піаністами в процесі розвитку навичок читання з листа.

Розробка власного педагогічного методу Світлани Лещук «Формування фахових навичок піаніста – початківця шляхом активної творчої діяльності та розвитку пізнавального інтересу» спрямована саме на формування готовності до творчої самореалізації учнів у ДМЗ. Апробація дослідження відбулась під час проведення доцентом ВДПУ О. Тепловою методологічного вебінару «Формування готовності учнів дитячих мистецьких закладів до творчої самореалізації». Основні положення роботи С. Лещук досліджувала на базі підготовки учнів елементарного підрівня (дошкільного віку). Спираючись на

авторитетні дослідження науковців-методистів, перший, початковий етап навчання, С. Лещук визначає одним із вирішальних етапів у становленні майбутнього музиканта. 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. Великого значення в роботі з дітьми в класі фортепіано набуває гра. Як зазначає І. Барановська, Н. Казмірчук, Н. Мозгальова «природа гри синкретична, що відповідає характеру мислення дитини, яка сприймає світ цілісно, чітко не розділяючи реальне і придумане. Ігри виробляють в учнів рефлекс «свободи», творчого пошуку, що відбувається в процесі спілкування, адже рішення приймається самостійно, шляхом природного пізнання – інтуїтивного відкриття» [5, с.16].

В роботі викладача з маленькими учнями найголовнішим є ввести учнів у світ музики 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 тощо.

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.

Висновки. Ігрові форми індивідуальної роботи з учнями-початківцями 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, що є беззаперечним фактором формування готовності до творчої самореалізації учня.

Література

1. Грінчук І.В., Бурська О.П. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: *Навчально-методичний посібник*. Тернопіль, 2008, 22 с.
2. Залізняк М.В. Букварик для кобзарика: навч. посіб. Вінниця: Нова книга, 2012. 160 с.
3. Лещук С.О. Музична веселка: навч. посіб. Вінниця: Нова книга. 2010. 96с.
4. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано) – програма конспект. Електронний ресурс. URL: http://new.ddmu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/
5. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г., Казмірчук Н.С. Репетиційний процес як простір для творчої самореалізації та розвитку soft skills студентів та дітей. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду).* Вінниця : ФОП Корзун Д . Ю., 2020. С. 16-22.
6. Теплова О.Ю. Науково-педагогічні основи процесу формування мистецьких уподобань студентів музичного фаху. *Наукові записки ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія.* Вип. 39. Вінниця: Планер, 2013. С. 237- 242.
7. Теплова О. Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. 2016. Вип. 11. С.110-114.

Магдебур Ю., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРОВО-ВИРАЖАЛЬНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТРОМБОНА У XIX СТОЛІТТІ

Постановка проблеми. У багатовіковій історії музичного виконавства технічні та виражальні прийоми органічно поєднувались у композиторській творчості. Зміна прийомів, барв сольного та ансамблевого виконавства створила темброві моделі, що сформували композиторське та виконавське мислення. Тромбонове мистецтво у XIX столітті відображає тенденції інструментального виконавства того часу, а саме удосконалення техніки, пошуки конструктивних, жанрово-стильових новацій. Тромбон у XIX столітті стає важливою частиною композиторських інструментальних вподобань. Такі автори, як Ф. Давид, О. Ланге, Ф. Греффе, Е. Райхе та інші використовували темброво-виражальний потенціал тромбону. Актуальність визначеної теми зумовлена практикою тромбонового виконавства, що потребує методологічної основи.

Аналіз наукових публікацій. Роботи, що стосуються розкриття різних аспектів тромбонового мистецтва свідчать про його широкий темброво-виражальний потенціал. Форми інструментальної музики XIX століття передбачають ускладнення музичної мови, технічних засобів та пошуку темброво-колористичних ефектів. Тенденції розвитку виконавства розглянуто у роботах В. Апатського, М. Крупея, М. Мимрика та інших. Аспекти гри на тромбоні досліджено С. Г. Горовим, Ф. Крижановським, Г. Марценюком та іншими.

Мета роботи – проаналізувати особливості темброво-виражального потенціалу тромбона у XIX століття.

Виклад основного матеріалу. «Початок XIX століття в розвитку духового виконавства характеризувався опорою на традиції минулого» [4, с.226]. У XIX столітті темброво-виражальний потенціал тромбона був дуже значущим у музичному світі. Особливості цього інструмента включали велику гнучкість

звуку, широкий діапазон та можливість експресивного виразу. Тромбон використовувався як сольний інструмент у класичних та романтичних композиціях, а також як оркестровий інструмент. Його унікальна здатність до виразного виконання робила його незамінним у великих симфонічних творах того періоду. Тромбон дозволяв музикантам передавати різноманітні почуття та емоції через багатошаровий звуковий образ. Звук тромбона XIX століття відрізнявся багатим тембром та високою експресією. Тромбон мав широкий діапазон, що дозволяв музикантам виконувати як низькі, так і високі ноти з великою точністю і чистотою. Тромбон був здатен до високого рівня виразності та динамічного контролю. Музиканти могли легко змінювати тембр та характер звуку тромбона.

Додатково до вищезазначеного, важливо відзначити, що тромбон в XIX столітті часто використовувався у великих оперних та симфонічних ансамблях. Він брав участь у виконанні великих оперних арій, симфоній, увертюр та інших важливих музичних творів того часу.

Тромбон також використовувався для створення різних ефектів у музиці. Наприклад, він міг відтворювати образи війни, бурі або сили через свої вражаючі звуки та глибокі тембри.

Поява перших тромбонових концертів стала наслідком пошуків стилів гри на тромбоні. Це спостерігаємо у творах Г. Габріелі, Г. Шютца та інших. «Адже розвиток виконавства, який спостерігався в той час, сприяв пошуку нових композиційних рішень для реалізації виконавських запитів» [5, с.37].

У XIX столітті було декілька видатних композиторів, які писали музику для тромбона. Один з найвідоміших композиторів цього періоду, який працював з тромбоном, це Ф. Мендельсон. Він написав тромбоновий концерт для відомого тромбоніста К.Ф. Сенфту у 1833 році. Його твір демонструє технічну складність та вишуканість у використанні тромбона в класичному концертному контексті. Ще одним важливим композитором, який працював з тромбоном, є Г. Берліоз. Він використовував тромбон як частину своїх оркестрових творів, включаючи симфонії та опери. Берліоз писав для тромбона складні та емоційно насичені партії, які дозволяли тромбоністам виявити свою віртуозність та виразність. Крім

Мендельсона та Берліоза, ще одним важливим композитором, який працював з тромбоном, був К. М.фон Вебер. У його опері "Вільгельм Тель" є відомі тромбонові партії, які додають драматизму та виразності до музичного полотна. Також варто згадати композитора Ж. Ф. Айбера, який написав концерт для тромбона та оркестру, а також Ф. В. Фердинанда Герцога Нассау-Ваймарського, який компонував музику для тромбона та інших духових інструментів.

У творчості Ф. Давида тромбон здобув статус концертного інструмента. У Німеччині була створена потужна виконавська школа гри на тромбоні. Її високий рівень сформувався під впливом романтизму. У романтичних концертах домінуючою стала сольна партія, вона наповнюється ліричними та героїчними темами. Композиції О. Ланге, Ф. Графа, Е. Райхе та інших входять до репертуару тромбоністів. Вони поєднали досягнення минулих епох та нових виконавських можливостей.

Таким чином, тромбон у XIX столітті виявився не лише сольним інструментом, але й невід'ємною частиною класичних і романтичних оркестрових складів, що підкреслювало його важливість та роль у музичному світі того періоду. Додатково, у XIX столітті виникли інновації у конструкції тромбона, що вплинули на його темброво-виражальний потенціал. Наприклад, у цей період почали використовувати різні типи вентилів та змінювати форму, щоб поліпшити звукові якості і збільшити його гнучкість.

Висновки. У XIX столітті тромбон здобув значний розвиток і визнання як важливий інструмент у класичній музиці. Композитори цього періоду, такі як Мендельсон, Берліоз, Вебер та інші, активно використовували тромбон у своїх творах, що свідчить про великий інтерес до його темброво-виражального потенціалу. Особливість тромбона полягає в його глибокому, могутньому звучанні, яке може відтворювати різноманітні емоції, від драматичних до ліричних. Композитори експериментували з різними техніками гри на тромбоні, включаючи використання різних реєстрів, артикуляцій та динамічних ефектів, щоб висловити свої музичні ідеї. Таким чином, розвиток темброво-виражального потенціалу тромбона у XIX столітті був результатом поєднання технічних і

технологічних новацій, культурного контексту та творчого підходу музикантів та композиторів цього часу.

Література

1. Апатський В.Н. Історія духового музично-виконавського мистецтва. *Київ: Задруга. 2011. 320 с.*

2. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса. 2006. 19 с.

3. Марценюк Г.П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ. 2011. 18 с.

4. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ. імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229

5. Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). The figure of G.P. Teleman as one of the founders of the flute repertoire of the baroque era. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* (4), 36-41. https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-4-5

Мартинюк О., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ЗАСТОСУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Постановка проблеми. Сучасні освітні реалії потребують від педагога мистецького закладу фахових знань, умінь, високого рівня жанрово-стильової підготовки, орієнтації у колі жанрово-стильових артефактів. Для цього вони

повинні володіти навиками жанрово-стильового аналізу та передавати його зміст учням. На наш погляд, доцільно використовувати форму жанрово-стильового аналізу під час вивчення музично-теоретичних дисциплін. Варто зазначити, що до блоку обов'язкових музично-теоретичних дисциплін належать такі предмети як «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Історія музики», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія». Вчені та педагоги зазначають, що музично-теоретичні дисципліни розвивають музичне мислення, пам'ять, музичних слух, художній смак, допомагають здобувати навики читання з листа, побудови інтервалів та акордових послідовностей, розуміти жанрово-стильові особливості музичних творів. Названі знання та навички є базовими для професійної діяльності музикантів та підкреслюють важливе значення вивчення музично-теоретичних дисциплін здобувачами мистецької освіти.

Аналіз наукових публікацій. Різні аспекти музично-теоретичної підготовки досліджували Г. Побережна, Т. Щериця та інші. Жанрово-стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних дисциплін розглядали А. Афоніна, І. Малашевська, А. Новосадова, І. Покулита. Дослідженню жанру та стилю присвячені роботи таких музикознавців як О. Катрич, С. Коробецька, І. Коханик, В. Москаленко, О. Самойленко та інших. Визначення особливостей аналізу музичних творів знаходимо у роботах Б. Сюти, С. Шипа, Я. Якубяка та інших.

Мета статті – дослідження специфіки застосування жанрово-стильового аналізу на заняттях з музично-теоретичних дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Однією з форм роботи, на заняттях з музично-теоретичних дисциплін є аналіз музичних творів. Він передбачає розуміння здобувачами освіти художньої цілісності композиції, ролі засобів музичної виразності у створенні твору. Жанрово-стильовий аналіз – це вид аналізу, що розкриває можливості музичного жанру та стилю, їх специфічні засоби та інтерпретацію. Метою жанрово-стильового аналізу є визначення жанрово-стильових смислів та змісту музики, декодування музичного тексту на основі жанрово-стильового підходу, визначення авторського задуму композитора. Основою жанрово-стильового аналізу є музикознавчий аналіз, що полягає у розкритті цілісної структури музичної твору та його складових.

Дослідники А. Новосадова, М. Сушицький, Н. Мозгальова виокремлюють умови жанрово-стильового аналізу музичних творів та зазначають, що «опанування навичок жанрово-стильового аналізу дозволить майбутнім викладачам визначати історичні особливості епохи, стиль, до якого належить його творчий доробок, характерні особливості музичної мови» [4, с. 73].

Початковим етапом жанрово-стильового аналізу є цілісне сприйняття музичної композиції. Варто наголосити, що жанрово-стильовий аналіз використовується на різних етапах навчання. Як зазначають дослідники, «стиль, як одна із фундаментальних категорій музичного мистецтва, об'єднує усі елементи композиції в одне ціле. При аналізі музичного твору, окрім визначення засобів музичної виразності варто звертати увагу на його стильові особливості» [2, с.124]. При здійсненні жанрово-стильового аналізу музичної композиції потрібно проаналізувати особливості національної школи, стилю, жанру, охарактеризувати засоби музичної виразності та їх роль у жанрово-стильовому формотворенні.

Доцільно проводити жанрово-стильовий аналіз у межах вивчення дисципліни «Аналіз музичних творів». Разом з тим, вивчення жанрово-стильових особливостей повинно бути продовжено у межах предмету «Історія музики», де студенти безпосередньо знайомляться з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної музичної культури» [3, с.65].

До знань, необхідних для жанрово-стильового аналізу віднесено знання в галузі музикознавства, культурології, знання про засоби музичної виразності. Пропонуємо план жанрово-стильового аналізу музичного твору:

1. Визначення жанру:

- жанр;
- піджанр;
- тип композиції (вокальна або інструментальна).

2. Аналіз стилю:

- мелодичні та гармонічні особливості;
- використання ритмічних прийомів, характерних для певного стилю або епохи.

3. Аналіз структури:

- форма;
- частини твору;
- побудова музичних тем та їх розвиток.

4. Вивчення музичних елементів:
- мелодія;
- гармонія;
- ритм.

5. Контекстуальний аналіз:
- історичний контекст (час створення, соціальне та культурне середовище);
- жанрово-стильовий аналіз інших творів композитора.

6. Висновки:
- специфіка твору в контексті його жанру та стилістичних особливостей
- значення твору в музичній традиції;

Наголошуємо на актуальності порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій, що дозволить детальніше вивчити стиль національних шкіл, виконавський стиль та глибше зрозуміти зміст музичної композиції, жанр та стиль як знаки, через які виражено художній зміст творів.

Висновки. Отже, музично-теоретичні допомагають розуміти принципи музичних творів, сприяють вдосконаленню музичного слуху, пам'яті, здобуттю музично-теоретичних знань. Жанрово-стильовий аналіз сприяє вивченню особливостей різних музичних жанрів і стилів. Він допомагає виявити специфічні особливості та тенденції в мистецтві певної епохи або культури.

Література

1. Малашевська І. Методика музичнотеоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі. Автореферат. дис. … канд. педагогічних наук. Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ, 2005. 20 с.

2. Новосадова А., Новосадов Я. Стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних дисциплін у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Матеріали VIII Міжнародної конференції молодих учених

та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства». С. 123-125

3. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис НПУ імені Михайла Драгоманова*. 2023. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Т. 29. С. 63-68

4. Мозгальова, Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2022. Вип. 14. С. 69–75

5. Шип. С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ. Заповіт. 1998. 368 с.

Мельник І., м.Вінниця

здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ЖАНРИ PASSIONMUSIC
У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Постановка проблеми. З початком періоду незалежності української держави настав і час зустрічі різних епох, що утворили своєрідне перехрестя минулого й сучасного. У мистецтві це проявилося у пошуку суголосності національного та загальноєвропейського, традиційного й авангардного. Саме в останнє тридцятиріччя вітчизняні композитори почали надолужувати опанування тих жанрів, які за час тоталітаризму були замовчуваними в українській музиці, піддавалися ідеологічній деформації та жорсткому мистецькому обмеженню. Такими були у жанри духовної музики, чия історія вимірюється не просто декількома століттями, а навіть тисячоліттями. Поміж таких примітним є пассіоні жанри, або страсті, вже широко представлені у сучасній українській музиці.

У сучасному музикознавстві до галузі пассіоних жанрів відносяться не лише власне пассіони («страсті»), але й ті жанри, які пов'язані з розмірковуванням людини про сенс життя і смерті, про місце Людини у Всесвіті та пошуку сутності її буття. І тому різновидом пассіоних жанрів є вся музика, яка написана на тексти Stabat Mater, Заупокійної меси (Реквієму), Апокаліпсиса, а також твори з назвою «Сім слів Ісуса на Христі».

Аналіз наукових публікацій. Традиції жанру пассіонів сягають глибокої давнини , адже вони ввійшли в католицький церковний ужиток ще в IV столітті і присвячувались передпасхальному, так званому, страсному тижню. Це були музичні твори на євангельський текст про зраду Іуди, полон та розп'яття Ісуса. У результаті тривалого еволюційного процесу вершиною розквіту цього жанру стали «Страсті за Матфеєм» і «Страсті за Іоанном» Й. Баха. Еволюцію жанру пассіонів від їх перших зразків до сучасної інтерпретації було прослідковано у статтях О. Верещагіної-Білявської «Становлення й розвиток passionmusic як відображення релігійних і мистецьких процесів в європейській культурі» [2] і «Трансформація жанру passionmusic як втілення світоглядних процесів у мистецтві другої половини XX– початку XXI століття» [3], де визначено головні ознаки псалмодичних, мотетних та ораторіальних страстей. У статтях О. Верещагіної-Білявської також охарактеризовано специфіку Страстей у творчості Й.С. Баха.

Мета статті – проаналізувати особливості жанру пассіонів у творчості сучасних українських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Тривалий час «страсті» після їх розквіту у творчості Й. С. Баха, зважаючи на процеси секуляризації музичного мистецтва, практично не створювалися, і, здавалося б, вони стали лише надбанням музичної історії. Проте у другій половині XX століття відбувається відродження жанру. Дослідники відзначають подібність світогляду епохи бароко з картиною світу, що склалася у європейців після Другої світової війни. В епоху бароко результатом духовної кризи стає повернення мистецтва до теоцентричної картини світу, в середині ж XX століття культура звертається до класичних зразків, переосмислюючи духовний і естетичний досвід попередніх поколінь.

Незвичайно актуальним стає в цей час відображення в мистецтві теми страждань – страждань Бога, людини й усього людства.

Саме тоді і відроджується жанр «страстей». Однак, як і багато інших явищ культури XX століття, сучасні зразки жанру виражають не стільки бажання авторів чітко слідувати стародавніми канонами, скільки спробу їх переосмислити і наповнити новим ідейним змістом. Більш того, показовим є той факт, що більшість сучасних пассіонів не належать до типових для жанру українських національно-культурних традицій. «Страсті» попередніх історичних періодів можна було з упевненістю віднести або до католицької, або до німецької (лютеранської) традицій.

В українській музиці останніх десятиліть пасіонна тематика представлена у творчості Є. Станковича (монументальний цикл «Страсті за Україною», до якого входять фортепіанне тріо «Музика рудого лісу», «Каддиш-реквієм», «Чорна елегія», «Панахида», «Ектенія заупокійна», реквієм «Бабин Яр»), О.Козаренка («Страсті Господа нашого Ісуса Христа»), В.Рунчака («На смерть Ісуса», Реквієм для сопрано, баритона та камерного ансамблю), В.Пацери (Реквієм «Літургійні моління» в 11 частинах на вірші О.Марченка), О.Щетинського («Моление о чаше» для фортепіано, Реквієм), М.Шуха (Реквієм «Luxaeterna» (Світло вічне, 1988), Органна меса «Viadolorosa» (Дорога скорботи, 1989), меса «Inexcelsisetinterra» (В небесах і на землі, 1992), «AgnusDei» для голосу і органу (1992), «Lacrimosa» для солістів хору і органу (1992), Страсті Сьомої Седмиці для сопрано, хору, роялю і дзвонів (1992), Тріо «Victimaepashail» (Жертва пасхальна, 1994)), Г. Гаврилець («Stabat Mater»), Т. Оскоменко-Парулави («Passioni. Тридцять третя сльоза України»), Ю. Іщенка («Вічная пам'ять»), О. Костіна («Реквієм» для флейти соло) та багатьох інших. Весь цей об'ємний перелік творів демонструє не лише розмаїття пассіонної тематики, але й різний підхід до трактування духовної теми та її розкриття шляхом музичного втілення.

Специфіка жанру пассіонів у сучасній музиці вийшла за межі церкви і утворила так звану паралітургійну музику. Дедалі частіше у творчості українських композиторів останнього десятиліття зустрічаємо фрагменти

літургій і римо-католицьких мес, окремі молитви, тропарі та кондаки. Значно складніше відбувається сучасне переосмислення канонів літургії, що призвело до появи нового жанру – «симфонічної літургії», засновником якої став Алемдар Караманов. На прикладі симфонічних циклів А. Караманова «Звершилося» за чотирма Євангеліями для збільшеного складу оркестру, великого і дитячого хорів, солістів (віолончелі, скрипки, тенора) і «Бисть» за Апокаліпсисом можна спостерігати, як поступово і повністю втілився тип програмної релігійної симфонії. Симфонічне мислення композитора ввібрало в себе найрізноманітніші принципи багатовікових симфонічних традицій. Особливістю релігійних симфоній «Звершилося» і «Бисть» є те, що вони можуть існувати в двох різних жанрах-іпостасях: і як макроцикли, і як одночастинні симфонії.

Цікавим тлумаченням жанрових моделей духовної музики, зокрема й пассіонів, вирізняються твори львівських композиторів В. Камінського та О. Козаренка. Їх композиції літургійного жанру постали як результат глибокого розуміння символіки обрядового дійства та вільної орієнтації в прикладних функціях богослужебної практики. Звернення до літургічного жанру є знаковим у спадкоємності традиції – адже духовна творчість західноукраїнських композиторів складає вагому частину культурної спадщини краю.

Прикладом міжжанрового «діалогу культур» може слугувати ораторія «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, написана у 1995 році до 400-річчя Берестейської Унії. Ідею твору автор вбачав у створенні національного аналогу західних пассіонів, який би вбирав і західну, і східну традиції. Також «Страсті» створені із творчим прицілом на об’єднання різних музично-конфесійних традицій. Ораторія складається з 10 антифонів, що ґенезисно співвідносяться із православною Острозькою школою наспіву.

«Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа» О. Козаренка написано на Православні богослужбові тексти Страсної седмиці, однак вагомим є надання композитором кульмінаційним частинам латинські назви (антифон VII «Via Dolorosa», антифон IX «Pieta»). В саму ж музику органічно включені цитати з «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

Висновки. Попередньо прослідкувавши історію становлення і розвитку жанру пассіонів у контексті перебігу європейських релігійних і мистецьких процесів, можна прийти до висновку про те, що в усіх типах жанру – псалмодичних, респонсорних, мотетних, ораторіальних страстях – безпосередньо відобразилися соціокультурні віяння їх часу. Так, на формування самого задуму жанру пассіонів могли вплинути ідеї несторіанства; псалмодичні страсті стали наслідком упорядкування церковною владою системи релігійного співу; респонсорний тип втілює зародження поліфонічної традиції, яка найкраще відповідала духу середньовічного міста і готичної архітектури; мотетні страсті отримали свій розвиток у контексті рішень Тридентського собору і Реформації; ораторіальні пассіони відобразили специфіку новочасного мислення і тенденцію секуляризації мистецтва. «Страсті» Й.С.Баха стали вершиною розвитку цього жанру, після чого стало зрозуміло, що його традиції вичерпано [2, с.262]. У другій половині XX століття страстна тема знову стає популярною у композиторській творчості. Проте, сам жанр здійснив стійку екстраполяцію, повністю перейшовши у галузь музики концертної. Це дозволило сучасним композиторам відійти від жанрового канону. Так, на прикладі своїх «Страстей Господа Бога Нашого Ісуса Христа» О. Козаренко демонструє спробу віднайти православний аналог протестантських пассіонів.

На цій же основі розвивається потужна паралітургійна традиція, яка проявилося у різних підходах до трактування духовної тематики. Незважаючи на відхід більшості композиторів від жанрового канону, генетична «пам’ять жанру» дозволяє слухачу сприймати сутність страстного дійства як оповідь про жертву Боголюдини заради усього людства. Специфіка ж тлумачення сучасними композиторами євангельського змісту в кожному окремому випадку відкриває для науковців перспективи подальших досліджень жанру пассіонів у контексті полілогу епох і культур.

Література

1.Беркій О. (2008). Stabat Mater: психологічні аспекти жанру. *Вісник Прикарпатського університетту. Серія: Мистецтвознавство.* Вип. XII - XIII. Івано-Франківськ, ВДВ ЦІТ. С. 79-84.

2.Верещагіна-Білявська О. Є. (2017). Становлення й розвиток passionmusic як відображення релігійних і мистецьких процесів в європейській культурі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. *Серія: Історія*. Вип. 25. Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. О.А. Мельничука. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю. С. 257–263.

3.Верещагіна-Білявська О. Є. (2019). Трансформація жанру passionmusic як втілення світоглядних процесів у мистецтві другої половини XX– початку XXI століття. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вінниця. Вип. 27. С. 104–109.

4.Паламарчук К.М. Німецька меса в церковній культурі Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX століття. [Електронний ресурс]: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/2/269.pdf

5.Паламарчук К.М. Німецька меса Франца Бюлера «Пісня-розповідь» у католицькій богослужбовій музиці Австрії у другій половині XVIII – на початку XIX століття. [Електронний ресурс]: http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/31.pdf

Мельник Я., м. Вінниця

здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІВ ВІННИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Постановка проблеми. Від початку повномасштабного російського вторгнення на території України було введено військовий стан. В умовах

воєнного стану одним із пріоритетів держави є захист життя і здоров'я громадян, особливо дітей, та забезпечення доступу до освіти. Освітній процес може здійснюватися за очною, дистанційною та змішаною формами навчання, це все залежить від спроможності навчальних установ у створенні безпечних умов навчання. Необхідна модернізація всіх рівнів і напрямів мистецької освіти, зокрема, хореографічну освіту у вищих навчальних закладах. Виходячи із ситуації, що склалася, процес підготовки майбутніх хореографів потребує розвитку їхніх ключових компетентностей, спеціалізованих знань, комплексних умінь і практичних навичок, і, насамперед, інтелектуального, творчого, соціального, духовного, естетичного та фізичного потенціалу.

Аналіз наукових публікацій. Проблеми і особливості підготовки студентів хореографів в умовах воєнного стану мало дослідженні в публікаціях науковців, зокрема у 2022 році вийшов науково-методичний посібник «Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність».

Метою статті є нагальний показ проблем та особливостей освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. Завданням даної роботи є: визначити основні особливості навчання студентів мистецької діяльності, зосереджуючи увагу на студентах хореографічних відділів.

Виклад основного матеріалу. Відкрита агресія збоку сусідньої країни проти України, що призвела до початку війни з 24 лютого 2022 року, завдала, крім іншого, величезної шкоди вітчизняній системі освіти. Студенти та викладачі були вимушені підлаштовуватися до змін. Ситуація сьогодення внесла свої корективи, частка населення, наразі, знаходиться за кордоном, але продовжують навчання в українських навчальних закладах у дистанційній формі навчання. Студенти, які залишилися, пристосовуються до таких умов освітнього процесу в залежності від обраної форми навчання керівництвом вищого навчального закладу.

Активними методами навчання є:

1. Дискусія
- Мозковий штурм, методи дослідження проблем
2. Навчальні ігри

- Методи структурування та обміну хореографічними завданнями, імпровізація, театралізація

3. Моделювання ситуацій професійної діяльності

- Методи аналізу конкретних танцювальних ситуацій

Вони відображають характер майбутньої професії та формують якості майбутніх професіоналів. Іншими словами, вони створюють основу для відпрацювання учнями професійних навичок у реальних життєвих ситуаціях. Тому актуальними є саме активні методи навчання.

У процесі викладання хореографічних дисциплін використовуються різні методи, основним процесом освіти є дидактичні методи і прийоми передачі студентам знань та практичних навичок. Успіхом в процесі підготовки студентів-хореографів є методи викладання. У зв'язку з ситуацією в країні, до освітнього процесу активно ввели онлайн навчання, що спирається на використання інформаційних технологій. Перевагами дистанційного навчання є:

1. Доступність навчальних матеріалів – онлайн платформа «Google ClassRoom» допомагає викладачам створювати класи зі своїми студентами і надавати доступ до навчальних матеріалів у е-доступі, а також навчальна платформа «Zoom» та «Google Meet», які надають доступ до створення відео-конференцій аби мати зв'язок із викладачем у режимі реального часу.
2. Можливість навчатися у будь-якому місці – аби приступити до навчання необхідно лише мати доступ до інтернету та гаджет через, який зручно виходити на конференцію – це може бути телефон, планшет, ноутбук, комп'ютер тощо. Досить популярними є e-lessons, у хореографічних дисциплінах широко використовують аудіо- та відеозаписи, а також образи, які є засобами, що стимулюють для більш ширшого ознайомлення з основними аспектами хореографічного мистецтва, крім цього, таке поєднання корисне студентам, саме як інтерактивне заняття тому, що тут можливе самостійне опрацювання матеріалу.

Разом з тим, дистанційне навчання має певний ряд недоліків. Серед них – відсутність мотивації. Студент освоює практично весь матеріал самостійно. Це

вимагає достатньої сили волі, відповідальності та самоконтролю. Відсутність практичних навичок – дуже складно забезпечити якісне онлайн навчання, яке передбачає велику кількість практичних занять. Під час дистанційної освіти відсутній належний контакт між студентами та між студентом і викладачем. Також проблеми з ідентифікацією учнів. Студентам доводиться приходити на підсумкову атестацію безпосередньо в університет.

У такій формі, дистанційного навчання, перебував і Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського з 14 березня 2022 року. В такі важкі часи, педагоги робили все можливе, аби освітній процес був для учнів як, відчуття спокою та затишок, аби студенти відчували підтримку та своєрідну впевненість. Працівники освіти проводять заняття онлайн, або асинхронно. Головним завданням було зберегти набуті навички та знання студентів-хореографів. З 01.09.2024 навчального року Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського перейшов у змішану форму навчання. З дозволу адміністрації та за рішенням викладача практичні пари проходять офлайн. Це є своєрідним повернення до «повноцінного» навчання, але це є великою альтернативою у здобутті танцювальних навичок в очному режимі. Єдине, що зберігається – це загроза сигналу «Повітряна тривога», що може нести за собою будь-які наслідки, тому в даному випадку таким сигналом не нехтують. Для здобувачів освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» слід враховувати, можливості швидкого доступу до своїх речей, адже під час практичних пар, студенти-хореографи змінюють свій повсякденний одяг на змінну форму. Вищий навчальний заклад повинен мати належне укриття для студентів, яке відповідає вимогам.

Також, слід враховувати призупинення навчального процесу, якщо це буде необхідно. У такому випадку, викладачі повинні бути готові та додаткових занять, відео-конференцій, додаткової інформації, відпрацювання пар, а також освітяни мають певну низьку правил щодо ведення документації, у разі припинення заняття через сигнал «Повітряна тривога».

Одним з найголовніших методів є підтримка психологічного стану студентів-хореографів.

Створення належної атмосфери психологічної підтримки, без перевантаження емоційної сфери. Підтримка морального самопочуття, розслаблення та спокій.

Основним завданням є: збереження та підсилення мотивації студентів-хореографів у вивчені хореографічних дисциплін різними методами та прийомами. Розвитку особистісних якостей, креативності, вольових якостей, особистісно-професійним розвитком та готовністю до професійної діяльності.

Провідною метою даної роботи є: впровадження до освітнього процесу інноваційних технологій та методів навчання. Формування компетентного професійного фахівця, що можливо з поєднанням інноваційних методів та форм навчання.

Висновки. Отже, навчальна система закладів вищої освіти України зазнає великих змін. Від форм навчання до впровадження новітніх методів, підключення інноваційних технологій, студенти почали ефективно використовувати навчальний час. Нажаль, війна внесла багато корективів у наше життя, що вплинуло не тільки на навчання, а й на кожен фактор нашого існування. Однією з найголовніших умов успішного професійного зросту є пристосування до сучасних умов, які виникли під час війни. Як зазначає у своїй роботі Пахольчак Є.С. «Студенти-хореографи мають надзвичайно важливу роль в світі танцю та мистецтва, вони розвиваються не лише як танцюристи, а й як творці, які можуть створювати нові танцювальні композиції та виступи.» [4, с. 224]

Література

1.Будзяк В.М., Будзяк О.С. Сучасна вища освіта в умовах війни. Національний університет «Одеська юридична академія». *Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні*. Видавничий дім Гельветика, 2022. С. 45–50.

2.Дзюба В.П. Реалізація національно-патріотичного виховання у закладах загальної середньої освіти за допомогою цифрових технологій в умовах воєнного

стану. Національний університет «Одеська юридична академія». Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні. Видавничий дім Гельветика, 2022. 134 с.
3.Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність: Науково-методичний збірник/ за загальною ред. С.М. Шкарлета. Київ-Чернівці «Букрек». 2022. 140 с.
4.Пахольчак Є.С., Кулик Д.О. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Випуск 3. 2023. С. 223-226
5.Петько Л.В. Дистанційне навчання. Військовий стан. Викладач-студент. Національний університет «Одеська юридична академія». Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні. Видавничий дім Гельветика, 2022. С. 345–349.

Мемет В., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНІ ФОРМИ ДІЯЛЬНОСТІ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка проблеми. Відповідно до європейських норм і стандартів, орієнтуючись на вимоги внутрішнього та зовнішнього ринків праці щодо конкурентоспроможності фахівців, перед закладами вищої освіти постало головне завдання – розвиток майбутніх вчителів як активної творчої особистості. Тому, професійна підготовка студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування має бути спрямована на набуття мистецьких і педагогічних знань, виконавських умінь і навичок, розкриття мистецьких здібностей, реалізацію художньо-творчого потенціалу, що дозволить їм у майбутньому творчо працювати з дітьми. Особливе значення у цьому аспекті належить розвитку творчої активності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії у процесі музично-сценічної діяльності.

Аналіз наукових публікацій. Упродовж останніх десятиліть проблема творчої активності особистості досліджувалась багатьма вченими. Незважаючи на значну кількість праць, присвяченим даному питанню досі дана дефініція є остаточно не визначеною. Так, А. Петров, А. Киричук, І. Гадалова визначають творчу активність у контексті соціальної активності в якості її підсистеми; О. Біла, С. Діденко розглядають дане поняття як цілісну якість особистості; С. Сисоєва визначає творчу активність особистості як пошукову та перетворюючу діяльність. Також бракує робіт, присвяченим формам і методам роботи, спрямованим на формування творчої активності вчителів музичного мистецтва та хореографії.

Мета статті – визначити роль музично-сценічних форм діяльності у формуванні творчої активності вчителів музичного мистецтва та хореографії.

Виклад основного матеріалу. Важливе значення для вчителів музичного мистецтва та хореографії має творча активність. Вона дає можливість задовольнити свої здібності, потреби та інтереси, знаходити різні шляхи прояву мистецької індивідуальності, підвищує особисту значущість, сприяє мистецькій самореалізації та самовдосконаленню. Багато науковців розглядають творчість як важливу і необхідну складову фахівця мистецької галузі. На думку Б. Бриліна, студентська творчість полягає у самому процесі співпереживання мистецтву та розвитку на цій основі здатності до накопичення та збереження мистецьких вражень протягом довготривалого періоду. Це сприяє повноцінному сприйманню мистецьких творів, підвищує ступінь творчої активності у безпосередньому засвоєнні мистецьких еталонів і цінностей.

Вчений виділяє три рівні установки на творчість:

- репродуктивно-творчий – тиражуються способи мистецької діяльності (слухання музики, виконання, транспозиція тощо), що дозволяють розвинути мистецьке сприйняття та виконавські здібності;

- конструктивно-комбінуючий – відбувається відхід від музичних канонів до окремих елементів імпровізаційного музикування (підбір на слух, елементарні творчі завдання), що викликає критичне ставлення до засвоєного і призводить до зміни засобів, способів і результатів діяльності. На основі

оперування мистецькими образами розвивається фантазування, асоціативне мислення;

- інноваційно-творчий – відкривається широкий асоціативний ряд на рівні збирання, що призводить до створення принципово-нових мистецьких ідей та активної установки на творчість. На цьому рівні інтегруються й набувають нового якісного змісту два попередніх рівні, тому він є основним у мистецько-творчій діяльності [1, с.42].

Творча активність вчителів музичного мистецтва та хореографії передбачає не тільки уміння оперувати знаннями для вирішення практичних завдань, самостійної інтерпретації мистецьких творів, змістовного викладу матеріалу, а також виявлення ініціативи та творчого підходу до різних видів мистецько-педагогічної роботи, застосування способів вирішення художніх завдань у нових умовах, здібність до самостійних дій. Це вимагає високого рівня виконавської підготовки, розвиненого мистецького смаку, активного творчого мислення.

Для розвитку творчої активності студентів важливе значення має «оптимальне співвідношення інтелектуального розвитку студентів та емоційно вмотивованого сприйняття ними музичних знань». При цьому, «першочергового значення набуває зміст і побудова навчальних занять. Це вимагає пошуку таких форм і методів навчання, що за умови науково виваженого змісту, більшою мірою сприяють емоційно піднесеному, а значить і більш глибокому оволодінню студентами основами музично-педагогічної діяльності, що веде до гармонізації їх інтелектуального та емоційного розвитку» [3, с. 120].

Враховуючи те, що діяльність вчителя музичного мистецтва і вчителя хореографії насичена елементами акторської діяльності, вважаємо доречним і важливим використання різноманітних музично-сценічних форм мистецької діяльності у навчально-виховному процесі вищої школи. Адже на відміну від типових концертних і конкурсних форм навчання, які в більшості спрямовані на виконавську діяльність, музично-сценічні форми на основі взаємодії різних видів мистецтв сприяють виявленню творчого потенціалу студентів з урахуванням їх можливостей, уподобань та розвитку творчої активності.

Особливістю творчої мистецько-педагогічної діяльності є те, що педагогічні завдання вирішуються засобами мистецтва, а художньо-творчі параметри стають головною складовою педагогічної діяльності педагога-інтерпретатора. Зокрема, як професійного педагога-виконавця (музиканта, хореографа тощо) учителя загальноосвітньої школи характеризують уміння діалогічного спілкування з учнями, навички акторської майстерності, а також творча активність.

Загальнонауковий аналіз дає змогу вважати творчу активність результатом наявності яскравих творчих здібностей та однією з важливих ланок творчої діяльності. Творча активність характеризується самостійністю, ініціативністю, творчим мисленням, новизною результату, оригінальністю, включає в себе потенційну та реалізовану активність.

Специфіка використання музично-сценічних форм мистецької діяльності полягає у можливості виявлення власної творчої активності; втіленні природніх мистецьких задатків особистості; пріоритетності творчої атмосфери; виникненні позитивних емоцій від спільної творчості; стимулюванні подальшого виявлення творчої активності, що обумовлено позитивною реакцією глядачів.

У процесі підготовки й проведення музично-сценічних форм мистецької діяльності студенти виконують творчі завдання: підбір репертуару, аранжування (фонограми), створення сценарію, здійснення постановки танцювальних композицій, сценічне втілення сюжету, інтерпретація мистецьких творів. У виконанні цих завдань проявляється повний спектр можливостей кожного студента у ролі автора або виконавця власного творчого проекту. Також варто звернути увагу на «семінар-концерт»: студенти готують теоретичний матеріал та виконавську інтерпретацію музичної чи хореографічної композиції» [5, с. 66].

До того ж, у процесі цієї діяльності студенти допомагають один одному, що, в свою чергу, є підготовкою до подальшої творчої роботи з учнями. Прикладами мистецько-сценічної діяльності студентів є різноманітні заходи та свята, спрямовані на творчу самореалізацію майбутніх вчителів у мистецькому середовищі вищого педагогічного навчального закладу. Усі ці заходи

передбачають максимальне використання творчого потенціалу їх учасників у поєднанні з виконанням різноманітних творчих завдань в межах мистецької діяльності, де студенти проявляють себе в різних ролях – музиканта, хореографа, актора, режисера тощо.

Прикметно, що серед різних видів художньої діяльності особливою популярністю у студентів користується музично-театральна діяльність, а далі – хореографічна, виконавська тощо. Зазначимо, що це безпосередньо виявилося в творчій діяльності студентів під час організації загально університетських виховних заходів, а саме:

- інсценізація казки засобами пантоміми – створення образу за допомогою пластичних рухів, жестів, міміки. Так, студенти у формі експромту, використовуючи елементарний реквізит, представили за допомогою пластичних мініатюр, пантомім, експромтів-імітацій казки-імпровізації, що можуть бути застосовані ними на літній педагогічній практиці в оздоровчих таборах як загоновий захід;

- театралізована форма сюжетно-рольових ігор представлена проектами календарно-обрядових свят – Андріївські вечорниці та Свято Миколая, мета яких полягала у національному вихованні студентства, успадкуванні етнокультурних традицій. У виконанні студентів звучали колядки, традиційні жартівливі українські народні пісні, між учасниками проводились веселі змагання, під час яких лунали дотепні жарти про хлопців і дівчат, а головне – глядачі змогли познайомитись із старовинними обрядовими дійствами;

- на традиційному фестивалі інсценізованої казки творчій потенціал студентів реалізувався у вільній імпровізації відомих казок «Снігова королева», «Білосніжка», «Коза-дереза» (у формі вистави-мюзиклу), а також авторських – «Бременські студенти» (за мотивами казки братів Грімм), «Чарівний сон», «Зимова казка» та ін.;

- своєрідні інтерпретації вітчизняних й зарубіжних хітів 80-х років XX століття представили учасники конкурсу «Голос університету», котрий зібрав кращих студентів-вокалістів, а також справжніх шанувальників музичного мистецтва.

Наведені приклади музично-сценічних форм мистецької діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії спрямовані на виявлення виконавських та імпровізаційних здібностей студентів, стимулювання їх інтересу до різних видів мистецтва, активізації творчої активності.

Варто відзначити, що «в останні роки почав завойовувати популярність ще один своєрідний вид музичної вистави для школярів. Це - народна казка з музикою, що доступна для виконання не тільки в дитячому садку , але в школі та на сценічному майданчику. Така казка також може стати однією з ланок на шляху до сприйняття і виконання дитячої опери» [4, с.83]. Використання цієї форми роботи, на наш погляд, може сприяти формуванню творчої активності студентів.

Висновки. Використання музично-сценічних форм мистецької діяльності студентів є дієвим засобом формування творчої активності вчителів музичного мистецтва та хореографії. Музично-сценічна діяльність є проявом творчої активності та обдарованості студентів в умовах публічного виступу. Позитивний вплив використання такої роботи очевидний, адже студенти створюють своєрідну художню продукцію, набувають майстерності в процесі сценічної практики, виявляють творчу активність. Впровадження авторської програми підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії дасть змогу зробити цей процес прогнозованим та керованим, підвищити рівень творчої активності, продовжувати пошук та оновлювати форми і методи відповідної діяльності.

Література

1. Брилін Б.А., Бриліна В.Л. Духовна сутність естетичного досвіду. Естетичний досвід вчителя: теорія і практика: монографія. Херсон, 1997. С. 40-42.
2. Кічук Н.В. Формування творчої особистості вчителя. Педагогічна творчість і майстерність: хрестоматія, укл. Н.В. Гузій. Київ: ІЗМН, 2000. С. 27-35.
3. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми: ФОП Цьома. 2019. Вип. 1–2 (13–14) С.119-124.

4. Мозгальова Н.Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник Запорізького національного університету*. Серія: Педагогічні науки. Запоріжжя, 2010. №1(12) С.80 – 83.

5. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис НПУ імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Т. 29. С. 63-68.

Микичур О., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА НА ТЕРИТОРІЇ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. В умовах війни та щоденної боротьби за незалежність все частіше виникає потреба у дослідженні та збереженні культурних надбань українського народу. Одними із пріоритетних завдань у цьому процесі є усвідомлення та розвиток унікальності і неповторності духовної спадщини кожного регіону та етносу. В процесі розбудови України XXI ст., основаного на інформаційних технологіях і знаннях, культурна різноманітність є ознакою домінантності прагнення суспільства до європеїзації. Саме тому політика держави у підтримці гуманітарної сфери є вельми важливою, а також особливо актуальним у наші дні постає наукове осмислення розвитку різних видів культурно-мистецької творчості українців.

Серед широкого різноманіття мистецьких жанрів досить поширеною є народна хореографічна культура, яка посідає важливе місце у культурній спадщині України, адже їй притаманним є те, що вона привертає увагу до характеру українського народу, його боротьби за волю й вічне прагнення незалежності. В художніх формах відображено явища, які були взяті безпосередньо з побуту та важкої праці українців, репрезентовано багатство

народної моралі, повага до родових традицій предків з їх духовною силою, красою, ідеалами. Необхідно зазначити, що у важкий для країни та її народу час саме держава має зберігати й розвивати народні хореографічні традиції у сучасному соціокультурному просторі. Однак, такі зусилля мають докладатися не лише з боку держави, а й з боку наукових інституцій, навчальних закладів та хореографічних колективів як професійного, так і аматорського рівнів.

Аналіз наукових публікацій. У своєму дослідженні ми покладалися на праці таких науковців як Ю.Москвічова, І.Мурована, Є.Філімонова-Златогурська, В.Чорнобиль, Л.Щур.

Метою нашої статті є розкриття та аналіз особливостей історичних витоків хореографічного мистецтва Поділля.

Виклад основного матеріалу. Початок фіксації автентичних танцювальних зразків на території Подільської губернії зустрічається ще у другій половині XIX ст. Ю. Москвічова та І. Мурована у своїх працях зазначають, що значна увага зверталася на побут і стильові особливості окремих традиційних танцювальних жанрів у цьому регіоні [1, 3].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. намітилися дві основні тенденції розвитку професійної хореографії. Перша була пов’язана з перенесенням на сцену зразків українського народного танцю без будь-яких суттєвих змін (фольклорний, непрофесійний, автентичний танець), друга – з яскравою театралізацією та стилізацією українського народного танцю шляхом його технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації – народно-сценічний танець, який сформувався у XX ст. як професійний різновид народного танцю. Творцем цього важливого напряму національної хореографії був дослідник української фольклорної пісні й танцю Василь Верховинець. Він здійснив неоцінений внесок у розвиток вітчизняної хореографії [2, с. 60-65].

Його праця «Теорія українського народного танцю» 1919 р. і досі привертає до себе увагу сучасних дослідників фольклору та вважається класичною роботою з народної хореографії. Йому вдалося розробити теоретичні засади та практичні рекомендації щодо проблеми розвитку українського народного танцю, запропонувати мистецтву хореографії цілком нову систему

нотації танців, яка використовується і до нині. Як педагог-етнограф він підкреслював важливість фольклору як одного з складових народного танцю. На його думку фольклор є одним з найважливіших засобів формування національної культури.

Інша тенденція розвитку хореографічного мистецтва була пов'язана з прагненням до технічного удосконалення та інтерпретації першоджерел (фольклорних зразків) за законами сцени. Такі танці отримали назву характерні або народно-сценічні. Народно-сценічний танець передбачає яскраву театралізацію та стилізацію українського народного танцю шляхом його технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації. Важливе значення для формування професійної школи народно-сценічного танцю мав театр, а саме український класичний театр. Відомі його артисти отримували натхнення для своїх робіт в народному хореографічному мистецтві. Корифеї вітчизняної сцени сприяли розвитку українського танцю, пропагували його за межами України. Тож можна сміливо стверджувати, що історичні витоки українського народного танцю беруть свої початки ще з початку ХХ ст.

Саме на цей період припадає формування академічного напрямку хореографії, який вперше був представлений у творчості П. Вірського. Він був автором відомих хореографічних образів національного характеру, концертні програми всесвітньо відомого колективу, який носить його ім'я, побудовані відповідно до принципу контрасту, де протягом усього сценічного дійства відбувається чергування масштабного полотна із ліричними мініатюрами, героїку змінюють гумористичні сценки [3, с 260-278].

В.Чорнобиль зауважує, що на території Поділля ще з початку минулого століття в основному збереглися гаївки, що представлені трьома типами танкового малюнка: круговим (за формою хореографічного орнаменту він представлений трьома різновидами: колом без дійових осіб та з дійовими особами в ньому, колом-спіралькою та колом-черепашкою), ключовим (підковка, вісімка та кривулька (змійка), що символізують зміни пір року, народження, життя та смерть, безкінечність людського буття) та дворядним (представлені двошеренговою ходою, імітацією будування мостів та воріт

символізують рух весняних явищ природи – хмар, дощу, вітру, ріст злакових та городніх культур, прихід з неба на землю Весни). Найбільш поширеним є круговий тип гаївок [5, с 37-39].

Також у той період часу особливою популярністю користувалися побутові танці, які були найбільш вживаним та найстарішим жанром танцювальної традиції на Західному Поділлі, без них не обходилося і досі не обходиться жодне святкування чи гуляння. За спільними ознаками певних стилістичних особливостей музики та хореографії логічним буде поділити їх на: козачки, вальси, пісні, танки, коломийки. Хореографічний малюнок побутових танців є досить простим у виконанні, проте вражає своєю яскравістю. Тут переважають здебільшого такі рухи, як простий танцювальний крок, приставний крок, перемінний крок, приступи, прості кроки з притулом на місці та в повороті, крок польки на місці та в повороті, крок вальсу тощо [4, с 38-42] .

Вагомою складовою частиною виконання традиційного танцю, як і колись, так і в наші дні залишається музичний супровід, який часто відповідає кожній танцювальній фігурі, тобто змінюється мелодія – змінюються рухи або малюнок танцю. До складу традиційного інструментального ансамблю входили такі музичні інструменти як скрипка, цимбали, басоля та бубон, що є типовими під час виконання традиційного музичного супроводу до танців подільського регіону.

Важко оминути увагою напливові танці. Територія Західного Поділля у різні часи перебувала у політичній залежності від інших держав, а найбільше Польщі та Росії, що спричинило суттєвий вплив як на становлення та подальший розвиток регіональної танцювальної традиції, так і культури загалом. Зі слів Л. Щура, «внаслідок тісного спілкування з музичними культурами сусідніх народів та етнічних груп у репертуар традиційної танцювальної музики увійшли: польський «Оберек» та «Краков’як», угорський «Чардаш» [6, с 250-269]. Тривалий період окупації нашого краю московією також вплинув на розвиток танцювального мистецтва, а саме приніс такі московитські танці, як «Яблочко» та «Коробейники» тощо.

Отже дане дослідження підтверджує, що феномен народного танцю полягає в постійній динаміці: з одного боку – в збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних і емоційних кодів, а з іншого – в розвитку й трансформації всіх складових танцю, збалансованих у контексті естетичних і технічних принципів.

Народна хореографічна культура Вінниччини постає цілісним мистецьким соціокультурним феноменом, що характеризується власними регіональними стильовими особливостями, манерою виконання та різноманітністю жанрів, вона є невід'ємною складовою народної хореографічної культури України.

Висновки. Перші творці українського народного танцю зробили важливий внесок у його розвиток та поширення як на території України, так і за її межами. Жоден злочинний режим, численні окупації, не змогли завадити розвитку народних танців, навпаки, стали його частиною. У танці українці піднімали тему боротьби за незалежність, самостійність, показували жорстокість окупантів й щоразу доводили і доводять свою велич та прагнення збереження власних культурних традицій, можливість пропагувати національне та рідне.

Література

1. Москвічова Ю. Збереження фольклорних традицій у творчій діяльності хореографічних колективів Вінниччини. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 48–54 .
2. Москвічова Ю. Творча постать Василя Верховинця в соціокультурному просторі України початку ХХ століття. Хореографічна освіта у вимірах сучасності: проблеми теорії та практики : колективна монографія / заг. ред. Мозгальової Н.Г. Вінниця: ПП «Едельвейс і К», 2019. С. 59–67.
3. Мурована І. Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть ХХ – початок ХХІ століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Центральноукраїнський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кропивницький, 2018. 295 с.

4. Філімонова-Златогурська Є. Хоровод – символ єдності минулих та сучасних поколінь у хореографічних традиціях українців. Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей / упоряд. О.А. Плахотнюк. Львів, 2020. Вип. 8. С. 33–43.
5. Чорнобиль В.В. Гаївка на Поділлі. Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля: зб. матеріалів наук.-практ. конф., 29 квіт. 2015 р. Хмельницький: Мельник А.А., 2015. С. 36–40.
6. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2021. 371 с.

Мороз О., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти бакалавр

ФОРМУВАННЯ В УЧНЯ-АКОРДЕОНІСТА НАВИЧОК ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Постановка проблеми. Особливу увагу варто приділяти формуванню навичок учня інтерпретації музичного твору. Найвища мета музиканта інтерпретатора – правдиве, переконливе втілення композиторського задуму, тобто створення художнього образу музичного твору. Всі музично-технічні завдання мають бути спрямовані на досягнення саме художнього образу твору як кінцевого результату. Робота над музичним твором розпочинається з попереднього ознайомлення і закінчується публічним виступом. Тому важливо готувати учня-акордеоніста до інтерпретації музичного твору.

Аналіз наукових публікацій. Проблема інтерпретації як творчого розкриття художнього змісту музичного твору завжди була в центрі уваги мистецької педагогіки (А. Козир, Є. Куришев, О. Ляшенко, О. Олексюк, Г. Падалка та інші), а здатність до інтерпретації розглядалась як підготовленість до організації мистецько-педагогічного процесу високого рівня.

Мета роботи – визначити особливості формування в учня-акордеоніста навичок інтерпретації музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Початковий етап роботи над музичним твором має бути пов’язаний, перш за все, з визначенням художніх завдань та виявленням основних труднощів на шляху до досягнення кінцевого результату. І саме в процесі роботи складається загальний план інтерпретації музичного твору.

У своїй роботі виконавець аналізує зміст, форму, інші особливості твору та створює інтерпретацію з допомогою техніки, емоцій і волі, тобто створює художній образ музичного твору. У першу чергу, перед виконавцем стає проблема стилю. Під час виявлення стильових особливостей музичного твору передусім необхідно визначити епоху його створення. Очевидно, що усвідомлення учнем різниці, наприклад, між музикою французьких клавесиністів і музикою сьогоднішнього дня дасть йому в руки важливий ключ до розуміння твору, який вивчається [4].

Інколи важливим є знайомство з національністю автора, з особливостями його творчого шляху і характерними саме для нього образами і засобами виразності. Крім того, відомо, що у кожного композитора протягом життя стиль може значно змінитися.

Важливу роль у створенні художнього образу відіграє програмність Інколи програма закладена у назві твору, наприклад: «Зозуля» Л. Дакена. Якщо ж програма не оголошена, то виконавець, як і слухач, може виробити свою концепцію музичного образу.

Виразна, емоційна передача образного змісту має прививатися учням з самого початку навчання гри на музичному інструменті. Це не секрет, що часто робота з початківцями зводиться до натискання вчасно правильних клавіш. «Над музикою працювати будемо потім» – принципово неправильна установка.

Для педагога-акордеоніста, який працює з початківцями особливо варто пам'ятати про необхідність залучення учня до виразної гри з перших кроків навчання. Якщо учень може виконати найпростішу мелодію – необхідно досягнути, щоб це виконання було виразним, тобто, щоб характер виконання

точно відповідав характеру мелодії. Якомога швидше потрібно, щоб учень виконував сумну мелодію – сумно, веселу – весело, урочисту – урочисто тощо, тобто, щоб умів довести свої художні наміри до повної чіткості [4].

Як показує досвід, учні легко сприймають яскраві і прості образні порівняння. Цікавим завданням для юного акордеоніста може стати, наприклад, відтворення звукової картини «близько-далеко» під час виконання польської народної пісні «Зозуля».

Чи завжди після екзамену в музичній школі педагог аналізує учневі виконані твори з точки зору образності? Навряд чи. Часто буває так: зіграв без помилок – добре, молодець! Помилявся – більше треба грати і тоді не будеш збиватись. Інколи такий «аналіз» гри має місце і в музичних коледжах, і у закладах вищої освіти. Але це не що інше, як формальний підхід до справи.

Звісно, технічна досконалість виконання завжди справляє враження. Але інколи через кілька фальшивих нот не помічають цікавої інтерпретації. Зміст часто сприймається нами раніше, ніж форма, тому, що емоційна сторона твору доступніша, ніж його конструкція. Інколи учень виконує твір емоційно, виразно, але при цьому дуже багато уваги надає деталям і від цього страждає цілісне охоплення форми, як кажуть, за деревами не бачить лісу. Почуття форми виявляється, в першу чергу, переконливим співставленням великих розділів, логікою розвитку музичної думки. Чітко має бути визначена головна кульмінація – змістовий центр твору. До речі, кульмінація – це не завжди саме голосніше місце у творі. Наприклад, кульмінація у другій частині сонати Чайкіна – найтихіша варіація (pp) [4].

Інколи трапляється, що останні акорди в творах акордеоністи витримують до тих пір, поки міх не закінчиться. Це не завжди відповідає логіці. Почуття міри повинно підказувати тривалість звучання кінцевого акорду, його потрібно, перш за все, «тягнути вухом», а не усім запасом міху.

Отже, не варто забувати, що музика як вид мистецтва є звуковим процесом, адже форма музичного твору розвивається в часі. Звідси висновок, що виконавець завжди має відчувати у своїй грі перспективу подальшого розвитку. Без відчуття перспективи музика стоїть на місці, форма руйнується.

Для переконливої передачі художнього образу важливо знайти правильний темп. Інколи неправильно взятий темп може звести нанівець всю попередню роботу.

Молодим музикантам варто мати на увазі, що не існує єдино правильного темпу для якогось твору; винятком є лише похідні марші з їх 120 ударів метронома в хвилину. Кожний музикант у кожному творі може обирати свій темп. Важливо тільки, щоб обраний темп сприяв найбільш повній реалізації поставлених завдань.

Кожний виконавець – індивідуальність і має своє художнє бачення образу. Саме це накладає відбиток на інтерпретацію. Один і той самий твір може і має трактуватися різними виконавцями по-різному. В цьому і полягає життєвість виконавського мистецтва. Для мислячих музикантів не може бути: «тільки так, а не інакше!». Можна навести багато прикладів, коли музикант приймає зовсім різні трактування одного і того ж твору [4].

Отже, музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-смислових можливостей музичного твору.

Призначення музичної інтерпретації полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об’єкта інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу.

Створюючи музику, композитор включається у виконавський процес. Він або насправді виконує музику, яку творить, або уявляє її звучання у сукупності з відповідними ігровими рухами. Вживаючись в інтонацію музичного твору, ми також повинні його вголос або подумки виконати. Інакше кажучи, включити власну енергетику виконавського промовляння.

В інтерпретації музичного твору буває важливо знайти «інтонаційну інтригу», за допомогою якої стимулювалася б наша власна творча думка. Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду

в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії.

Таким чином, виконавський досвід постає як сукупність знань і навичок, що безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції.

Висновки. Отже, на підставі аналізу літератури з досліджуваної проблеми можна зробити висновок, що формування умінь художньої інтерпретації має такі стадії: ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; ознайомлення з епохою, творчістю; загальний аналіз стильових особливостей композитора; аналіз засобів виразності твору; визначення образів, основних інтонацій, ідеї, образно-смислової сфери; опанування драматургії твору; технічне засвоєння нотного тексту у відповідності з образним змістом твору; визначення образних тем, другорядних інтонацій; виявлення логічних вершин інтонацій, фраз, тем; аналіз засобів виразності; розв'язання виконавських труднощів за допомогою технічних прийомів та способів, які відповідають образному змісту та засобам виразності цього твору; створення цілісного художнього образу, власної інтерпретації; визначення логіки розвитку великих тематичних конструкцій, співвідношення розгортання музичного матеріалу; виявлення кульмінацій частин та всього твору; складання виконавського плану у відповідності з художньо-образним змістом та аналізом музичного твору.

Література

1.Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Музичне виконавство. Наук. Вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 1999. №. 3. С. 110-122.

2.Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2001. 22 с

3.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця**:** ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.
4.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Методика викладання фахових дисциплін (акордеон): навчально-методичний посібник для бакалаврів галузі знань 02 Культура і мистецтво спеціальності 025 Музичне мистецтво. Вінниця : «Твори», 2024. 198 с.

Назарчук А. м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СКРИПКИ

Постановка проблеми. Одне з найважливіших завдань вищих мистецьких закладів освіти полягає в підготовці висококваліфікованих кадрів музикантів-виконавців і музикантів-педагогів, здатних успішно здійснювати загальне і музичне виховання сучасної молоді. Ключову роль у цих процесах відіграє успішний творчий тандем викладача та концертмейстера на уроках в класі скрипки. Особливістю такої роботи є те, що педагог виконує активну функцію, веде урок, концертмейстер проникається творчим задумом колеги, занурюючись в музичний текст, акцентує найважливіші кульмінаційні моменти композиції. Тому аналіз основних аспектів роботи концертмейстера в класі скрипки є одним з актуальних питань музичної педагогіки.

Аналіз наукових публікацій. Дане питання знайшло відображення у методичних працях зарубіжних (Ф.Бузоні, Дж. Мур та ін.) та українських науковців (О.Бурська, Т.Грінченко, Н.Мозгальова, О.Островська, О.Теплова, О.Якимчук та ін.).

Мета статті – проаналізувати особливості роботи концертмейстера в класі скрипки.

Виклад основного матеріалу. Однією з складових реалізації особистісно-орієнтованої моделі навчання в системі вищої педагогічної освіти є залучення студентів до виконання академічної та сучасної музики, набуття навичок сольного та ансамблевого музикування, творчого пошуку, як в художньому так і в технологічному плані.

Функції концертмейстера, працюючого у вищих навчальних закладах зі студентами-скрипалями, носять в значній мірі педагогічний характер, «оскільки часто зводяться до розучування нового репертуару, вміння корегувати чистоту інтонування, ритмічних особливостей виконання» [5, с.32]. Впродовж учбового року доводиться працювати зі студентами різного рівня підготовки. З деякими студентами, котрі вступили на перший курс на базі музичної школи, інколи доводиться вчити твір, відстукуючи ритм, проспівувати мелодії голосом. Зі студентами-випускниками музичних училищ, які накопичили достатній слуховий досвід, можна працювати над стилістикою і свідомим втіленням художнього образу.

Втілення змісту музичного твору потребує уважного виконавчого аналізу як з боку студента-скрипаля, так і концертмейстера, адже зміст і форма є нероздільними. Також доцільним є жанрово-стильовий аналіз, що «передбачає детальний аналіз жанрових та стилістичних особливостей композиції та відповідно до них засобів музичної виразності» [3, с.71]. Проводячи заняття в класі, концертмейстер не тільки готує студента до виступу на заліку, екзамені, виступу на концерті, але й сам працює над фортепіанною партією, оскільки в момент виступу він є творчим партнером соліста.

В період підготовки твору студент і концертмейстер разом проходять ряд стадій: неодноразове повторення цілого і деталей, зупинки в найбільш складних епізодах, аналізують характер твору, координацію динаміки, все це відноситься до досягнення ансамбля з солістом. Тривалість засвоєння фортепіанної партії студентом залежить від ступеня її складності. Концертмейстер повинен виробити автоматизм гри до такого ступеня, щоб легко контролювати партію соліста, лише тоді виникає певна свобода орієнтування в тексті акомпанементу, виробляється вміння миттєво підхоплювати будь які можливі зміни в трактовці

соліста-скрипаля. Досвідчений концертмейстер завжди безпомилково знає з якого місця розпочне грати студент після зупинки. Завжди простіше працювати з тим студентом, якого знаєш не перший рік, саме з ним створюється єдине психоемоційне поле, єдиний організм виконавства – це результат багатовікових напрацювань специфічних знань і вмінь.

Важливу роль у роботі концертмейстера має інтуїція. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ні високим рівнем виконавської майстерності, ні педагогічними здібностями, ні їх сукупністю. Адже інтуїтивні здібності проявляються в здатності концертмейстера продемонструвати виконання музичних творів, взаємодії в якісному і художньому відношенні при мінімумі спільних репетицій.

Необхідно наголосити на ролі емоційно-інтелектуального потенціалу в роботі концертмейстера з студентами скрипалями. Це передбачає «перетворення процесу навчання на психологічно-комфортне середовище для кожного студента», а також «застосування та впровадження найбільш ефективних традиційних і новітніх методик навчання, які забезпечують успішне поєднання їх інтелектуального й емоційного розвитку» [1, с.120].

В контексті сказаного необхідно відзначити художньо-виконавський контекст діяльності концертмейстера, якій «зазвичай відповідають декілька мотивів, тому можна говорити про її полімотивованість». В умовах «мотивованого включення студента в таку діяльність вона стає цікавою, захоплюючою, що приносить задоволення» [2, с.333].

Важливим акцентом в спільній діяльності педагога і концертмейстера є методична робота, шо включає розробку робочих і експериментальних програм, планування відкритих уроків; інноваційна діяльність – пошуки нового, актуального репертуару, що створюється сучасними композиторами, планування концертних виступів студентів. Саме це збагачує творчий тандем викладача і концертмейстера, підвищує загальнокультурний рівень, вчить взаємній довірі і створює творчу атмосферу в процесі занять зі студентами.

Висновки. Порівнюючи діяльність концертмейстера і викладача в класі скрипки, можемо зазначити, що цінність першого часто незаслужено ставиться під сумнів. Розкриття сутності та особливостей_педагогічної і виконавської складової діяльності концертмейстера є одним із завдань, що стоїть перед науковцями мистецької галузі. Важливо визнати, на практиці, концертмейстер в класі скрипки в сучасних умовах є одним із реалізаторів особистісно-орієнтованої моделі навчання і системного підходу до формування базових основ скрипічного виконавства.

Література

1. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, Суми: ФОП Цьома. 2019. Вип. 1–2 (13–14). С.119-124.

2. Мозгальова Н.Г. Методологічні засади формування художньо-виконавської самоефективності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. Наукові перспективи. 10(28)2022. С.324-335.

3. Мозгальова Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2022. Том 28. С.64-75.

4. Мур Дж. Співак та акомпаніатор [пер. с англ. В.Н.Чачави]. Київ,1987. 430с.

5. Теорія і практика акомпанементу: навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. Заг. ред І.Г.Стотики. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.

Поліщук Н., *м. Вінниця*
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Постановка проблеми. Мирослав Скорик – один з видатних музичних педагогів і композиторів сучасності. Музикознавча, педагогічна література в значній мірі визначає новаторську природу фортепіанної творчості Мирослава Скорика, його стильової еволюції, самобутньо-індивідуальне осмислення провідних авангардних течій сучасності, органічний зв'язок з національними витоками та класичними традиціями видатних композиторів класичної музики. В сучасній музичній культурі важливе місце займає фортепіанна музика Мирослава Скорика. Їй характерні різножанровість, стильова багатоманітність, художня своєрідність, поєднання універсальних засад, сформованих у провідних європейських композиторських школах і національної автентичності, досконале володіння сучасною системою музичної виразовості і демократичність художнього виразу. Музична мова фортепіанних творів М. Скорика характеризується інтонаційним багатством, свіжістю, вишуканим поєднання фольклорних елементів з модерним стилем письма, нетрадиційним ладотональним мисленням, включенням естрадних та джазових інтонацій [4]. У його фортепіанній музиці поєднуються масштабність і витонченість музичної мови, а спектр традиційних витоків його композиторського мислення пов'язаний як з національною композиторською школою, так і з європейським музичним авангардом XX сторіччя, що репрезентує українську композиторську школу на рівні європейської музичної культури.

У 60-ті 70-ті роки XX ст. композитор почав поєднувати народножанрові елементи різних течій і напрямків: додекафонії, «неокласицизму», «постромантизму», «постімпресіонізму» тощо. М. Скорик використовував жанри західноукраїнського фольклору, синтезуючи їх з сучасними засобами виразовості. Визначені наскрізні лінії займали домінантні позиції у його

творчості. Ця тенденція прослідковується у стильовій періодизації композитора – рух від неофольклору до неокласичних та неоромантичних джерел і, прихід до полістилістичної, постмодерної манери письма доби бароко.

Аналіз наукових публікацій. Фортепіанну творчість М. Скорика, її окремі аспекти досліджували відомі мистецтвознавці, зокрема Кияновська Л., Загайкевич М., Івахова К., Мринська І., Шевчук О. та ін. Аналізом творчості М. Скорика займались такі українські науковці, як М. Герега, Є. Гончар, П. Турянський, М. Фрайт, Я. Якубяк.

Однак, проблема особливостей музичної мови, темпо-ритмічних ознак його фортепіанних творів, не має належного аналізу і потребує додаткових досліджень.

Мета роботи – визначити зв`язок особливостей музичної мови у фортепіанних творах Мирослава Скорика.

Виклад основного матеріалу. Трансформація фольклору є однією з важливих модерністських новацій і характерних стильових ознак фортепіанної творчості М. Скорика. Композитор відходить від мелодико-інтонаційного «цитування» та «імітації» народної музики, прагнучи осягнути суть і структуру народної музичної мови. Наслідком творчих пошуків М. Скорика стає особливий характер музичної мови: чіткість форми, лаконізм виразових засобів, професійність, новаторство образно-тематичного мислення. Фортепіанні твори М. Скорика мають багатоманітну метричну, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри. Тому їх виконання полягає в органічному підпорядкуванні темпоритму художній виразності. Вибір правильного темпоритму для піаністичного втілення творів М. Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – художньої їх виразності [3, с. 142].

У другій половині ХХ ст. й до нашого часу розпочався і продовжується справжній розквіт жанру фортепіанної мініатюри в українській музиці. У стильовому вимірі мініатюра характеризується різноманітними багатогранними й сміливими композиторськими пошуками. Тут поєднались оновлена музична мова “авангарду” та традиції національного академізму, що представлено

окремими періодами творчості таких композиторів як Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Бібік, Є. Станкович, В. Сильвестров і звісно ж М. Скорик [6, с. 63].

Трансформація фольклору у фортепіанній музиці М. Скорика відбувається на основі сучасного ладогармонічного мислення, що природно синтезує ладогармонічні засади діалектного (гуцульського, бойківського) пісенного, танцювального, інструментального фольклору і досягнення сучасної композиторської техніки. Всі його фортепіанні твори за жанрово-стильовими особливостями умовно можна поділити на три групи: фольклорні, барокові та джазові.

До групи фольклористичних творів М. Скорика належать цикли п'єс «В Карпатах» («Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах»), та «З дитячого альбому», п'єси «Коломийка» та «Варіації».

Основний модерний стиль письма М. Скорика проявляється в усіх п’єсах дитячого альбому. Дидактичні особливості полягають у тому, що композитор уникає типової дитячої програмності, прямолінійної звукозображальності та звуконаслідування фольклорних зразків, а формує образне мислення, спираючись на типові для гуцульського фольклору ладові звороти, ритми, коломийкові чи епічні мотиви. У «Простенькій мелодії» проявляється фольклорний інтонаційно-ритмічний характер гуцульського фольклорного мотиву, подрібненого різними ритмічними структурами його викладу. Акомпанемент імітує характерну для гуцульського музикування заліговану стрибкоподібну партію цимбалів.

Досить простою і ясною для сприйняття є п’єса «Народний танець», оскільки вона базується на інтонаціях гуцульського танцю аркан. Але характерною відмінністю трактованого композитором танцю є його легкий ігровий характер на відміну від типової для нього войовничої рішучості. Динамічна запальність «Народного танцю» (Allegro), як ознака гуцульського фольклору, будується на особливостях народних танцювальних рухів (підстрибування, притупування), що передається композитором синкопами у парних тактах квадратної побудови.

Фортепіанна музика М. Скорика з джазовими елементами характеризується низкою жанрово-стилістичних ознак, сформованих у руслі характерних естетико-стильових принципів постмодернізму, де органічно поєднуються модерністські та класичні жанрово-стилістичні традиції й елементи музичної мови [2, с. 31]. До фортепіанних творів М. Скорика з джазовими стилістичними елементами належать «Блюз», «Листок з альбому», джазові фортепіанні дуети «Три екстравагантні танці» («Вихід і щось іспано-мавританське», «Сумний блюз», «Канкан зі старовинної грамофонної плити»), джазові парафрази творів Л. Бетховена («Місячна соната», «Апасіоната», «Для Елізи»), три джазові п'єси («В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка»). Зокрема, створюючи джазові парафрази творів Л. Бетховена, М. Скорик дуже винахідливо використовує фактурну та ладогармонічну основу його популярних фортепіанних творів.

Барокова музика М. Скорика будується на класичних принципах і має гнучкий, природний ритм розгортання. Будується певними мелодійними фразами. Характерними є відхилення у невеликих побудовах в межах ритму, одиниці пульсації, що визначає ритмічне нюансування (ритмічну фрагментацію, ритмічні фігури, рубато тощо). До барокових творів за жанрово-стильовими особливостями належать Партита № 5, три фортепіанних концерти, 6 прелюдій і фуг, «Токата», «Бурлеска».

М. Скорик у фортепіанній музиці використовує різне темпове нюансування змісту творів. Композитор широко використовує прийом динамічного наростання й сповільнення темпу, швидко змінюється темпо-ритмічний пульс, який часто поєднується з гострими акцентами. Темпове нюансування у творах М. Скорика пов'язане з особливостями ритміки та фразування, і як казав сам композитор, допускає агогічне виконання: "Я допускаю різні трактовки своїх творів, навіть темпові. Я не наполягаю на якихось правилах і заохочую, щоб кожен виконавець знаходив щось своє в цих творах, щоб проявляв індивідуальність, щоб не було копіювання. Зараз дуже часто виконавці, які беруться за якийсь твір, просять дати їм запис і починають його

копіювати. Я вважаю – це не творчий підхід. Краще знаходити своє відношення. Це є більш цінне ніж просте копіювання" [2, с. 220].

Висновки. Фортепіанні твори М. Скорика мають метричну, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри. Вибір правильного темпоритму для піаністичного втілення творів М. Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – їх художньої виразності. А його фортепіанні твори є цінним навчальним, художньо-дидактичним та концертним матеріалом для розвитку музичного мислення, творчого інтелектуального та професійного зростання юних піаністів.

Література

1. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 10. 2000. С. 30–35.
2. Івахова К. Інтерв'ю з композитором Мирославом Скориком в м. Хмельницькому, 1 березня 2010 р. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори–2006», 2013. 232 с.
3. Івахова К. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика. *Культура і сучасність*. 2015, № 1. С. 141–145.
4. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець / наук. видання. Львів, 2008. 588 с.
5. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом. 1998. С. 48–49.
6. Москвічова Ю.О. Специфіка жанру фортепіанної мініатюри українських композиторів другої половини XX – початку XXI століть у змісті виконавської підготовки викладача музичного мистецтва. Scientific and pedagogic internship «Problems and process of reforming education in the field of culture and arts in Ukraine and EU countries»: Internship proceedings, November 4 – December 13, 2019. Wloclawek, Republic of Poland. P. 61–66.

7. Мринська І. Формування естетичних поглядів М. Скорика періоду 60-х – початку 70-х років. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 10. 2000. С. 108–111.
8. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство*. Вип. 14. Київ: Музична Україна, 1979. С. 93–103.

Притула В., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти бакалавр

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Постановка проблеми. Реформи нашого суспільства, економічна та екологічна нестабільність спричинили глибокі зміни в свідомості сучасного підлітка, однією з яких можна вважати згубну тенденцію потягу до всього «заокеанського», часто всупереч своєму, національному. Тому основним напрямком сучасної системи національного виховання виступає сьогодні саме формування справжнього громадянина, спроможного в недалекому майбутньому взяти участь у розбудові Української держави та зміцненні її незалежності, утвердженні рідної мови в усіх ділянках суспільного життя, відродженні, збереженні та примноженні національної культури. І вирішальним чинником в процесі формування такої особистості виступає власне національна самосвідомість, яка знаходить вияв у пам’яті про минуле, у відчутті власної пов’язаності з долею Батьківщини, в національній ідентифікації, тобто ментальній, духовно - культурній спорідненості зі своїм народом.

Проблема національної самосвідомості є складною та багатогранною. Її вирішення потребує глибокого розуміння самої природи цього феномену в філософському, соціологічному, психологічному та педагогічному аспектах.

Аналіз наукових публікацій. Естетичні засоби впливу мистецтв, зокрема музики, на особистість є досить дієвими і творчо розвиваючими, оскільки

формують найважливіші людські якості (А.Болгарський, Т.Завадська, Л.Коваль, О.Олексюк та ін.). На виховному потенціалі музичного мистецтва акцентували увагу у своїх роботах педагоги - композитори: С.Воробкевич, К.Стеценко та ін. З'ясуванню специфіки сприйняття музичного твору присвятили свої наукові дослідження О.Костюк, О.Рудницька, О.Ростовський та ін. Проблемою підготовки майбутніх учителів музики опікуються О.Артюхова, Т.Грінченко, Л.Масол, Н.Мозгальова, Ю.Москвічова, Г.Падалка, О.Теплова, В.Фрицюк та ін.

Із здобуттям Україною незалежності до нас починають повертатися імена незаслужено забутих, а то й заборонених у свій час діячів українського музичного мистецтва (М.Вербицького, М.Лисенка, П.Сокальського, П.Ніщинського, М.Леонтовича, Л.Лепкого та ін.). Сьогодення ставить перед нами завдання детального аналізу та вивчення музичних здобутків діячів українського мистецтва. Мистецтво, створене в період національного відродження, на якому виросло не одне покоління справжніх українців, володіє багатим духовним потенціалом.

Мета роботи – визначити особливості формування національної самосвідомості учнів у процесі музично-естетичного виховання.

Виклад основного матеріалу. Зміст і характер національної самосвідомості багато в чому залежить від способу життя - системи діяльності, що сформувалась на основі певного способу виробництва, зумовленого історичними та природно-географічними особливостями, притаманними конкретному соціальному організмові.

Виникнення та розвиток самосвідомості можливі лише при наявності певного рівня свідомості, оскільки самосвідомість є похідною від свідомості, вторинною по відношенню до об'єктивних умов життя нації. Свідомість особистості, що формується в умовах національного буття, набуває національного забарвлення. Тому коли особистість починає свідомо визначати своє ставлення до власної нації, до її культури, традицій, історії та до інших націй, дане конкретне ставлення вже починає залежати від власної позиції самої особистості. Іншими словами, національна самосвідомість не є вродженою. Вона формується особистістю, її власним ставленням, самоаналізом,

самовизначенням щодо явищ та об'єктів зовнішнього світу; вона розвивається разом з особистістю в процесі вироблення нею основних соціальних орієнтацій [2].

Однією з форм суспільної свідомості, котра відтворює людську чуттєвість та виховує моральний зміст почуттів є мистецтво. Його духовний потенціал виступає відображенням міри втілення ідеї краси у виразності форм та естетичної досконалості всієї структури художнього матеріалу, що взаємопов'язаний з ідеалами Добра та Істини у формі людських почуттів та концептуально-логічного бачення художньої картини світу.

Музичне мистецтво відображає в людській свідомості цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості [1]. Проникаючи в сутність музики та усвідомлюючи саму себе під її впливом через взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою особистості, людина розвиває самосвідомість. Тому включення в зміст естетичної свідомості здобутків національного музичного мистецтва та стимулювання його засобами інтересу, емоційного сприйняття та розуміння минулого свого народу сприятиме, на нашу думку, формуванню національної самосвідомості особистості.

Одне з основних завдань музичної педагогіки полягає в тому, щоб переживання учнів, які виникають в ході опанування музичного досвіду, що історично склався, відповідали сучасним вимогам національного виховання та були зорієнтовані на загальнолюдські цінності. Уроки музики мають забезпечити формування духовної культури особистості в тісному зв'язку з культурою її народу. Вони повинні готувати дітей до життя та творчості в умовах певних традицій, що склалися історично. Музично-естетичне виховання повинно бути спрямоване загалом на виховання емоційного відношення до музики, оскільки музика своєю високою духовністю здатна позитивно впливати на емоційно-ціннісне ставлення учнів до свого народу, Батьківщини та до всього світу.

Висновки. Отже, на підставі аналізу літератури з досліджуваної проблеми можна зробити висновок, що мистецтво, що відображає людське життя в усій його красі й розмаїтті, викликає в нас естетичні переживання, котрі мають свої особливості. Адже зрозуміло, що в творах мистецтва сприймається не саме реальне

життя, а його відображення. Складність естетичного почуття пояснюється і його більш пізньою, у порівнянні з іншими почуттями появою, у дітей. Чим старшою стає дитина, тим складніші її естетичні судження, тим сильніше її бажання пізнати сутність краси. Перед педагогом постає завдання поетапного розвитку естетичних інтересів та потреб, активізації учнів, їх тенденції до самостійності, виховання здатності до узагальнення та підвищення рівня самосвідомості. Тому важливо створювати сприятливі умови для формування у підростаючого покоління високих естетичних ідеалів, повноцінних критеріїв оцінки музичного твору, вміння узагальнювати естетичні судження, виробляти ціннісне ставлення та високі ціннісні орієнтації, а також для створення можливостей національної ідентифікації особистості, яка здійснюється в процесі емоційного спілкування з національним музичним мистецтвом, стимулює особистість кожного учня в емоційному вдосконаленні внутрішнього світу, активному ставленні до творчої діяльності.

Література

1.Артюхова О.В. Формування художнього світогляду старшокласників у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи: автореф. дис.. … канд.. пед.. наук. 13.00.07 – теорія та методика виховання. Херсон. 2005. 20 с.

2. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посіб. для вчителів. Харків : Веста, вид-во «Ранок». 2006. 256 с.

3.Мозгальова Н.Г. Основні напрями модернізації інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2014. Вип. 16(1). С. 99-104.

4.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Особливості розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.* Випуск 1 (36). 2018. С. 87-96.

5.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі

університету**.** *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.

Приходько Н., м.Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Постановка проблеми. У широкому жанровому спектрі сучасної вітчизняної хорової музики одне із найбільш почесних місць належить хоровому концерту. Виникнувши в другій половині XVII століття як складова православної церковної служби, хоровий концерт впродовж майже трьох століть зберігав свою приналежність до сфери духовної музики. За цей час він пройшов декілька важливих еволюційних етапів, кожен з яких вирізнявся істотними змінами у вигляді жанру: бароковий партесний концерт (друга половина XVII – початок XVIII століття), класичний (друга половина XVIII– початок XIX століття), пізньоромантичний (кінецьXIX– початок XX століття), сучасний (друга половина XX – початок XXI століття).

Аналіз наукових публікацій. Складні перипетії багатовікового розвитку хорового концерту та інтенсивні процеси його жанрового обновлення неодноразово ставали об'єктами наукових досліджень Н. Герасимової-Персидської, Л. Пархоменко, Л. Рязанцевої, Я. Кириленко та ін. О. Верещагіна-Білявська досліджує жанри сучасної духовної музики, зокрема й хорового концерту, і під кутом зору характеристики їх образно-стильових особливостей, і з позицій їх впливу на формування духовного світу особистості [3;4].

Мета статті – проаналізувати особливості хорового концерту у сучасній українській музиці.

Виклад основного матеріалу. У хоровому концерті, як і в усій українській музиці, відображаються докорінні суспільно-історичні процеси, гострі протиріччя, притаманні політичній, економічній, філософській, культурній сферам, віддзеркалюється духовний світ людини

постіндустріального інформаційного суспільства. Н. Герасимова-Персидська наголошує, що він означав «<…> створення зразків високого ідейного звучання, які охоплювали такі загальнонародні, ширше, загальнолюдські проблеми, як проблема вічного життя та смерті, суті існування людини, її етичних ідеалів. Масштаб ідейного навантаження вимагав і відповідних масштабів втілення <…> «Картина світу», породжена типом культури, несла в собі елементи філософського та наукового пізнання дійсності» [5, с.23].

Епоха українського бароко характеризується народженням партесного співу, який, на відміну від існуючого в той час одноголосся, передбачав спів по партіях (дискант, альт, тенор і бас). Новий стиль швидко підхопили і засвоїли багато українських композиторів. Їм належить велика кількість партесної музики, в тому числі так званих партесних концертів, для яких характерно: величезна кількість голосів, протиставлення tutti (загального співу) й окремих груп чи солістів хору, хоральної та поліфонічної фактур.

Партесний концерт завжди був виключно вокальним жанром a cappella. Йому властиво колористичне багатство хорового звучання. Композитори епохи бароко навчилися засобами хору a cappella досягати великої повноти і яскравості фарб. Зрілий період розвитку нового багатоголосого стилю пов’язаний з концертами і «Службами Божими» (незмінними співами літургії) М. Дилецького, який запропонував систематичний звід правил для створення багатоголосої композиції партесного стилю в трактаті «Граматика мусикійська».

З кінця XVIII ст. хоровий концерт зазнав впливу досягнень західноєвропейської музики. Нова тенденція намітилася у творчості М. Березовського і, особливо, у Д. Бортнянського, які удосконалювали композиторську майстерність в Італії. Акцент в композиції концертів змістився у бік більшої стрункості форми, застосування поліфонічних прийомів, посилення контрастності між розділами.

Відродження жанру хорового концерту в 70-80-ті роки XX століття, викликане цікавістю композиторів до духовної спадщини минулого, пов’язане не так із звертанням до старовинних форм хорового концерту, як із появою нового жанрового феномену, в якому духовна іпостась збагатилася

іншими змістовними компонентами, зокрема, фольклорною і світською тематикою.

Хоровий концерт другої половини XX – початку XIX століття, при всій масштабності та різноплановості видозмін, в своїх глибинних, архетипових властивостях демонструє історичну спорідненість зі своїми попередниками – бароковим, класичним, пізньоромантичним концертом. Однак велика кількість оригінальних прочитань, що породжують розгалужену типологію, свідчить про «осучаснення» даного жанру, інтерес до якого досить вагомий у творчості сучасних українських композиторів.

В українській музиці останніх десятиліть до жанру хорового концерту зверталися Є. Станкович («Господи, Владико наш»), М. Скорик («Реквієм», в першій редакції «Заупокійна»), Леся Дичко («Мій Боже любий», «Край мій рідний», «Швейцарські фрески», «Іспанські фрески», «Французькі фрески»), В. Степурко («Концерт пам'яті М. Леонтовича»), В. Мужчіль («Хай святиться ім'я Твоє»), В. Зубицький («Гори мої», «Ярмарка», «Concertostrumentale»), Ю. Алжнєв («Співомовки», «Дівич-сон», «Пробудження», «Співайте Господу, пісню нову», «Сватання Оріанти»), Г. Гаврилець («Молитва до Святого Духа», «Акафіст до ікони Пресвятої Богородиці»), О. Козаренко («Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа»), В. Польова («На смерть Ісуса»), В. Рунчак («Богородице, Діво, радуйся») тощо.

Специфічний вектор розвитку хорового концерту другої половини XX – початку XXI століття був визначений напрямом, який можна умовно назвати як духовний хоровий концерт. Часто сучасні концерти демонструють цілеспрямовану орієнтованість їх творців на повернення до принципів уставного співу. Цілком очевидно, що композитори сприйняли численні «претензії», які заявляли священнослужителі і богослови стосовно концерту протягом всієї історії його існування, і це неминуче призвело до ряду істотних трансформацій жанру. Зміни виявилися, в першу чергу, в структурних особливостях сучасного духовного концерту, що демонструють тяжіння до граничного спрощення форми і до стиснення циклу аж до одночастинності. З точки зору музично-виразних

засобів також чітко проглядається тенденція до максимального спрощення музичної мови.

Один із найцікавіших сучасних творів є хоровий концерт – дума «Хай святиться ім'я Твоє» В. Мужчиля. Дев'ятичастинна монументальна композиція концерту – це своєрідний цикл, зв'язаний єдиною, майже плакатно яскравою ідеєю відродження рідної землі, краса і чистота якої знищувалась і знищується людьми. Уже лірико-філософська наповненість концерту дає підстави порівняти його з творами цього жанру XVII – XVIII століть. Відчувається спорідненість із ними і на рівні музичної драматургії, у якій домінантою є образні контрасти частин, протиставлення tutti й окремих груп чи солістів хору, хоральної та поліфонічноїфактур. Великого значення у драматургії концерту В. Мужчиля набуває вибір виконавського складу – читець, хор та дзвін. Знаковість дзвону стала вже традиційною для української музики. Приклади тому – кантата Л. Дичко «Червона калина», Шоста симфонія Д. Клебанова для мецо-сопрано, баритона і хору та інші. Концерт будується на антитезі двох образно-емоційних сфер, що втілюють, з одного боку, чисту красу України, з іншого – її страждання від насильства над природою, апокаліпсис Чорнобиля.

У руслі духовних концертів знаходяться твори, котрі втілюють релігійну, духовну тематику, але використовують неканонічні тексти, що знаходяться на межі релігійного і світського змісту. У виборі музично-мовних елементів подібні твори здебільшого мало чим відрізняються від світських хорових жанрів. Їм властиві ті ж засоби виразності: гостросучасна мелодична і гармонічна мова (аж до застосування сучасних технік композиції). У підході до літературних текстів спостерігаються наступні пріоритети: обираються поетичні твори авторів світських, але, безсумнівно, що володіють релігійним (не обов'язково православним) досвідом і тяжіють до осягнення явищ духовного життя в широкому, загальнолюдському аспекті.

Висновки. Впродовж періоду існування жанру хорового концерту сформувалася його особлива жанрова семантика з високим показником національної своєрідності. Важливою жанровою ознакою хорового концерту завжди було органічне поєднання новітних досягнень композиторської техніки з

глибинними національними рисами традиційного українського хорового співу. Саме в цьому жанрі кристалізувалася національна музична мова. Історична генеза жанру розкриває його концепційну сутність та могутній потенціал для майбутніх втілень. Незважаючи на значні метаморфози жанру і різноманітність його моделей у творчості сучасних вітчизняних композиторів, концерт залишається переважно акапельним. Поміж сталих типологічних ознак, характерних для хорового концерту, виділяємо наступні: багаточастинність контрастно-складової структури; діалогічність як драматургічний принцип розвитку матеріалу; контрастування на різних рівнях (тембро-акустичне, висотне, динамічне, фактурне, образно-тематичне та ін.); концертування, засноване на синтезі «віртуозності» (технічної досконалості) і «фонізму» (збагачення тембрового і гармонійного колориту). У комплексній взаємодії ці ознаки складають специфіку сучасного хорового концерту. Високий авторитет концерту в ієрархії сучасних хорових жанрів обумовлено його багатим художнім потенціалом і особливою життєстійкістю, заснованою на здатності адаптуватися до змін історико-культурних умов і зберігати високу ступінь соціальної вимогливості. Хоровий концерт, що всотує все нові художні тенденції, зберігає при цьому свою яскраву національну самобутність. Відновлення цієї гілки вітчизняного хорового мистецтва означає розширення, зміцнення зв'язків з національною культурою, що, безсумнівно, є одним із пріоритетних завдань музичної культури сучасної України.

Література

1. Бойко В.Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: зб. наук. пр. Київськ. нац. лінгвіс. ун-т. Нац. муз. акад. України. 2006. Вип. 30. Педагогіка, психологія. Мистецтвознавство. С. 229-233.
2. Бойко В.Г. Сутність та система духовної православної хорової музики. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків: ХДАК. 2003. Вип. 12. Філософія культури. С. 166-175.

3. Верещагіна-Білявська О. Є. Жанрові моделі барокової музики в творчості сучасних композиторів: спроба класифікації методів роботи зі стереотипом художньої комунікації. *Музичне мистецтво та освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку:* Матеріали всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю. Вінниця. 2019. С.34-36
4. Верещагіна-Білявська О. Є. Сучасна духовна музика у фаховій підготовці педагога-музиканта. *Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя*: видавництво Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. 2019. С.22-25
5. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII –XVIII ст. К.: Муз. Україна, 1978. 150 с.
6. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 - 2010 років: Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХДІМ ім. І.П. Котляревського. 17 с.

Пухір А., м. Вінниця
здобувач вищої освіти «бакалавр»

РОЗВИТОК МОТИВАЦІЇ ПРОФЕСІЙНОГО САМОРОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІВ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ ВІННИЦЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМ. М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Постановка проблеми. У сучасному світі, де конкуренція на ринку праці зростає з кожним днем, важливою стає питання підготовки фахівців, які не лише володіють необхідними навичками, але й мають мотивацію до постійного саморозвитку. Це особливо актуально в галузі хореографії, де вимагається поєднання творчості, фізичної підготовки та професійної майстерності. Відсутність мотивації до розвитку може вплинути на якість підготовки майбутніх танцюристів. З метою забезпечення успішного розв'язання складних спеціалізованих завдань та практичних проблем у сфері хореографії та

виконавської діяльності, які передбачають застосування різних теорій та методів хореографічного мистецтва, майбутні бакалаври хореографії, включаючи балетмейстерів, керівників хореографічних колективів та викладачів хореографічних дисциплін, повинні систематично працювати над власним професійним зростанням. Серед низки інших навичок, якими вони повинні володіти, є розуміння та застосування сучасних стратегій збереження та розвитку культурної спадщини у галузі хореографії, вміння створювати хореографічні твори, використовуючи власні творчі здібності, а також навички викладання та підтримки навчання. Крім того, важливими є розвиток комунікативних та управлінських навичок в контексті мистецьких проектів. У цьому контексті особливо актуальною є проблема стимулювання мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в умовах вищого навчального закладу, а саме Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Аналіз наукових публікацій. Проблематику хореографічної освіти висвітлено в сучасних педагогічних дослідженнях, зокрема в дисертаційних роботах Е. Валукіна, В. Нікітіна, В. Нілова, М. Боголюбської та інших. Самостійну групу джерел становлять дослідження, що стосуються проблем хореографічної підготовки майбутніх учителів і керівників дитячих хореографічних об’єднань (О. Бурля, Ю. Волкова, С. Забредовський, Л. Андрощук, О. Мартиненко, Г. Ніколаї, О. Попова, І. Радченко, О. Реброва, М. Рожко, Ю. Ростовська, Т. Сердюк, Б. Стасько, Ю. Тараненко, О. Таранцева, О. Філімонова та інші).

Мета роботи – дослідження чинників, що впливають на мотивацію студентів хореографів до професійного саморозвитку в освітньому середовищі Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського.

Виклад основного матеріалу. Аналіз наукових досліджень доводить, що означена проблема залишається малодослідженою у системі хореографічної освіти, а саме у процесі формування творчого потенціалу студентів-хореографів засобами народно-сценічного танцю, що і зумовило мету статті. Доцільно згадати слова Н. Мозгальової, А. Новосадової, О. Лученко, О. Соколова, які

зазначають, що «широкий діапазон майбутнього викладача хореографії, які він повинен здобути у закладах вищої освіти, розширює спектр можливостей його професійної роботи» [7. с. 63]. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю передбачає його залучення до систематичної творчої діяльності протягом усього періоду навчання. Адже творчий розвиток особистості відбувається у творчому процесі, у прагненні до творчості. «Процес становлення творчої особистості майбутнього вчителя хореографії не можливий без позитивної мотивації, яка є основним поняттям, що використовується для пояснення рушійної сили і джерела натхнення у процесі творчої діяльності. З точки зору науковців, мотив розглядається як спонукання до діяльності, пов'язане із задоволенням потреб суб'єкта» [2, с. 248].

Розділяю думку І. Беха, що «мотивація включає в себе всі види спонукань: мотиви, потреби, інтереси, прагнення, цілі, ідеали, де в найбільш широкому розумінні мотивація іноді визначається як детермінація поведінки загалом» [2, с. 7]. Мотивацію трактують як внутрішній стан особистості, який визначає спрямованість її поведінки, ступінь її власних зусиль і наполегливості при зіткненні з проблемою.

Украй важливим завданням педагога-хореографа на етапі формування творчого потенціалу студента на заняттях народно-сценічного танцю є його, по можливості, позитивна оцінка, а також відзначення успіхів як результату творчої діяльності. Така тактика педагога позитивно впливатиме на посилення віри студента в себе, у свої творчі сили. Силу віри у власні творчі можливості характеризує: рішучість у виборі певних дій; упевненість у здійсненні конкретного вчинку; наполегливість у процесі реалізації творчого задуму; відсутність психологічних бар'єрів (низької самооцінки, надмірної самокритики, страху перед помилкою чи невдачею); домінування власних переконань при нав'язуванні чужих припущень; спрямованість на досягнення цілі за будь-яких умов. Освітнє середовище було предметом аналізу в роботах В. Сухомлинського [3], який підкреслював значущість спільної творчої діяльності педагогів і вихованців у різних формах позакласної роботи. Учені надавали великого

значення оточенню того, хто навчається, яке опосередковано впливає на емоційний стан, активізуючи внутрішні чинники становлення особистості. Погоджуюсь з Фрицюк В., Пахольчак Є., Фрицюк В. стосовного того, що «з-поміж іншого, майбутні хореографи мають розуміти і вміти застосовувати на практиці сучасні стратегії збереження та примноження культурної спадщини у сфері хореографічного мистецтва; володіти принципами створення хореографічного твору, реалізуючи практичне втілення творчого задуму відповідно до особистісних якостей автора» [8. с. 77]. Дослідники зазаначають, що , майбутні хореографи ровинні «мати навички використання традиційних та інноваційних методик викладання фахових дисциплін; аналізувати і оцінювати результати педагогічної, асистентсько-балетмейстерської, виконавської, організаційної діяльності; мати навички викладання фахових дисциплін, створення необхідного методичного забезпечення і підтримки навчання здобувачів освіти; знаходити оптимальні підходи до формування та розвитку творчої особистості; знаходити оптимальні виконавські прийоми для втілення хореографічного образу» [8. с. 77]. Також Фрицюк В., Пахольчак Є., Фрицюк В. наголошують на важливому значенні «вдосконалення виконавських навичок і прийомів в процесі підготовки та участі у фестивалях і конкурсах; розвитку комунікативних навичок, створенню креативної і позитивної атмосфери в колективі» [8. с. 77].

Пізнавальний інтерес є одним із найважливіших мотивів навчання у структурі мотивації майбутнього вчителя хореографії, який формується в навчально-творчій діяльності. Формування пізнавальної мотивації, спрямованої на саме завдання безвідносно до зовнішньої ситуації, у якій вона дана, має величезне значення в розвитку розумових здібностей для досягнення успіху в навчанні. Багатьма педагогами особливо підкреслюється важливість наявності потреби у творчих якостях особистості майбутнього вчителя, які неможливо сформувати без пізнавальної мотивації. Така тенденція вказує на необхідність формування у майбутніх учителів хореографії професійної мотивації, в основі якої повинен бути пізнавальний інтерес.

Інтерес є пізнавальною потребою людини, яка спонукає до прояву творчості. Спеціаліст у галузі психології танцю Л.Роговик визначає «інтерес як складову спрямованості, форму мотиву; мету, яка емоційно переживається; мету, на яку спрямована діяльність. Наголошує, що успішність діяльності підвищується тоді, коли вона супроводжується інтересом» [4, с. 188]. Характерно, що задоволення існуючих інтересів не призводить до пасивності, а викликає нові інтереси. Наявність інтересу формує схильність до занять одними видами діяльності та неприйняття інших. Пізнавальний інтерес є одним із значних чинників для процесу вивчення теорії і методики народно-сценічного танцю, у якому чітко виражена об'єктивна пізнавальна інтелектуальна праця. Народно-сценічний танець надзвичайно багатий і різноманітний. Пізнавати з його джерел можна нескінченно. Ґрунтуючись на праці, побуті, історії та культурі, народний танець є відображенням життя народу та художнім вираженням його почуттів. Вивчення основ народного танцю допомагає усвідомити неминуще значення народної творчості у виникненні і становленні різних видів і форм хореографічного мистецтва. Практика свідчить, що чим глибші і ґрунтовніші знання з народної хореографічної творчості майбутнього педагога-хореографа, тим цікавіша і продуктивніша його творча діяльність. Як зазначають науковці, «інтерес визначається мотиваційним джерелом розвитку креативності, підтримкою творчої активності на оптимальному рівні» [5, с. 26].

Висновок. Отже, дослідження даної теми є дуже важливим у наш час, адже успішність творчої продуктивності майбутнього вчителя хореографії під час танцювальної діяльності визначається не лише його професійними навичками, але й внутрішнім підходом до цієї справи. Внутрішня мотивація, здатність відчувати власні можливості, розуміння власних мотивів і цілей — це ключові фактори, які стимулюють ефективний розвиток творчого потенціалу студентів-хореографів Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Важливим напрямком подальших досліджень є розробка методів підвищення позитивної мотивації майбутніх вчителів хореографії, що відіграє важливу роль у їхньому професійному розвитку.

Література

1.Кучерявий І. Т. Творчість – основа розвитку потенційних джерел особистості : навч. посібник. Київ: Вища школа, 2000. 209 с.

2.Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посібник. Київ: «Академвидав», 2009. 248 с.

3.Сухомлинський В. О. Павлиська середня школа. Вибрані твори : у 5 т. Київ, 1977. Т. 4. С. 7-393.

4.Роговик Л. Психологія танцю. Київ: Главник, 2007. 304 с.

5.Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості : підручник. Київ: Міленіум, 2006. 26 с.

6.Забредовський С. Г. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.01 / С. Г. Забредовський; Ін-т підвищ. кваліфік. прац. культ. Київ, 1997.

7.Мозгальова Н.Г., Новосадова А.А., Лученко О.В., Соколова О.В. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. 14 (29).К.:НПУ 63-68.

8.Фрицюк В.А.,Пахольчак Є.С., Фрицюк В.М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. 14 (29). К.:НПУ 77-84

Савкова Н., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ВІННИЧЧИНИ В УМОВАХ ВОЄНОГО

Постановка проблеми. Із перших днів активної військової агресії на території України Міністерством освіти і науки України здійснюється

цілеспрямована робота з організації позашкільної освіти в умовах воєнного стану. Вона відіграє важливу роль у забезпеченні психологічної рівноваги дітей, розвитку їхніх творчих здібностей, розширенні й поглибленні знань школярів, організації змістовного дозвілля для них у поза навчальний час. Тому закладами позашкільної освіти в усіх регіонах України розгорнуто активну роботу зі школярами, створено всі можливі умови для доступності позашкільної освіти в умовах воєнного стану для дітей, їхніх родин, особливо тих, які через війну опинились у скрутних життєвих обставинах. [6, с. 116].

Безперечно, така важка ситуація в країні вплинула на роботу освітнього процесу і хореографічних колективів. Як зазначив, на День знань, начальник Вінницької обласної військової адміністрації Сергій БОРЗОВ: «У підготовці до цього навчального року, як і минулого, головну увагу приділяємо безпеці учнів та всіх людей, які задіяні в навчальному процесі» [5].

Відповідно до Закону України «Про освіту» [1] позашкільна освіта є невід'ємним складником системи освіти, яка створює додаткові можливості для духовного, інтелектуального і фізичного розвитку дітей та підлітків. В умовах збройної агресії російської федерації хореографічні заклади позашкільної освіти продовжують активно працювати, організовуючи освітній процес, виховання, розвиток творчих здібностей дітей, забезпечуючи їх змістовне дозвілля та психологічну підтримку. Залежно від безпекової ситуації освітній процес у позашкільних закладах освіти, в тому числі хореографічних, здійснюється за дистанційною та змішаною формами навчання. [7].

Аналіз наукових публікацій. Як зазначила Є. Пахольчак, викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у своїй науковій статті «в таких умовах важливо швидко набувати нові навички та знання, щоб пристосуватися до змін у вимогах. Зокрема, можуть бути обмеження в доступі до матеріалів, приміщень для занять, зменшення кількості занять та їх тривалості, зміна розкладу тощо [8, с. 224].

Навчання впродовж життя є не тільки гаслом прописаним в Концепції та Законі України «Про освіту», а і є природною і фізіологічною необхідністю, як

дихання, життя…. Це важливий пріоритет, без якого ми вряд чи зможемо бути успішними у будь якій професії. В системі естетичного виховання дітей основне місце посідає мистецтво. Саме через мистецтво – вид духовного пізнання дійсності, дитина набуває ставлення до життя, сприймає образи мистецтва через особисту діяльність засобами танцювально-музичних і художніх образів. Можливості видів мистецтва, різноманітність їх жанрів у навчальному процесі невичерпні [2].

Мета роботи – визначити розвиток традиційного та дистанційного хореографічного навчання під час воєнного стану

Виклад основного матеріалу. Саме, під час війни, танцювальні колективи є осередком, які дають змогу вихованцям отримувати психологічну підтримку, емоційний стан, спілкування, переключення уваги, відволікання від новин, впевненість, відчуття приналежності до спільноти. Основною метою навчання у воєнний період, має бути та підтримка, яка допоможе стабілізувати психологічний стан дітей, а не наздоганяння програм та не засвоєння нових танцювальних технік. [3]. Тому важливою є гнучка організація роботи колективу та налаштовувати робочий процес так, щоб він був комфортним і безпечним для дітей та хореографів.

Керівники хореографічних колективів закладів культури щодня проводять офлайн та онлайн уроки. Дистанційні заняття проводяться в програмі ZOOM з вихованцями різних груп та рівнів навчання. У Вінниці продовжують свою діяльність, як професійні аматорські хореографічні колективи так і танцювальні студії. Лише по м. Вінниці відкрито 108 приватних студій для розвитку дітей та дорослих. У закладах освіти та культури заборонено проводити масові заходи, але внутрішні різноманітні хореографічні виступи присвячені патріотичній тематиці, обов’язково проводяться із забезпеченням безпеки вихованців, для розвитку та пробудження національної свідомості молоді.

Керівники хореографічних колективів мають на меті задовольняти духовні потреби навколишнього населення. За останні роки народне хореографічне мистецтво на Вінниччині набуває широкого розголосу та популярності, а все завдяки професійним колективам танцю. Наприклад, Академічний ансамбль

пісні і танцю «Поділля», художнім керівником якого є Анатолій Степанович Кондюк. За довгі роки творчого існування колектив відвідав міжнародні арени, а також багаторазово брав участь у конкурсах хореографічного мистецтва ім. П.П. Вірського. Балетна трупа ансамблю оновила свій робочий склад, що дало можливість працювати в новому руслі. До сьогодення ансамбль залишається взірцем для аматорських колективів Вінниччини. Колектив збагачує духовність і культуру Вінниці, попри військовий стан, несучи психологічний, заспокійливий, новий мистецький синтез в навколишнє суспільство. В хореографічних постановках розкривається волелюбність, мужність, сила, патріотизм.

Вінниччина наділена талановитою молоддю, яка стоїть на шляху відродження українських традицій. Місто Вінниця та і загалом область веде активну участь в хореографічній діяльності. Область славиться своїми народними хореографічними дитячими колективами та і професійними народними колективами як: Народний ансамбль танцю "Барвінок". (м.Вінниця), Зразковий аматорський хореографічний колектив «Сонечко» (с.Агрономічне, Вінницька обл.), Ансамбль танцю «Сяйво» Вінницької музичної школи № 2 (м.Вінниця), Зразковий хореографічний гурт «Непосиди» (с.Самгородок, Козятинський район, Вінницька обл.), Аматорський колектив народного танцю «Юність» (смт. Крижопіль, Вінницька обл.), Ансамбль танцю «Квіточка» (м.Калинівка, Вінницької обл.), Зразковий танцювальний колектив «Фантазія» (смт.Теплик, Вінницької обл,), Народний аматорський ансамбль танцю «Рось» (смт.Погребище, Вінницької обл,), Ансамбль танцю «Променистий» (с.Клебань, Тульчинського р-н,), Хореографічний колектив естрадно-спортивного танцю «Посмішка» (м.Гайсин,), хореографічний колектив «Круазе» (Лука-Мешківської школи естетичного виховання); хореографічний колектив «Перлина» (Вороновицької дитячої школи мистецтв), хореографічні колективи «ДЕНС-ЕДЕМ» (Мізяківсько-Хутірського СБК), «Вітрила» Щітецького СК , «Флай оф Денс» Писарівського СК, «Стронг Денс» та народний театр-студія циркової та трюкової пластики «У-ВЕЙ» Стрижавського СБК, зразковий хореографічний колектив «Фантазія» (Малокрушлинецького СБК), зразковий хореографічний

колектив «Вихиляси» (Сосонського СБК), «Гілея» (Гавришівського СБК), Колектив "Грація" (м.Жмеринка), Зразковий аматорський колектив «Жмеринчанка» (м.Жмеринка), сучасної хореографії «Жасмин» (м.Жмеринка), Зразковий аматорський колектив «Сузір'я» (м.Жмеринка), гурток народного танцю «Весельчата» (м.Жмеринка), Дитячий танцювальний колектив "Дитинство" (м. Гайсин, Танцювальний колектив "Посмішка" (м. Гайсин), Ладижинський дитячий танцювальний колектив «Радість»,Аматорський ансамбль народного танцю «Намисто» (м.Тульчин), Ансамбль українського танцю «Забава» (м.Тульчин); Ансамбль сучасного танцю «Глорія» (м.Тульчин); Зразкові хореграфічні колективи: «ЦЕНАТ» (м. Ямпіль), «Мрія» Бершадського РБК, Агрономічного СБК, Малокрушлинецького СБК Вінницького району, «Зорянка» Козятинського РБК, «Грація» Крижопільського РБК, «Дністрове гроно» Могилів-Подільського РБК, «Веселкова мрія» Оратівського РБК, «Сузір'я» Погребищенського РБК, «Фантазія» Теплицького РБК, «Подільські роси» Томашпільського РБК, «Савинчанка» Савинецького СБК Тростянецького району, «Візерунки», «Подільські мальви» Гніванської ШЕВ Тиврівського району, «Сюрприз», «Вітерець» Тульчинського РБК, «Намисто» Тульчинського училища культури. Цей перелік невичерпний.

Вінничани долучаються до підтримки талановитих дітей, приходячи на їх виступи, конкурси. За період воєнного стану, майже у кожному районі Вінницької області відкрито приватні танцювальні студій, як для дітей, так і для дорослих, переселенців. Основні функції з організації та проведення фестивальних концертів покладено на Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» та департамент освіти Вінницької міської ради. У період воєнного стану, потрібно дотримуватись безпеки під час повітряних тривог, тому, конкурси почали проводити дистанційно, з відправленням відео виступів хореографічних колективів, а затверджена конкурсна комісія, обирала найкращі колективи та нагороджувала їх. Також, під час воєнного стану, все більше хореографічних колективів виїжджали за кордон в такі міста, як: Польща, Туречина, Болгарія, Париж, для прийняття участі у міжнародних конкурсах та займали призові місця.

Слід відзначити, що центр хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» являється візиткою не тільки нашого міста, а й всієї України. Ансамбль несе в собі самобутню традиційну українську культуру танцю, звичаїв, пісні, костюмів.

Ансамбль «Барвінок» єдиний в Україні, кому присвоєно почесний статус: «Колектив – супутник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського». Сьогодні «Барвінок» – це колектив з високо-професійним рівнем виконання, який залишається дитячим колективом із своєю унікальною та неповторною атмосферою, своїми дружніми стосунками, де діти, їх батьки та педагоги живуть однією великою сім`єю. І саме ця сім`я виховує національно-патріотично переконаних громадян України і дає поштовх для творчості у створенні українського мистецтва.

Також основним прогресивним чинником відродження національної культури та обрядовості являється академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. М. Д. Леонтовича. Творча діяльність колективу відроджує втрачену культуру наших предків, які творили історію наших земель. Основною місією балетмейстера стає збереження фольклорних танцювальних витоків Вінниччини.

Досить яскравим прикладом збереження та розвитку українського мистецтва є Вінницький музично-драматичний театр ім. М.Садовського, що вже довгий час дивує глядача професійною акторською грою та сучасною, стилізованою українською хореографією. Театр являється основним осередком скупчення всіх національних цінностей та формування в свідомості у підростаючого покоління.

Все більше громадян Вінницької області почали відвідувати театралізовані номери, наповнені цікавими, глибокими за змістом виставами. У виставах Вінницького музично-драматичного театру ім. М. Садовського, танець цілісно вписується у розвиток дії на сцені, підкреслюючи головні риси певного героя. У своїй роботі балетмейстер використовує поєднання народного, класичного і сучасного танцю, роблять твір більш емоційним та ексклюзивним. Ексклюзивним він вважається, тому що є такі твори, які виконують танцівники з

обмеженими можливостями, дівчата на візках. Вони продемонстрували, що театральне мистецтво під силу кожному, попри воєнну біль, втрату близьких, повітряні тривоги, знущання над Українським народом. Характер інтегративних сучасних втілень художніх творів спонукає сучасність до підготовки функціонального митця, спроможного засвоїти усі синтезовані види мистецтва. Таким чином зростає роль хореографії, як дієвого засобу у створенні пластично-просторового образу у виставі. Також він об'єднує в собі кілька видів мистецтва, а головним їх центром є хореографія. Реалізовано низку культурно-мистецьких тематичних заходів та подій різних форматів, де організовувались благодійні ярмарки, а кошти від них були спрямовані на підтримку Збройних Сил України».

У березні 2024, відбувся масштабний концерт «Вінницька пісня року - 2024», та патріотичний концерт «В єднанні міць», в якому взяли участь : Народний артист України Станіслав Городинський разом з ансамблем сучасного танцю «Гротеск», під керівництвом Дениса Кулика. На концерті зачаровуюче злилися вокальні та хореографічні виступи, створюючи неповторний мистецький витвір, що так гармонійно поєдналися у два чаруючих номера, театру танцю «Зорецвіт», під керівництвом заслуженої артистки України Людмили Кондюк та Устима Кондюка, ансамблю народного танцю «Подоляни» під керівництвом Є.Філімонової.

Потреба у спілкуванні з мистецтвом виникає під дією прагнення людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, уявити його як предмет, в якому вона впізнає своє особистісне «Я». Отже, своєрідність мистецтва полягає в тому, що воно потребує від сприймаючого здатності відчувати красу твору, вміти відчувати його художній зміст у площині своїх можливостей. Останнім часом досвідчені фахівці та початківці, які працюють в галузі хореографічної педагогіки розкривають особливості роботи керівника хореографічного часу в умовах воєнного стану [2].

Висновки. Головним завданням керівника танцювального колективу в умовах воєнного часу є новітні методи роботи керівника хореографічного колективу в процесі он-лайн навчання, впровадження нових методик в освітній процес, посилення патріотичного виховання, виховання ціннісного ставлення до

нації та Батьківщини, вивчення елементів національного танцю, ознайомлення з українською хореографічною спадщиною. Завдання мистецьких колективів – формувати всебічно гармонійно розвинену особистість, виховувати в ній зацікавленість до культурної спадщини свого регіону, розвивати творчі здібності вихованців через залучення їх до історії розвитку українського народного мистецтва [4].

Література

1. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text
2. IV відкритий практично-науковий семінар «Діалог актуальних дискурсів хореографічної освіти: теорія, методика, практика» (21.10.2022) URL: https://youtu.be/M809NuiyNWc.
3. Звіт «про хід виконання Програми розвитку культури і мистецтва Вінницької міської територіальної громади на 2022-2024 рр». у 2023 році. https://www.vmr.gov.ua/departament-kultury-vidzvituvav-pro-vykonannia-prohramy-rozvytku-kultury-i-mystetstva-vinnytskoi-miskoi-terytorialnoi-hromady-u-2023-rotsi
4. КЗ "Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва "Барвінок». URL: https://barvinok.edu.vn.ua/
5. https://vin.gov.ua/news/ostanni-novyny/57099-bezpeka-vsikh-uchasnykiv-navchalnoho-protsesu-ta-dostupnist-osvity-zalyshaiutsia-u-prioryteti-serhii-borzov
6. Освіта в умовах воєнного стану. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/serpneva-konferencia/2022/Mizhn.serpn.ped.nauk-prakt.konferentsiya/Inform-analityc.zbirn-Osvita.Ukrayiny.v.umovakh.voyennoho.stanu.22.08.2022.pdf
7. Про організацію роботи закладів позашкільної освіти : лист Міністерства освіти і науки України від 14.04.2022 № 1/4142-22. URL: https://drive.google.com/file/d/1St7hbHJhhizyNG_qX0Epme5fjZT0PLLe/view.

8. Пахольчак Є.С., Кулик Д.О., Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. Наук. записки Закарпатсьуий угорський інститут ім. Форенца Ракоці II вип. 3. С. 223-226.

Сандул А., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти магістр

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ УЧНІВ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ

Постановка проблеми. Сучасний етап національної системи виховання в Україні зорієнтований на формування особистості, здатної сприймати, високо цінувати та примножувати художні та естетичні цінності. Формування художнього світогляду в учнів є одним із пріоритетних напрямів діяльності сучасної школи і тому вимагає серйозної уваги з боку вчених, педагогів, методистів.

Художній світогляд являє собою сукупність знань, понять та уявлень про мистецтво як засіб відображення навколишньої дійсності, природи і людини. Він створює особливі умови для глибокого усвідомлення особистістю закономірностей та виявів повсякденного життя, ролі людини, її праці і творчості в освоєнні дійсності за законами краси.

Формування художнього світогляду учнів можуть забезпечити різні навчальні дисципліни, однак значні потенційні можливості для цього має музичне мистецтво.

Аналіз наукових публікацій. Формування художньою світогляду особистості – складний процес, що має базуватися на ґрунтовній методологічній основі. Проблема визначення цих основ потребує ретельних досліджень філософів, педагогів, психологів, мистецтвознавців. В останній час численні питання взаємодії світогляду і мистецтва знайшли висвітлення у працях Л. Масол, Н. Мозгальової, О. Рудницької, О., Щолокової, В. Фрицюк та ін.

Педагогічні основи формування світогляду розглядалися в минулому А. Дістервегом, Я. Коменським, А. Макаренком, С. Русовою, Й. Песталоцці, К. Ушинським, В. Сухомлинським та ін. Особливий інтерес представляють наукові праці, присвячені збагаченню художнього світогляду учнівської та студентської молоді засобами мистецтва (Н. Андрєєва, О. Артюхова, В. Смікал, М. Стасюк, Т. С. Якименко та ін.).

Мета роботи – визначити особливості і етапи формування художнього світогляду школярів на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Художній світогляд учнів є тим явищем, яке зазнає впливу у різних сферах їх життєдіяльності: навчанні, праці, відпочинку, спілкуванні. У процесі праці учні оволодівають способами художньої дії, художнього оформлення виробів, інтер'єру, результатів своєї творчості, тобто вплив відбувається на діяльнісному рівні. Під час відпочинку учні мають змогу спостерігати художні явища у процесі перегляду художніх фільмів, прослуховування музичних творів, пісень, відвідування культурно-освітніх установ, які своєю спрямованістю передбачають ознайомлення з явищами мистецтва на рівні споглядання та сприймання. Соціальне, сімейне, товариське оточення, коло друзів або знайомих за художніми інтересами можуть також здійснювати вплив на учнів у процесі художнього спілкування.

Спеціалізовані навчально-виховні заклади та організації, які передбачають профільне поглиблене навчання окремим видам мистецтва, роботу з обдарованими дітьми, художню освіту, організацію різноманітних заходів, пов'язаних із залученням молоді до мистецтва (школи мистецтв) надають ґрунтовну підготовку своїм учням у сфері художнього розвитку. Переважно основні зусилля спрямовані на надання теоретичних знань і формування практичних умінь під час роботи з різноманітними художніми матеріалами, організації навчання певним видам мистецтва: розвиток у дітей моторної координації рухів, сприйнятливості ока, ознайомлення з виражальними можливостями художніх матеріалів, формування художнього ставлення до навколишньої дійсності, розвиток образного мислення та ін.

Варто зазначити, що учні потребують досвідченого педагогічного керування процесом формування їхнього художнього світогляду. Також вони потребують можливості обговорення у колективі однолітків та з авторитетними особистостями художніх явищ, які можуть стати частиною їхнього ціннісного художнього світу. Забезпечити це можливо завдяки проведенню навчальних занять на відповідному рівні, який би надав певні інформаційні та комунікативні можливості для вирішення складних питань їх художньо-світоглядної підготовки. Впевненість у правильності вибору, в тому числі художнього, досягається завдяки спілкуванню з тими людьми, до думок яких учні прислуховуються, які можуть надати у разі потреби вагому педагогічну допомогу.

Спираючись на аналіз наукових праць з проблеми формування художнього світогляду особистості, можна визначити окремі умови ефективності цього процесу, це, зокрема, такі: багата художня культура суспільства; сприятливого ґрунт для художнього розвитку народу; відповідність мистецтва критеріям естетичності, художності, духовності, гуманності, неповторності; володіння особистістю культурою спілкування з мистецтвом; наявності у людини внутрішнього потягу до художнього самовдосконалення [1].

Погоджуючись з Л. Масол, вважаємо, що з метою засвоєння специфіки різних художніх мов у спілкуванні з учнями варто постійно використовувати «різнобарвну палітру» специфічних мистецьких термінів: з музики, образотворчого мистецтва (живопису, графіки, скульптури), декоративного мистецтва, хореографії, театру, кіно. В процесі емоційно-образного сприйняття творів мистецтва та практичної діяльності опановуються нові поняття, а не запам’ятовуються абстрактні терміни, відірвані від звучання музики, аналізу картин, фільмів тощо. Емоційне сприйняття-споглядання та творення художніх образів, на думку автора, завжди було первинним на заняттях з мистецтва, а вторинним – опанування художньо-мовними засобами і відповідними поняттями. Отже, засвоєння мистецтвознавчої термінології відбувається винятково на основі сенсорно-перцептивної та художньо-творчої діяльності і

завдяки художньо-педагогічним технологіям емоційно-почуттєвої сфери, асоціативного мислення, уяви, фантазії учнів [2, с. 51].

Для формування художнього світогляду учнів за уроках музичного мистецтва варто використовувати різні прийоми, форми, вправи. Одним із видів вправ можуть бути такі (з використанням ідеї евритмії Р. Штайнера):

а) покажіть у рухах абстрактні музичні поняття – інтервали, високий та низький звуки, різні ритми (марш, вальс, пунктирний ритм), плавну мелодію, паузи. Високий та низький звуки допоможе розрізнити гра «Чия колискова?»: мелодію колискової потрібно грати в різних регістрах, кожний раз уявляючи, хто міг заспівати її таким голосом. Учні жваво реагують, якщо зіграти у дуже високому регістрі, а сказати, що співає ведмідь. Вони відразу чують невідповідність, помилку, виправляють її. Для вивчення різних ритмів можна вигадати з учнями нескладну мелодію, співати чи грати її у різних ритмах (вальс, марш, пунктирний ритм), пояснюючи учням, що потрібно змінити, щоб вийшов новий ритм. Паузу можна показувати рухом долоні або вказівним пальцем, що прикриває рот, створюючи тишу;

б) виразіть рухами мажорну та мінорну гами, пентатоніку: наприклад, мажор – рухаємо долонями догори, до сонечка, посміхаємось, мінор – нахиляємо долоні донизу, сумний вираз обличчя, пентатоніку показуємо горизонтальним рухом долоні;

в) руками вільно «намалюйте» в просторі геометричні форми, які відповідають розвитку музики: хроматична гама – хвилясту лінію показуємо долонею, стрибки – стрибаємо долонею вгору чи донизу залежно від інтервалу на маленьку відстань чи велику, стакато – ставимо крапки на парті, секвенція – малюємо кола;

г) передайте танцювальними жестами і рухами під музику певні почуття (подив, надія, захоплення, радість, страждання тощо): Ф. Шуберт «Серенада» - спокій, замріяність, закоханість; А. Вівальді «Presto» з циклу «Пори року» ч.3. Літо - неспокій, хвилювання, небезпека, збентеження, хвилі тривоги [1].

Висновки. Отже, на підставі аналізу літератури з досліджуваної проблеми можна зробити висновок, що до формування тих чи інших якостей майбутніх

учителів музичного мистецтва варто спеціально готувати [3; 4; 5], формування художнього світогляду учнів доцільно здійснювати у декілька етапів: етап емоційного сприйняття, на якому слід націлити учнів на безпосереднє сприймання творів, впливати на розвиток емоційного відгуку на твори шляхом зосередження уваги на емоційних імпульсах, які вони відчувають, вироблення здібностей співвідносити твори мистецтва з власним досвідом, поглиблювати процес співпереживання; аналітичний етап, на якому відбувається безпосередній аналіз творів мистецтва, використання учнями свого практичного досвіду з проблем композиції, форми, кольору, простору, знання термінології візуальних мистецтв; етап синтезу – складний креативний акт, завершальний, на якому учень усвідомлює творчу цінність мистецтва, відчуває духовний сенс роботи, що є найважливішим у процесі залучення до мистецтва.

Література

1.Артюхова О.В. Формування художнього світогляду старшокласників у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи: автореф. дис. … канд.. пед.. наук. 13.00.07 – теорія та методика виховання. Херсон. 2005. 20 с.

2. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посіб. для вчителів. Харків: Веста, вид-во «Ранок». 2006. 256 с.

3. Мозгальова Н.Г. Основні напрями модернізації інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2014. Вип. 16(1). С. 99-104.

4. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Особливості розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.* Випуск 1 (36). 2018. С. 87-96.

5.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики*

навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер». 2019 С. 222-227.

Скрипій А., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти бакалавр

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ

Постановка проблеми. За останні десятиліття в педагогічній науці значно зріс інтерес до художнього виховання дітей. І це зрозуміло, адже мистецтво, зокрема музика, в руках досвідченого й закоханого в свою справу педагога є могутнім засобом духовного розвитку особистості. Окрім того, як стверджують психологи, надзвичайно важливо, щоб вплив музики на людину починався якомога раніше. У вирішенні складних музично-освітніх завдань сучасна школа потребує нових теоретичних розробок, ефективних методик музичного навчання й виховання учнів, розв'язання різноманітних художньо-педагогічних проблем, чільне місце серед яких посідає проблема формування музичних здібностей.

Аналіз наукових публікацій. До проблеми музичних здібностей зверталися багато інших дослідників (Е.Віллемс, І.Кріс, А.Марс, Г.Ревеш, К.Сішор та інші). Зокрема, Г.Ревеш та К.Сішор вважають музичність вродженою індивідуально-психологічною якістю, яка не підлягає вихованню. Музичність, на їх думку, властива не кожній людині, її можливо якоюсь мірою розвинути, але не сформувати.

Існують думки, що музика та музична діяльність є справою небагатьох, особливо обдарованих у музичному відношенні людей. Протилежною є позиція, що музичність, як і будь-яка інша людська властивість, може бути сформована. Причому визначити межі її розвитку на початку музичної діяльності неможливо, музичність властива всім людям і у багатьох вона виражена значно яскравіше, ніж це здається при поверховому ознайомленні.

Мета роботи – визначити особливості розвитку музичних здібностей школярів на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У психологічному розумінні «здібності» – це індивідуально-психологічні особливості, які є умовою успішного виконання певної продуктивної діяльності. Здібності виявляються у процесі оволодіння цією діяльністю, у тому, наскільки індивід за інших рівних умов швидко й ґрунтовно, легко й міцно опановує способами її організації і виконання.

Зазначимо, що саме здібності реалізують функцію відображення та перетворення дійсності в практичній та ідеальній формі. Вони конкретизують загальну якість мозку відображати об'єктивний світ, характеризують індивідуальну міру вияву цієї якості, що відноситься до конкретної психічної функції. Відтак, важливим є висновок про те, що здібності знаходять своє місце в структурі психіки як якості мозку відображати об'єктивний світ. Оскільки психічні функції реалізуються в психічних процесах, то в даному випадку здібності співвідносяться з якостями пізнавальних та психомоторних процесів.

Музичність не визначається якою-небудь однією ознакою, яка може мати різні ступені, навпаки, потрібно говорити про різні ознаки музичності, а згідно з цим і про різні типи й форми музичності. Розрізняють три головні сторони музичності:

- інтелектуальну музичність, яка характеризується: чуттям ритму; музичним слухом, тобто здатністю розрізняти висоту, інтенсивність і тембр звуків; музичною пам'яттю;
- емоційну або емоційно-естетичну музичність, яка виявляється передусім у емоційній сприйнятливості й любові до музики;
- творчу музичність, у якій виявляється діяльність творчої фантазії, уяви.

Відомий швейцарський педагог Е.Віллемс вважав, що музичність властива всім без винятку дітям. У кожній дитині закладені основні елементи музичності, такі як здібність до руху, слух, емоційність, інтелект. Музичне виховання має не привнести ці елементи ззовні, а розвинути їх з середини, в них самих, тим самим вивільнюючи їх творчі здібності. Тому,

вважав Е.Віллемс, музичність, як внутрішня якість психіки, за певних умов може бути розвинута в усіх дітей.

Науковці вважають, що для ефективної музичної діяльності людини необхідний паралельний з музично-слуховими здібностями розвиток музично-естетичних, які виходять за межі музичної діяльності, але водночас безпосередньо з нею пов'язані. У процесі музичного розвитку з емоційного і слухового компонентів музичних здібностей розвиваються більш складні музично-слухові та музично-естетичні здібності. З одного боку здібності розвиваються на основі означених компонентів, а з другого – самі стають їх основою.

Отже, виділяючи найбільш типові відмінності у структурі музичності школярів, не можна забувати про взаємозалежність у розвитку безпосередніх музично-слухових і естетичних здібностей.

Відомо, що музично-естетичні здібності тісно пов'язані між собою і, виходячи за межі музичності, мають велике значення в інших позамузичних видах діяльності. Водночас у залученої до музики людини вони набувають музичної спрямованості, оскільки вияв здібностей немислимий поза основною спрямованістю особистості [2].

Варто зазначити, що науковці, у першу чергу, звертають увагу на творчі здібності, музичну фантазію у зв'язку з характеристикою внутрішнього слуху, показником творчого мислення.

За якістю і рівнем музичних потреб, типу музичного мислення, музичного сприймання, виду уяви і якістю музично-ритмічного чуття С. Науменко визначає три типи музичності – емоційно-образний, раціональний та репродуктивний.

Емоційно-образний тип, на думку вченої, характеризується звукообразністю музичного мислення, образністю сприймання, творчою уявою, пластичністю музично-ритмічного чуття, глибиною емоційного переживання, чуттям цілого.

Раціональному типу музичності притаманні аналітичність і асоціативність музичного мислення, аналітичність сприймання, відтворювальна уява.

Репродуктивному типу властиві асоціативне музичне мислення, аналітичний тип сприймання, слаборозвинене чуття цілого, репродуктивна уява [2].

Зрозуміло, що найбільш продуктивним типом музичності можна вважати емоційно-образний. Він забезпечує адекватне художнє прочитання і виконання музичних творів, успішне оволодіння будь-яким видом музичної діяльності.

І все ж більшість учених, що досліджують музичні здібності, приходить до висновку, що звуковисотний слух, чуття ритму чи то музична пам'ять ще не визначають схильності до музично-творчої діяльності, що сутність музичних здібностей не зводиться до вміння точно відтворювати почуту музику. Тому, мабуть, має сенс розгляд цієї проблеми з точки зору взаємозв'язку окремих здібностей і їх спільного функціонування, а відтак можна говорити про якісні відмінності музичних здібностей серед індивідів.

Підготувати майбутніх учителів до розвитку музичних здібностей школярів на уроках музичного мистецтва можна, в тому числі, піж час педагогічної практики. Основні завдання педагогічної практики: розвиток виконавського і педагогічного потенціалу майбутніх учителів музики; закріплення й збагачення психолого-педагогічних та мистецьких знань у процесі їх використання; формування та розвиток умінь і навичок концертно-просвітницької діяльності; набуття дослідницьких навичок в процесі музично-педагогічної діяльності; ознайомлення з сучасним станом навчально-виховної та музично-просвітницької роботи в школі [1]. Крім того вважаємо, що під час педагогічної практики в школі майбутні учителі можуть ознайомитися з різними методами і формами розвитку музичних здібностей школярів на уроках музичного мистецтва. Це сприятиме їхній ефективній підготовці до професійного саморозвитку [4], розвитку у них креативності [3] й готовності до розвитку творчих здібностей учнів.

Висновки. Отже, формування та розвиток музичних здібностей школярів є важливою проблемою музичної педагогіки й одним з її головних пріоритетів, що відображено у найвагоміших здобутках сучасної педагогічної науки і практики. Сучасний стан вивчення музичних здібностей можна охарактеризувати як етап пошуку таких шляхів і методів, які б давали змогу розкривати і розвивати здібності кожної дитини.

Література

1.Мозгальова Н.Г. Основні напрями модернізації інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти.* 2014. Вип. 16(1). С. 99-104.

2.Науменко С.І. До проблеми музичних здібностей. *Шляхи удосконалення художньо-естетичної освіти учнівської молоді в умовах відродження національної культури: Тези науково-практичної конференції (7-8 квітня 1992)* /Ред. кол.: О.П.Щолокова (відп. ред.) та ін. К.: КДПІ, С. 280.

3.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Особливості розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.* Випуск 1 (36). 2018. С. 87-96.

4.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.

Степанюк А., м. Вінниця

здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ДО ПИТАННЯ РОЗУМІННЯ МУЗИКИ Й.С.БАХА: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. Робота над поліфонічними творами є обов'язковою ланкою навчання гри на музичних інструментах. Завдяки художній змістовності образного кола, твори Й.С.Баха є невичерпним джерелом пізнання світу і себе у світі. Розуміння класичної музики в різні часи мало свої особливості і відмінності. Сучасники Й.С.Баха сприймали твори доби бароко крізь призму конкретного образного, психологічного і філософсько-релігійного змісту, вони слухали звичні для себе мелодії, які знали напам'ять і одразу пригадували словесний текст з його конкретизованими образами.

Аналіз наукових публікацій. Вплив музики Й.С. Баха на розвиток музичного мистецтва завжди буде предметом дослідження музикознавців. Його композиторський спадок ми вивчаємо завдяки таким видатним дослідникам як М.Друскін, А.Швейцер, Б.Яворський та інші. Всі вони наголошували на думці, що змістовний світ бахівської музики розкривається через музичну символіку. Твори композитора наскрізно пронизані мелодичними утвореннями, які називаються музичними символами. Величезна кількість творів Й.С.Баха об'єднуються в єдине ціле невеликою кількістю таких символів.

Метою даної статті є здійснення характеристики музично-риторичних фігур, як основи композиторського письма Й.С.Баха.

Виклад основного матеріалу. «Результатом художньої творчості людини завжди є твір мистецтва. Розкриття його змісту обов'язково пов'язане із розкриттям проблем навколишньої дійсності, відтворенням складних процесів людської психіки» [3, с.100]. Саме тому, особливо важливим для сприйняття й розуміння музики Й.С.Баха є розвиток історичної свідомості як важливого елементу та «необхідного чинника повноцінної реалізації дієвості мистецтва» [3, с.101].

Глибинна сутність бахівського композиторського письма осягається крізь призму висвітлення характерних особливостей епохи бароко, доби підкорення сильних пристрастей логіці і раціоналізму. Символізм музичної мови Й.С.Баха,

зі слів Б.Яворського, є узагальненням символізму доби бароко, в основі якої лежить музична риторика і протестантський хорал [5]. Насправді, за часів Й.С.Баха найвпливовішим із мистецтв було ораторське мистецтво. Під його впливом творчість композиторів збагачувалась новими звуковими формулами, музичними зворотами тощо. За більшістю музичних зворотів закріпились стійкі семантичні значення, що виражали певні поняття. Досягнення експресивного впливу на слухача відбувалося через використання музично-риторичних фігур у певній послідовності.

Поняття «музичні символи» також варто розуміти як мотивні структури, які відповідають конкретним вербальним поняттям. В свою чергу поняття «Музичний зміст» є виразно-смисловою сутністю музики, втіленою у звучанні, актуалізованою музикантом виконавцем та сформованою у сприйнятті слухача [2, с. 10]. Для сучасників Й.С.Баха поняття краси співпадало з пізнанням естетичних смислів. Художники доби бароко щоразу заново відкривали світ не лише через відтворення оточуючої їх дійсності, вони знаходили в ній потаємний зміст. Завданням художника вважалося розкриття цього змісту. Мова мистецтва – мова символів. Музика – це і є мова. Найменшою її виразно-смисловою одиницею є інтонація. Т.Грінченко проводить паралель між словесною і музичною мовою через виокремлення в них – фонем, лексем, синтаксису і композиції [2, с.16]. За часів доби бароко був розроблений цілий лексикон, в якому закономірно повторювалися розроблені чітко окреслені формули. В музиці Баха (як у творах з текстом, так і в інструментальних творах) всі ці символи зазнали узагальнення, вони перетворилися в структури, що несуть у собі смисл. Ця система спирається на такі основи культури бароко, як музична риторика і протестантський хорал.

Починаючи з XVI століття, риторика, як класичне ораторське мистецтво, здійснила величезний вплив на розвиток музики доби бароко, яка виконувала функцію засобу комунікації, впливала на аудиторію, викликала почуття, співзвучні з тими, які композитор закладав у своєму творі. З XVII століття музика визнавалась виражальною мовою, здатною викликати різноманітні уявлення. За багатьма музичними зворотами, своєрідними звуковими формулами,

закріпилися стійкі семантичні значення, які за аналогією з ораторським мистецтвом отримали назву музично-риторичні фігури.

Вже за визначенням саме слово «фігура» передає образний зміст: Серед його значень є «зображення», «образ». Фігури мали образотворче значення, відображаючи напрямок і характер руху, наприклад anabasis – рух вверх, catabasis – рух вниз; фігури circulatio – кружляння, fuga – біг, tirata – стріла, постріл. Фігури наслідували інтонації людського мовлення – interrogation – питання, секунда вверх, exlamatio - вигук– секста вверх, suspiratio - подих, видих, або passus duriusculus – хроматичний хід, який застосовувався для виразу страждання і скорботи. Завдяки сталій семантиці музичні фігури перетворилися на знаки, емблеми почуттів, або понять. Мелодичні ходи вниз catabasis використовувалися для символіки печалі, помирання, покладання у труну; звукоряди вверх міцно пов'язанні з символікою Воскресіння. Паузи у всіх голосах (фігура aposiopesis - мовчання) застосовувалися для зображення смерті; паузи, які розрізали мелодію (фігура tmesis – розтин) передавали почуття страху, жаху.

Розкриваючи значення цих фігур можна отримати ключ до розуміння образного і смислового змісту творів Й.С.Баха. Знання риторики було необхідним для церковного музиканта: органіст відігравав важливу роль у німецькому протестантському богослужінні, промовляв свого роду «музичну проповідь». Поряд із пастором він брав участь у тлумаченні текстів священного письма, розкривав і коментував за допомогою музики зміст відповідних службі хоралів. Музичні фігури, відомі і зрозумілі пастві, займали у звуковому оформленні служби суттєве місце.

Бах використовував музичні фігури у визначеному контексті. Це особливо відчутно у творах з текстом – кантатах, месах, ораторіях, пассіонах, а також у хоральних прелюдіях і обробках, де текст, хоча і є відсутнім, але передбачається [1]. Фігури, наповнені духовним змістом, перетворювалися на символи для вираження філософських, етичних і релігійних ідей. Вони зберігають своє значення і в інструментальних творах.

Система розуміння музичних символів Й.С.Баха розроблена Б.Л.Яворським. Сьогодні, сприймаючи рівномірний рух нижнього голосу, ми розуміємо його як відтворення людських кроків (такий рух був швидкішим за кроки людини, оскільки в мистецтві будь-які життєві явища проєктуються на нашу свідомість, а не копіюються фактично). Швидкі висхідні і низхідні рухи розуміємо як політ ангелів. В коротких, розмашистих фігурах відчуваємо тріумфування. В таких же, але не дуже швидкісних – спокійне вдоволення. Пунктирний ритм зображує бадьорість, велич, торжество. Тріольний ритм – втомленість, засмученість, нудьгу. Стрибки вниз на великі інтервали – септіми, нони – старість і неміч. Октава виражає спокій, благополуччя, обійми. Рівний хроматизм із 5-7 звуків сприймаємо як гостру печаль, біль (рух вверх і вниз). Рух донизу по два звуки – тиху печаль, переживання горя з гідністю. Трелеподібний рух сприймаємо як веселощі, а при відповідному регістрі і тембрі, навіть як сміх. Зменшену кварту розуміємо як страждання розіп'ятого Христа. Квартсекстакорд, нерідко заповнений прохідним звуком в прямому або зворотному русі (інвенція №7 мі мінор) є символом жертовності, фігура circulation – кружляння - символом страждання, фігура anabasis – вознесіння, сходження вверх, catabasis - спускання, страждання, біль, вмирання, оплакування; падіння на терцію є символом печалі. Символом буття є перебирання звуків тризвуку, осягнення волі Господа – тетрахорд вверх.

Вивчення музично-риторичних фігур поряд із застосуванням «стильового підходу до вивчення мистецтва, періодизації його розвитку, розкриттям понять «стиль епохи», «національний стиль», «індивідуальний стиль митця», засвоєнням великих європейських стилів – античності, готики, Ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, реалізму, імпресіонізму, художніх напрямів мистецтва ХХ століття: від модернізму до постмодернізму» [4] значно поглиблює знаннєвий потенціал особистості, розкриває простір для розуміння музичного мистецтва різних епох, сприяє формуванню власної «історичної свідомості…, як основної умови створення та сприйняття творів мистецтва»[Там само].

Висновки. Як бачимо, музичні символи мають яскраво виражений зміст. Їх прочитання дозволяє дешифровувати музичний текст, наповнювати його духовною програмою, дозволяє глибинно пізнавати художні твори, встановлювати зв'язок між особистим життєвим досвідом особистості та досвідом, який людство отримало в результаті процесу створення мистецтва, сприяє досягненню розуміння світу і себе у світі.

Література

1.Верещагіна-Білявська О.Є. Становлення і розвиток passionmusic як відображення релігійних і мистецьких процесів в європейській культурі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. Вип.25. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю., 2017. С.257-262

2.Грінченко Т.Д. Навчальна програма та методичні матеріали до спецкурсу «Основи мистецького досвіду». Вінниця : ВДПУ ім.М.Коцюбинського, 2010. 46 с.

3.Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду вчителя музики. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. 300с.

4.Грінченко Т.Д. Формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики: інтегративний підхід. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/301-305%20(1).pdf

5.Яворський Б.Л. Статті, спогади, листування. Електронний ресурс. URL: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9846/Kholodenko.pdf?sequence=1

Татчин В., м. Вінниця,

здобувач ступеня вищої освіти бакалавр

ВИДИ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ ШКОЛЯРІВ

Постановка проблеми. Сучасне суспільство потребує людей з активною життєвою позицією, здатних самостійно творчо мислити. І школа як основна базова ланка в системі освіти повинна допомогти успішному формуванню потенціалу української нації через розвиток творчої активності кожної окремої особистості.

Численні дослідження науковців у галузі психології, педагогіки, філософії доводять, що творча активність (якщо її не стимулювати і не підтримувати) з віком згасає, знижується пізнавальна активність та інтелектуальні можливості. Люди ж, які мали активну життєву позицію, багато і наполегливо працювали (тобто їхня діяльність мала активний характер), успішно реалізовували свій потенціал, більше того, збагачували його, виходячи на новий (вищий) якісний рівень. Школа має враховувати важливість сприятливих умов і стимулів у підтриманні творчої активності і намагатися організувати навчальний процес так, щоб кожна дитина, починаючи саме з молодшого шкільного віку, мала змогу реалізуватися як творча особистість. Залучення учня до мистецтва, через діяльність у його галузі, є одним із сильних впливів на становлення особистості, розвиток її потенціалу та її практичну діяльність. Залучення школярів до різних видів музичної діяльності створює широкі можливості для виявів та розвитку їхньої творчої активності.

Аналіз наукових публікацій. У психолого-педагогічній літературі проблемі активного творчого розвитку школярів присвячено чимало досліджень. До цієї теми зверталися педагоги: С.Сисоєва, В.Сухомлинський, Т.Шамова, О.Яковлєва та ін.; психологи: Дж.Гілфорд, І.Маноха, В.Моляко, Н.Роджерс, В.Роменець та ін.

На сучасному етапі розвитку педагогічної науки дослідженням проблем становлення творчої активності займалися: С.Діденко, Н.Біла, Н.Вишнякова, Т.Волобуєва, Д. Іванова, О.Лобова, О.Сущенко, та ін.

Мета роботи – визначити види діяльності на уроках музичного мистецтва, що сприяють розвиткові творчої активності школярів.

Виклад основного матеріалу. Комплексний підхід до уроку музичного мистецтва дозволяє вирішити цілу низку завдань: освітніх (введення нового

поняття, закріплення раніше отриманих уявлень, розширення знань); виховних (активізація почуття співпереживання, колективізму, любові до народної та класичної музики); розвиваючих (розвиток відчуття музичної форми, уявлення про її зв'язок з ідеєю твору; удосконалення навичок співу при виконанні пісень із супроводом і без супроводу, одноголосних і канонів, розвиток відчуття ритму у грі на елементарних музичних інструментах та рухах; активізація емоційного відгуку на музику та творчих здібностей).

Музично-педагогічна робота здійснюється у двох напрямках: від зовнішнього світу вже створених творів мистецтва – до естетичного переживання (сприйняття та естетичне засвоєння музики) та від внутрішнього світу переживань – до його виявлення в мистецтві (творче відтворення або самостійна нова творчість). Слід пам'ятати, що обидва напрямки йдуть одним і тим самим шляхом від початку до кінця і тому повинні якомога тісніше пов'язуватись внутрішніми зв'язками та відбуватись одночасно й паралельно.

Враховуючи недовготривалість зосередженої уваги молодших школярів, слід своєчасно чергувати види їхньої діяльності, щоб не втрачався інтерес, захопленість, не знижувалась їхня творча активність. Тобто, структура уроку має бути гнучкою та варіативною, а різноманітні його елементи переплетені та тісно пов'язані між собою. Використання різноманітних творчих методів (порівняння творів, їх фрагментів, проблемно-пошукові, ігрові ситуації тощо) дозволяє активізувати творчі можливості дітей. Чим активніша та різноманітніша діяльність школяра на уроці музики, тим успішніше відбувається розвиток його музичних та творчих здібностей, формування інтересів, смаків, потреб. Застосування рухів під музику, творчих імпровізацій, впровадження оркестру дитячих музичних інструментів, прослуховування радіо- і телепередач, магнітофонних записів робить музичні заняття особливо привабливими для дітей.

Вивчення науково-методичної, психологічно-педагогічної та мистецтвознавчої літератури дозволило визначити наступну класифікацію основних видів музичної діяльності: сприйняття музики (слухання музики); виконання музики (відтворювання та інтерпретація музичного твору); створення

музики (музично-творча діяльність); здобуття музикознавчих знань та їх застосування у комунікативній діяльності.

Розвиток здібностей та набуття різноманітних навичок в одному з видів музичної діяльності позитивно позначається на успішності всіх інших та сприяє розвиткові творчої активності. Так, знайомство з елементами музичної мови, їх виражальною сутністю, драматургією розвитку музичних образів поглиблює сприйняття музики, робить більш свідомим виконавство та розширює можливості для власної творчості. Розвиток гармонічного слуху, чистоти інтонування у вокально-хоровій діяльності безперечно впливає на досконаліть вокальних імпровізацій. Відчувши безпосередньо специфіку жанрів в рухах під музику, діти їх краще розуміють і засвоюють, а отже, краще сприймають, точніше втілюють образний зміст музики у власному виконанні. Крім того, вільне володіння своїм тілом призводить і до більшої розкутості в інструментальному виконанні, покращується координація, зникає скутість. Розвиток відчуття ритму, ладу, форми, специфічних навичок, формування музично слухових уявлень через власний досвід гри на інструменті позначається як на якості сприйняття, так і на рівні інструментальних імпровізацій. Створення музики самою дитиною зумовлює необхідність музично-теоретичних знань та вдосконалення вмінь та навичок володіння інструментом. Таким чином, ми спостерігаємо різноманітні взаємозв’язки, взаємопроникнення та взаємовплив різних видів музичної діяльності, фактично, їх інтеграцію, внаслідок якої особистість розвивається та набуває майстерності, покращуючи можливості для власної творчості.

У загальному музичному вихованні техніка гри на музичних інструментах повинна виконувати допоміжну роль, так само, як і музичні наукові знання, починаючи з елементарної музичної грамоти аж до найвищих теоретичних та історичних знань.

У практиці масового музично-естетичного виховання в загальноосвітній школі можливість оволодіти грою на музичному інструменті є далеко не у кожної дитини. Реалізувати потребу у виконанні музики діти можуть навчаючись оволодінню більш доступним інструментом – власним голосом.

Хоровий спів – один з видів колективної виконавської діяльності. Хор, організований як колектив однодумців, де кожен з учнів є виконавцем-інтерпретатором, сприяє загальному й музичному розвитку, збагаченню духовного світу, формуванню світогляду творчої особистості. Хоровий спів визнається одним із найважливіших активно розвиваючих факторів виховання. З.Кодай вважав, що спочатку треба розвивати дитину в співі, а потім уже допускати до інструмента. Не применшуючи роль хорового співу, а також великих виховних можливостей хорового мистецтва, слід відзначити зацікавленість школярів інструментальним виконавством.

В системі музичного виховання, розробленій К.Орфом, виконавській діяльності з використанням елементарних музичних інструментів теж приділяється значна увага. Введення практичного музикування на початковому етапі музичного виховання дає змогу вже в дошкільному віці розпочати інструментальну колективну імпровізацію (творчу діяльність), що, безперечно, позначається не тільки на швидкості оволодіння технікою гри, а й на розвитку творчої активності.

Отже, дослідження специфіки музичної діяльності [2; 3; 4] дало змогу виявити сутність кожного її виду. Так, сприйняттям називають складний процес, основою якого є здатність чути й переживати зміст музики як художньо-образне відображення дійсності. Виконання є складним процесом вираження виконавцем свого розуміння образного змісту та вияву вільної суб'єктивності виконавця через суб'єктивну сутність авторського тексту. Імпровізацію розглядають як мистецтво мислити та виконувати одночасно. Під музично-теоретичною діяльністю розуміють процес здобуття, засвоєння, узагальнення, усвідомлення музикознавчих знань та переосмислення раніше отриманих знань і власного досвіду.

Вияви творчої активності учня у музичній діяльності залежать від наявності у нього спеціальних музичних здібностей: музично-слухових уявлень, відчуття ритму та ладу. Розвиток здібностей та набуття різноманітних навичок в одному з видів музичної діяльності позитивно позначається на успішності всіх інших та сприяє розвиткові творчої активності. Отже, між сприйняттям,

виконавством, створенням музики та набуттям теоретичних знань простежуються тісні взаємозв'язки. Разом з осягненням закономірностей музики відбувається становлення дитячої музичної творчості. Так, знайомство з елементами музичної мови, їх виражальною сутністю, драматургією розвитку музичних образів, поглиблює сприйняття музики, робить більш свідомим виконання та розширює можливості для власної творчості. Засвоєння у практичному музикуванні музично-теоретичних знань, набуття виконавських вмінь та навичок сприяє кращому розумінню задуму композитора, розвиткові особистісної інтерпретації почутого та виконуваного, нарешті, позитивний досвід власної творчості спонукає як до подальшого набуття знань, так і вдосконалення вмінь та навичок у виконавській діяльності.

Висновки. Отже, вивчення науково-методичної, психологічно-педагогічної та мистецтвознавчої літератури дозволило визначити наступну класифікацію основних видів музичної діяльності: сприйняття музики (слухання музики); виконання музики (відтворювання та інтерпретація музичного твору); створення музики (музично-творча діяльність); здобуття музикознавчих знань та їх застосування у комунікативній діяльності. Усі ці види діяльності сприяють розвиткові творчої активності школярів під час уроків музичного мистецтва.

Література

1.Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посіб. для вчителів. Харків: Веста, вид-во «Ранок». 2006 256 с.

2.Мозгальова Н.Г. (2014). Основні напрями модернізації інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти.* 2014. Вип. 16(1). С. 99-104.

3.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Особливості розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.* Випуск 1 (36). 2018. С. 87-96.

4.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53. Київ-Вінниця**:** ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.

Ткачук О., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ЗМІСТ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка проблеми. В умовах корінних перетворень українського суспільства, коли рівень культури кожної людини набуває вирішального значення, особливої ваги набуває проблема формування естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва.

У Законі України «Про освіту», Державній національній програмі «Освіта» (Україна XXI століття»), Національній доктрині розвитку освіти України в XXI сторіччі, національний комплексній програмі естетичного виховання, Державній програмі «Вчитель» окреслено основні вимоги до підготовки педагогічних кадрів, їх професійного рівня, а також зазначено, що однією з сучасних проблем є переорієнтація педагогічного процесу на збагачення духовного світу майбутнього вчителя, педагогічне забезпечення умов його повноцінного естетичного самовираження й самореалізації, професійно-естетичного виховання педагога.

Ця проблема стає більш актуальною, коли йдеться про професійну підготовку вчителя музичного мистецтва, сутність педагогічної діяльності якого полягає в залученні школярів до культурних, художньо-естетичних цінностей, формуванні їх художньо-естетичного світогляду, творчого мислення, естетичного ставлення до дійсності й мистецтва, що у свою чергу, обумовлює

високі вимоги до особистості вчителя, його соціокультурних, естетичних якостей.

Аналіз наукових публікацій. Питання естетичної культури вчителя піднімалися в наукових працях В. Андрущенка, Б. Бриліна, І. Зязюна, А. Макаренка, В.Сухомлинського та ін.. Естетичний аспект професійної діяльності вчителя музики та хореографії висвітлений у роботах І.Барановської, Н. Казмірчук, Н. Мозгальової, Ю. Москвічової, Г. Шевченко, О.Щолокової та ін..

Проблема формування естетичної культури майбутнього педагога в тісному зв'язку з гуманізацією та гуманітаризацією навчання у закладах вищої освіти розглядається в працях Г.Балла, С.Вітвітської, С. Мельничук, Н.Мировольської, О.Олексюк, В.Фрицюк та ін..

Мета статті – проаналізувати теоретичні аспекти проблеми формування естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва.

Незважаючи на підвищений інтерес вчених до обраної проблематики, формування естетичної культури майбутніх учителів як багатогранного та складного явища не втрачає своєї актуальності, що зумовлює вивчення його теоретичного підгрунтя. У сучасній науковій літературі існує кілька філософських підходів до визначення поняття «культура».

Зокрема представники особистісного підходу (Н.Мирпольська, Л.Хлєбнікова) під культурою розуміють процес творчої самореалізації особистості. З позицій діяльного підходу (Б.Брилін, Г.Шевченко) культура визначається як особливий спосіб освоєння світу та людської діяльності. Прихильники соціально-ціннісної концепції культури (О.Олексюк, М.Ткач) роглядають цей феномен як систему цінностей. Як суспільне явище, певний історичний рівень матеріального й духовного розвитку суспільства й людини розглядають культуру І. Зязюн та В. Андрущенко.

Отже, у широкому значенні «культура» охоплює всі створені людиною, суспільством упродовж його існування матеріальні й духовної цінності. У більш вузькому значенні культура – це сфера духовного життя суспільства, духовної творчості, а також ті установи й організації, які забезпечують її функціонування.

Крім того, культура визначається як показник освіченості, вихованості людини, рівня володіння інформацією в різних сферах знань і діяльності [1].

Важливе значення у формуванні естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва має поліхудожня освіта. На думку вчених, поліхудожня освіта «забезпечує нові способи залучення до мистецтва на основі інтеграції, допомагає зрозуміти витоки різних видів мистецтва, набути базових мистецьких знань» [3, с. 9] з метою естетичного сприйняття дійсності, розвитку духовності та творчості.

За результатами вивчення наукових праць визначимо основні складові змісту естетичної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Художньо естетична освіченість майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії передбачає усвідомлення ними сутності естетичного виховання, розуміння ролі музичного і хореографічного мистецтва, людських стосунків у розвитку естетичної культури особистості. Тому, майбутній вчитель повинен спрямовувати свою майбутню педагогічну діяльність на пошук і застосування ефективних шляхів і методів духовно-естетичного розвитку своїх вихованців. У процесі проведеного нами експерименту художньо-естетична освіченість студентів оцінювалася через повноту й глибину естетичних знань, естетичної ерудиції. Варто зазначити, що художньо-естетична освіченість стосується також жанрово-стильової ерудиції, що передбачає «розуміння історичних особливостей епохи, стилю, до якого належить творчий доробок композитора, характерні жанрові особливості» [5, с. 73].

Сформованість естетичних ціннісних орієнтацій. Рівень естетичної культури майбутніх вчителів, їх спрямованість на естетичні цінності, здатність із естетичних позицій оцінювати предмети і явища навколишнього світу визначається різнобічними естетичними поглядами, інтересами, смаками, проблемами, ідеалами, що становлять основу естетичних цінностей орієнтації особистості. Сформовані естетичні ціннісні орієнтації активно впливають на духовний світ майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії, сприяють розвитку в них емоційного сприйняття краси в дійсності й мистецтві, глибокому усвідомленню ними цінностей художньої культури, забезпечують спрямованість

на їхнє естетичне зростання, формують активну потребу в естетичному збагаченні.

Здатність до сприйняття естетичного в дійсності й мистецтві. Розуміння краси вимагає емоційної чуйності, вміння бачити й відчувати її в мистецтві та дійсності, суспільних стосунках. Тому розвинена фантазія, емоційність, асоціативність образів, адекватність сприйняття естетичних цінностей дозволяють осягнути глибину, сутність художніх творів, осмислити їх, дати їм естетичну оцінку, за допомогою власних думок і почуттів доповнити образ, що створив автор.

Здатність до естетичного самовиховання. Вибравши для себе професію вчителеля музичного мистецтва і хореографії, студент повинен усвідомлено включатися в діяльність, спрямовану на розвиток потреби сприймати красу життя й мистецтва, виробленнню естетичних умінь і навичок для використання їх у майбутній професійній діяльності.

Готовність до самоаналізу й самооцінки. Ці два взаємозалежні компоненти допомагають студентам дати об'єктивну характеристику своїх особистісних якостей і здібностей. Самоаналіз дозволяє осмислити власні естетичні схильності та орієнтації. Розвинена адекватна самооцінка сприяє визначенню протиріч між бажаним і дійсним рівнем свого естетичного розвитку.

Еестетична вихованість студента проявляється в скромності, ввічливості, дисциплінованості, почутті власної гідності, культурі мовлення.

Естетичне спілкування передбачає вміння зрозуміти й поставити себе на місце іншої людини, співпереживати та співчувати їй. Естететично виразне, образне, емоційне мовлення дозволяє впливати на уяву, емоції і почуття вихованців.

Сформована потреба в художньо-естетичній діяльності дозволяє майбутнім вчителям отримати знання про мистецтво, прекрасне у ньому, формує творчу фантазію,образні асоціації, здатність діяти за законами краси. Художньо-естетична діяльність створює умови для розкриття студентами свого творчого потенціалу, естетичного самовираження й самореалізації. Вчені відзначають полімотивованість художньо-естетичної діяльності якій «зазвичай відповідають

декілька мотивів». В процесі «мотивованого включення студента в таку діяльність вона стає цікавою, захоплюючою, що приносить задоволення» [2, с.333].

Готовність до естетизації шкільного педагогічного процесу полягає у формуванні у школярів естетичного ставлення до дійсності й мистецтва. Успішне розв'язання зазначеного завдання залежить від уміння майбутнього вчителя наповнювати педагогічний процес естетичним змістом, використовуючи власний художньо-естетичний арсенал у навчально-виховній роботі, створюючи умови для художньо-творчого самовираження кожної дитини. «Знайомство майбутніх викладачів з найкращими зразками музичного мистецтва, їх широкою жанровою палітрою, на думку вчених, є запорукою розуміння особливостей музичної мови, жанрових утворень» [4, с.64].

Висновки. Розглянуті основні складові естетичної культури майбутніх учителів музики і хореографії відображають її зміст і вимагають методичного наповнення та особливої уваги з боку викладачів закладів вищої освіти.

Література

1. Зязюн І.А. Естетичний досвід особи. Формування і сфери вияву. Київ: Вища школа, 1970.172 с.

2. Мозгальова Н.Г. Методологічні засади формування художньо-виконавської самоефективності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. *Наукові перспективи.* 10(28)2022. С.324-335.

3. Барановська, І.Г., Мозгальова Н.Г. (2019). Поліхудожня освіта майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: проблеми і перспективи. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.* Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 26. С. 9-15.

4. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Том 29. 2023. Т. 29. С. 63-68

5. Мозгальова Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Том 28. 2022. С.64

Фурманський А., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти бакалавр

РОЛЬ МУЗИКИ У РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ

Постановка проблеми. Комунікативна культура особистості є тим поняттям, яке викликає сьогодні значний інтерес широкої аудиторії – людей різних професій, науковців, діячів культури, працівників освіти. І це не випадково. Адже в умовах демократичних змін у суспільстві питання взаємовідносин між людьми набувають пріоритетного характеру. Перед кожною людиною висуваються вимоги, спрямовані на утвердження моральних цінностей, естетичних орієнтацій, правових норм. Усе це знаходить своє вираження у процесі спілкування між членами суспільства, обміну почуттями, думками тощо. Також важливо розвивати комунікативну культуру учнів, починаючи зі шкільного віку.

Аналіз наукових публікацій. Незважаючи на те, що поняття комунікативної культури знаходиться в процесі формування, у сучасних науково-педагогічних дослідженнях існують різноманітні підходи до його трактовки: методологічний; свідоглядний; психологічний; психолого-педагогічний та ін. Проблема формування комунікативної культури особистості простежується у працях Н.Бабич, І.Білодід, І.Голуб, М.Васильєвої, І. Комарової, Г.Костюка, Л.Мацько, А.Мудрика, Л.Паламар, М.Пентилюк, Г.Сагач, О.Семеног, В.Тернопільської та ін.

Мета роботи – визначити значення музичного мистецтва у розвитку комунікативної культури школярів.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що комунікативна культура особистості може формуватися під впливом соціальних, психологічних. культурологічних та педагогічних умов, в яких відбувається її зростання, соціалізація, набуття необхідного комунікативного досвіду. Загалом комунікабельність риса особистості, здатність її до спілкування з іншими людьми, товариськість. Комунікабельність не є природженою, вона формується в процесі життя й діяльності людини в соціальній групі.

Спілкування є процесом взаємозв'язку і взаємодії суспільних суб'єктів (класів, груп, особистостей), у якому відбувається обмін діяльністю, інформацією, досвідом, здібностями, уміннями і навичками, а також результатами діяльності. Це є одна з необхідних і загальних умов формування і розвитку як суспільства в цілому, так і окремої особистості. Саме тому важливо приділяти увагу формуванню комунікативної культури учнів.

Науковці вважають, що реальними посередниками усіх форм спілкування є не лише результати духовної діяльності – ідеї, цінності, ідеали, почуття і настрої, а й матеріальні речі – засоби людської праці, об'єкти, які втілюють у собі соціальні цінності і людський досвід. У процесі спілкування передається і засвоюється соціальний досвід, відбувається зміна структури і сутності взаємодіючих суб'єктів, формуються історично конкретні типи особистостей і вся різноманітність людської індивідуальності, відбувається соціалізація особистості. Тому одним із засобів розвитку комунікативної культури є мистецтво загалом і музичне мистецтво, зокрема.

Комунікативна культура особистості є об'єктивною умовою становлення і розвитку суспільних відносин, зокрема моральних, політичних, релігійних форм і способів взаємодії між людьми. Водночас, комунікативна культура належить до тих явищ, які засвідчують про здатність людини до саморозвитку та самореалізації. Спираючись на розвинені власні сили і можливості, особистість може забезпечувати посилення комунікативних дій і тим самим спрямовувати їх не лише на зовнішні, а й внутрішні потреби, пов'язані з самовідчуттям, пізнанням тощо.

Отже, в процесі вивчення музичного мистецтва можна використовувати чимало різних форм і методів для розвитку комунікативної культури учнів. Наведемо декілька методів, які є ефективними для розвитку комунікативної культури.

Наприклад, можна пропонувати учням після прослуховування того чи іншого музичного твору скласти метафоричні вислови про окремий художній твір або цілісний художній світогляд митців. У такий спосіб формуються уміння і навички спілкування й виразного мовлення.

Отже, розвиток в учнів уміння оформити в метафоричному висловлюванні своє особистісне бачення художньої форми та ідейного змісту музичного твору або загальне суб'єктивне ставлення до мистецького доробку певного композитора створює сприятливі умови для їх творчого самовиявлення та увиразнення комунікативної складової їх художньо-педагогічної культури. Продуктивна організація цієї форми роботи передбачає ознайомлення студентів з механізмом конструювання метафори як образної аналогії, що виникає внаслідок перенесення значення одного предмету на інший на основі їх непрямого порівняння [1].

Науковець К. Васильковська наголошує, що творчий аспект акту метафоризації полягає у виявленні-створенні спільних ознак в об'єктах, що порівнюються, при пошуку визначення одного поняття або явища за допомогою іншого. Таким чином, в цьому порівняні виокремлюються три елементи: те, що порівнюється – «предмет»; те, з чим порівнюється – «образ»; те, що є підґрунтям для порівняння – «ознака» [1].

При створенні метафори в якості провідного фактору виступає особистість її автора, оскільки процес метафоризації включає в себе мотив вибору ним того чи іншого вислову в залежності від власного задуму, на який впливає певна предметна область, асоціативний комплекс знань та особистісних уявлень суб'єкта, а також його «мовне чуття» як усвідомлення асоціативного ореолу значення та звучання. Відповідно, процедура складання метафори передбачає зосередження учня на характерних особливостях предмету, актуалізацію пов'язаних з ними асоціативних уявлень, виокремлення найбільш яскравих

відповідностей між ними з подальшим образним оформленням характеристики стимулу. Так, наприклад, музику французьких клавесиністів можливо уподібнити «мерехтливому мереживу», в «Пассіонах» Й.Баха «піднестись у височінь їх готичності», «поплакати сльозами утрат та недосяжних мрій» з Прелюдією № 4 Ф.Шопена, «захопитись грою пристрасті зі смертю» в опері «Кармен» Ж.Бізе, «зануритись у міфологічний космос» музичних драм Р.Вагнера тощо [1].

Доцільним є використання ігрової форми проведення занять. Так, наприклад, гра «Первісний оркестр» дозволяє учням зануритись в атмосферу архаїчного музикування, головним засобом художньої виразності якого був ритм. Сутність гри полягає у поступовому вступі кожного учасника з певною ритмічною фігурою, яка відтворюється шляхом відбивання її олівцем по парті, плесканням в долоні, навіть, тупотінням (звісно, в межах розумного). Доповненням цієї ритмічної основи стають знову ж таки емоційні вигуки та різноманітні сонористичні прийоми. Головною вимогою є органічне вплетення нових ритмів у попередню музичну тканину та їх логічний розвиток у подальшому музикуванні. У такий спосіб виникає оригінальний «музичний твір», справжня художня якість якого зумовлюється уважністю, ансамблевою злагодженістю та естетичним смаком всіх учасників імпровізованого оркестру.

Можна використати гру «Групова картина», в якій художня тканина музичного твору стає імпульсом для уявної образотворчої діяльності. Усі учні сідають в коло. Один з них тримає в руках чистий аркуш паперу і намагається уявити намальовану на ньому картину, зміст якої відповідає обраній музиці. Гравець починає детально описувати картину, а решта намагається «побачити» на аркуші те, про що він розповідає. Потім аркуш передається наступному учасникові, який продовжує створення уявної картини, доповнюючи вже написане новими деталями, але в тому ж емоційно-образному та стильовому ключі. Викладач мусить попередити студентів, про те, що це має бути саме картина, а не сюжет, який розвивається. Описи потребують достатньої кількості подробиць для чіткого встановлення просторового розташування деталей. Про закінчення гри сповіщає учасник, який відчує художню завершеність «полотна».

Проте кожен гравець має так розрахувати свій внесок в колективне зображення, щоб аркуш здійснив повне коло.

Звісно, що для розвитку комунікативної культури учнів у процесі вивчення музичного мистецтва, майбутніх учителів музичного мистецтва потрібно готувати [2], [3], [4], використовуючи відповідні методи.

Висновки. Отже, пропоновані ігри мають забезпечити актуалізацію предметних, життєвих та, що найголовніше, художніх асоціацій учнів, кристалізацію у них суб'єктивної символіки канонічних зразків художньої творчості, що формує якісно новий рівень розуміння і відчуття ними мистецтва та культурно-історичних особливостей його розвитку. Крім того, творче саморозкриття учнів, яке відбувається в ігровій діяльності, сприяє поглибленню емоційних контактів між ними, а також постає джерелом важливої інформації для вчителя щодо їх індивідуально-особистісних якостей. Таким чином, процесі вивчення музичного мистецтва можна використовувати чимало різних форм і методів для розвитку комунікативної культури учнів.

Література

1.Васильковська К. М. Формування художнього світогляду майбутнього вчителя музики в процесі вивчення музично-історичних дисциплін: авторф. … дис. канд. пед.. наук. Київ. 2006. 18 с.

2.Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики: монографія;. Вінниця: Меркьюрі Поділля. 2011. 486 с.

3.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. 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», 2019. С. 146-150.

4.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання

у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця**:** ТОВ фірма «Планер», 2019. С. 222-227.

Чинюк А., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

МЕДІАОСВІТА ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка проблеми. У сучасному українському суспільстві цифрові технології розвиваються стрімкими темпами. Сьогодні, відкриваючи будь-який новинний портал чи пошукову систему, можна без будь-яких проблем та перешкод не лише швидко отримати інформацію, а й поділитися нею із друзями або знайомими через соціальні мережі.. Та попри всі ці технологічні блага, значна кількість людей не вміє ними правильно користовуватися. Освітній простір не є винятком. Події останніх років – пандемія COVID-19 та російська військова агресія, що почалася 24 лютого 2024 року актуалізували питання медіаосвіти майбутніх вчителів музики і хореографії.

Аналіз наукових публікацій. Теоретико-методичні основи медіа освіти, а також сучасні тенденції її впровадження в мистецькій галузі розкрито в роботах О. Бордюка, І. Барановської, Л.Лабінцевої, О.Ляшенко, Н. Мозгальової, А. Новосадової та ін.. Питання впливу мас-медіа на сучасну культуру розглянуто в працях Л. Дротянко, В. Карпенка, Н. Костенко, В. Ляха, Ю. Павленка та ін..

Мета статті – проаналізувати необхідність медіаосвіти в процесі підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії.

Виклад основного матеріалу. Сучасні студенти зростали і формувалися в епоху інформаційних технологій. В їх розпорядженні достатня кількість засобів цифрової масової інформації і цифрових носіїв. Надзвичайно важливим є навчити орієнтуватися в них, швидко знаходити інформацію та критично її оцінювати. Тому одним із завдань підготовки вчителів музичного мистецтва і

хореографії повинно стати усвідомлення принципів створення медіа продукції, набуття знань і навичок медіа грамотності.

На сьогодні медіаграмотність стає життєво необхідною компетентністю майбутнього вчителя.

Незважаючи на це, багато вчителів загальноосвітніх шкіл дотримуються традиційних методик навчання, які не розглядають розвиток аналітичного та критичного мислення як інтегровану складову освітнього процесу, а навчає сприйманню готової інформації. Факторами недостатньої медіаграмотності вчителів є відсутність достатнього технічного оснащення у школах (особливо у сільській місцевості), небажання використовувати нові технічні засоби на уроках, хоча сучасна освіта невід'ємна від використання цифрових засобів та засобів масової комунікації, які виконують не лише розважальну та просвітницьку функції, але й навчальну, виховну та інформаційну.

Тому О. Ляшенко, Л. Лабінцева, Т. Бутенко акцентують увагу на формуванні у майбутніх вчителів медіа компетентності – як здатності розуміти, аналізувати й оцінювати зміст мистецьких медіа, добирати, створювати та передавати мистецькі медіа-тексти різних форм та жанрів, мистецькі та освітні проекти, володіння навичками самопрезентації і, якщо потрібно, вміння критично оцінювати власну медіа-активність [4, с. 82].

На думку І. Барановської та Н. Мозгальової вона вимірюється за такими критеріями: розуміння медіа (усвідомлення впливу медіа на суспільство, будова засобів масової інформації), використання медіа (орієнтація в медіа середовищі, свідоме використання обладнання, програмного забезпечення, додатків,), комунікація (взаємодія через медіа – використання соціальних мереж, пошук та обробка інформації), стратегія (ефективність використання – доцільність використання медіа, досягнення цілей та освітніх результатів за допомогою медіа) [1, с.32].

Одним із витоків означеної проблеми є розвиток медіаосвіти в Україні, який розпочався після здобуття незалежності. В зв'язку з цим, Національною академією педагогічних наук України було розроблено Концепцію впровадження медіаосвіти в Україні, в якій основними напрямками розвитку

медіаосвіти зазначено формування медіакомпетентності сучасних педагогів для подальшого розвитку медіаграмотності в учнівському середовищі [3]. Основні положення Концепції відповідають завданням, окресленим в резолюції Європарламенту щодо медіаграмотності у світі цифрової інформації від 16 грудня 2008 року

У Концепції окреслено три основні етапи розвитку медіаосвіти в Україні: експериментальний етап, етап укорінення медіаосвіти та стандартизація вимог і етап завершення масового впровадження медіакультури. Однак основою і результатом медіаосвіти є вироблення медіаімунітету особистості та критично-аналітичного типу мислення як інструменту у сприйнятті медіаконтенту. За відсутності критичного мислення та негативного контенту, який отримує дитина з медіа (реклама та пропаганда, фейкова інформація, насильство), посилюється розвиток деморалізації особистості в майбутньому. Впоратися із цим непростим завданням дитині зможе, насамперед, учитель. Але для того, щоб навчити дитину, а тим більше допомогти їй, вчителеві потрібно самостійно набути медіа компетентності.

Як зазначають дослідники, «реформування вищої педагогічної освіти в Україні тісно пов’язане із загальнонауковими та мистецькими інноваціями у підготовці вчителів музики та хореографії» [6, с.195].Сьогодення вимагає від вчителів музичного мистецтва і хореографії повної самовіддачі справі, постійної самоосвіти та розвитку, постійних пошуків. Медіаграмотність для сучасного вчителя не повинна бути окремим предметом для вивчення або дисципліною, а однією зі складових професійної компетентності, яку потрібно постійно вдосконалювати. Саме вчитель, який вміє використовувати інформацію з користю, оперує критичним мисленням, володіє вмінням створювати медіатексти, розуміє сутність та принципи функціонування медіа є затребуваним на ринку, цікавим для дітей і корисним для колег. Незважаючи на всі перешкоди, що заважають медіаосвіті повноцінно влитися у шкільний мистецько-освітній простір (відсутність підручників для школи, недостатня кількість матеріалів для вчителів, низький рівень обміну досвідом вчителів по Україні), переважна більшість учителів мистецького напрямку йдуть в ногу з часом, проходять

навчання у спеціалізованих школах медіаграмотності, самостійно займаються медіаосвітою. Це дозволяє покращити якість викладання учням, інтегрувати медіа засоби в процес навчання, розробляти нові програми та займатись науково-дослідною діяльністю.

Наразі, для підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії у сфері медіаграмотності, пропонуються різноманітні онлайн-платформи, сайти, де у цікавій, доступній та інтерактивній формі організовано навчальний процес; також українськими науковцями створюються посібники з медіаосвіти та медіаграмотності. На думку дослідників, доцільним буде впровадження в освітній процес підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії таких навчальних курсів як «Музика в цифровому просторі», «Комп'ютерне оранжування і композиція», «Сучасна студія звукозапису і робота в ній», «Оформлення нотних видань на комп'ютері» та інші [2, с.33].

Українські науковці мистецької галузі до ефективних форм роботи, які бажано використовувати в процесі підготовки вчителів музичного мистецтва та хореографії відносять:

-використання відео;

-участь у вебінарах, конференціях;

-створення власних відео презентацій;

-підготовка текстового матеріалу лекції, аудіо та відеоматеріалів, тестових завдання для перевірки та закріплення вивченого матеріалу.

Це з одного боку підвищує рівень медіа знань студентів, а з іншого - стане основою власної музично-педагогічної діяльності **[5, с. 503].**

Великий потенціал медіаосвіти учнів у загальноосвітній школі містять уроки з музичного мистецтва та хореографії. Їх тематика досить різноманітна, сприяє процесуестетизації, навчає дітей життю у суспільстві, прищеплює морально-естетичну поведінку та культурні норми. Уроки з музичного мистецтва та хореографії бажано організовувати і проводити у формі інтерактиву, відходячи від традиційної форми проведення. Одне з найважливіших навчальних завдань педагогів полягає в тому, щоб у процесі навчання учні не відповідали правильно на запитання, а вміли сформулювати

правильні (доречні, точні, актуальні) питання, оскільки на заняттях учні є активними учасниками у процесі обговорення.

Для активації та мотивації дітей вчителю варто підбирати різноманітні допоміжні медіаматеріали, наприклад, відео, слайдові презентації, аудіо. Якісно підбір цих матеріалів залежить від рівня медіаграмотності вчителя та його компетентності в новітніх інформаційних технологіях. Музичні та хореографічні матеріали, що будуть демонструватися учням , повинні не лише відповідати даній віковій категорії, а й мати досить високий навчальний потенціал. Якість контенту не тільки посилить сприйняття його учнями, а й буде виховувати медіакультуру у школярів уже в процесі сприймання самого контенту. Тому, вчителю важливо завжди продумувати, як адаптувати складні завдання і вправи для дітей різного віку.

Висновки. Підсумовуючи сказане зазначимо, що впровадження медіаосвіти у підготовку вчителів музичного мистецтва і хореографії є перспективним напрямком оновлення мистецької освіти. На сьогоднішній день він демонструє позитивні результати. Інформаційного простору для креативних та ініціативних вчителів музичного мистецтва і хореографії достатньо. Попри це, існують певні проблеми, що виникають при впровадженні медіаграмотності на уроках з музичного мистецтва та хореографії в загальноосвітніх школах (поганий інтернет, відсутність сучасних комп'ютерів тощо).

Література

1. Барановська І.Г., Мозгальова Н Г. Медіаграмотність–життєво необхідна компетентність майбутніх учителів XXI століття. *Інформаційні технології: наука, техніка, технологія, освіта, здоров'я.* Ч.II. Харків, 2020.С.32.).

2. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г., Барановський Д.М., Бордюк О.М. Використання засобів ІКТ у процесі дистанційного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. *НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія Педагогічні науки.* Вип 150. Київ, 2021. С.21-34.)

3. Концепція впровадження медіа-освіти в Україні (електронний ресурс). Постанова президії Нац. академії пед. наук України 20.05.2010 р., протокол № 1–7/6–150/ URL: http://www/ispporg.ua/news 44. htm/
4. Ляшенко О.Д., Лабінцева Л.П., Бутенко Т.М. Медіа-освіта як складова освітнього процесу у вищому мистецькому навчальному закладі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* № 1, 2016. С. 81-84.
5. Мозгальова Н.Г, Мартинюк А.А., Бондарчук О.П. Дистанційне навчання у формуванні фахової компетентності музикантів. *Наукові перспективи.* №1 (19) 2022. С.498-506.
6. Mozgalova N., Baranovska I., Zuziak T., Martyniuk A. & Luchenko O. Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. *Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Confe-rence.* 2022. Vol. 1. pp. 194–204

Шутяк М., м. Вінниця
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»

СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Постановка проблеми. Нове розуміння сутності й структури виконавської музичної культури школяра передбачає зміну дидактико-методичних підходів до її формування, що актуалізує проблему наукового обґрунтування та створення програм з музичного навчання як чинників становлення виконавської культури учня. Зростання значення феномену виконавської музичної культури особистості в системі дитячої музичної освіти стикається з тенденціями недостатньо чіткого й обґрунтованого визначення його сутності, змісту й структури в сучасних соціально-педагогічних умовах.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати необхідність розроблення сучасної дидактико-методичної системи становлення виконавської музичної культури учнів дитячих мистецьких закладів.

Аналіз наукових публікацій. Проблеми з формування виконавської музичної культури учнів досліджували Б. Брилін, В. Мішедченко, Н. Мозгальова, Г. Падалка, О. Теплова, О. Щолокова та ін..

Виклад основного матеріалу. Виконавська музична культура є невід'ємною складовою гармонійного розвитку сучасної молоді, що зумовлює необхідність визначення відповідної структурної організації цього особистісного феномену, який визначається О. Ростовським, як індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва [5, с. 96].

І. Барановська, Н. Мозгальова та Н. Казмірчук пов'язують становлення музично-виконавської культури учнів із доцільно організованим репетиційним процесом, який є основою для творчої самореалізації та розвитку soft skills дітей. Вони вважають, що « кожен тип репетицій має свою мету та завдання для її творчого вирішення» , а сам репетиційний процес – це «складний, напружений шлях роботи над сценічним втіленням твору, процес постійного творчого пошуку, що стає можливим за умови створення атмосфери довіри та невимушеного щирого художньо-педагогічного спілкування» [3, с. 19-21].

Досліджуючи виконавську культуру підлітків, Б. Брилін визначив її як інтегративну якість особистості, що виявляється в здатності учня до духовного збагачення засобами музики, яка сприймається та виконується в умовах навчання та дозвілля [1]. О. Теплова зазначає що феномен музичної виконавської культури формується в процесі творчої діяльності особистості, впродовж якого формуються музично-естетичні уподобання людини, інтереси, потреби, почуття, установки, естетичні оцінки, смаки, погляди тощо [6].

У дослідженнях В. Мішедченко поняття музично-педагогічна культура тлумачиться як система музично-педагогічних знань, умінь і навичок, що проявляється в інтегруючій здатності педагога здійснювати музичне навчання й виховання учнів на основі художньо-педагогічного спілкування. Дослідниця доводить, що музично-педагогічна культура відтворює зміст, обсяг, якість та системність педагогічних і музичних знань та умінь, що дозволяють учителю повною мірою реалізувати свій творчий потенціал [2, с. 249]. Отже, особливої актуальності набуває проблема створення певних педагогічних умов, що

забезпечить ефективне формування виконавської культури учнів у процесі їхньої музичної підготовки у дитячих мистецьких навчальних закладах.

Г. Падалка визначає поняття «педагогічні умови» як необхідні обставини, цілеспрямовано зорієнтовані на досягнення результативності процесів навчання, виховання, розвитку особистості [4, с.148]. Дослідниця визначає такі необхідні педагогічні умови як: створення позитивної атмосфери навчання; досягнення діалогових засад взаємодії викладача і учня у навчальному процесі; забезпечення пріоритету практичної виконавської діяльності [4, с. 160].

Багорічний досвід Г. Падалки, доводить, що педагогічними умовами формування виконавської культури учнів у мистецьких дитячих закладах, можна визначити інтенсифікацію стильового та жанрового підходу у історико-культурному аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних музичних творів.

Також музично-виконавська культура розвивається в аналітичному опрацюванні творів музичного матеріалу як ознаки готовності учнів до культурно-виконавської діяльності; при використанні міжпредметних зв'язків; забезпеченні діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до виконавського аспекту навчання; застосуванні активних форм навчання, та різноманітних ситуацій, які формують культуру учнів, зокрема музичну.

Забезпечення діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до навчання має на меті створення таких взаємовідносин між викладачем і учнем, в яких останнього необхідно навчити давати адекватну художньо-естетичну оцінку в виконавському аспекті щодо створення художньо-цінних образних проектів в процесі музично-виконавської підготовки.

Важливою педагогічною умовою становлення музичної виконавської культури учнів можна визначити інтенсифікацію стильового та жанрового підходу у історико-культурному аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних музичних творів. Створення цієї педагогічної умови

мотивує учнів осмислювати стильову сутність творчості композитора, епоху народження музичного твору.

Ключовою педагогічною умовою становлення музичної виконавської культури учнів, на наш погляд, є спрямування на розвиток творчої самостійності учнів в опануванні музичних творів українських та зарубіжних композиторів, як ознаки готовності учнів до сценічно зорієнтованої виконавської діяльності.

Важливим завданням цієї умови було спрямування особистості учня до творчого пошуку оптимальних способів вираження власного художнього задуму в процесі виконання музичних творів, що було нами визначено як важлива виконавська якість учня.

Висновки. Таким чином, комплексне забезпечення визначених педагогічних умов може стати основою розв'язання проблеми становлення виконавської культури учнів дитячих музичних закладів.

Література

1. Брилін Б. Акомпанемент та імпровізація. Тексти лекцій та методичні матеріали з курсу «Акомпанемент та імпровізація» для студентів музично-педагогічних факультетів ВНЗ, університетів культури і мистецтв, а також для вчителів музики ЗОШ Вінниця. 2006. С. 82.
2. Мішедченко В. Творча діяльність як засіб музичного виховання молодших школярів. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка. Сер.: Педагогічні науки.* 2017. Вип.1.С.247-255.
3. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г., Казмірчук Н.С. Репетиційний процес як простір для творчої самореалізації та розвитку soft skills студентів та дітей. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду).* Вінниця : ФОП Корзун Д . Ю., 2020. С. 16-22.
4. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України. 2008. 274 с.
5. Ростовський О. Методика викладання музики у початковій школі: навч-метод. посібник [2-е вид. доп.]. Тернопіль. Навчальна книга. Богдан. 2000. 216 с.

6. Теплова О. Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. *Професійна освіта: проблеми і перспективи.* 2016. Вип. 11. С.110-114.

Язвінський С., м. Вінниця
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН З ВИКОРИСТАННЯМ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Постановка проблеми. Однією з сучасних тенденцій розвитку освіти є використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Вони сприяють покращенню якості знань, вільному доступі викладачів та здобувачів освіти до інформації. Використання ІКТ дозволяє впроваджувати інтерактивні методи, що стимулюють творчість та розвиток критичного мислення здобувачів освіти. Однією з основних проблем є відсутність комплексного підходу до підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін з урахуванням інтеграції ІКТ. Швидкі зміни в сфері мистецтва та технологій вимагають від учителів постійного професійного розвитку і оновлення знань і навичок. Серед них – використання інформаційно-комунікаційних технологій. Дане питання потребує особливої дослідницької уваги.

Аналіз наукових публікацій. Теоретичні аспекти професійної підготовки учителів мистецьких дисциплін досліджено Н. Мозгальовою, О. Олексюк, Г. Падалкою, О. Рудницької, О. Щолокової та ін. Впровадження інформаційно-комунікаційних технологій в освіту розглянуто такими науковцями як Н. Бойко, В. Бойчук, І. Гончарук, Р. Гуревич, Ю. Олійник, Н. Юрчук та ін.

Мета статті – дослідження особливостей підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін з використанням інформаційно-комунікаційних технологій.

Виклад основного матеріалу. Учителі мистецьких дисциплін повинні мати не лише глибокі знання у сфері мистецтва, але й професійні педагогічні навички. Важливим елементом підготовки є практична робота, яка дозволяє майбутнім учителям отримати досвід роботи з учнями, організації уроків, виконання творчих завдань, участь у виставках, концертах і інших мистецьких заходах. Актуальним у даному аспекті є впровадження в освітній ІКТ. «Можливість поєднувати традиційні та нові форми навчання дозволяє збагачувати навчальний процес ігровими формами і новими методиками викладання» [5, с. 134]

Використання електронних навчальних платформ**,** веб-сервісів дозволяють навчальним закладам створювати, редагувати та розповсюджувати навчальний контент онлайн. Використання відео матеріалів для навчання дозволяє учням вивчати матеріал у відповідно до свого ритму та вибирати найбільш зручний для них час. Включення зображень, аудіо та відео в навчальні матеріали допомагає зрозуміти складні концепції та зберігає увагу учнів. «До ефективних форм роботи, що використовуються у процесі підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін відносять використання відео, участь у вебінарах, конференціях, створення презентацій, аудіо та відеоматеріалів» [4, 503].

Електронні навчальні платформи в освіті є незамінним інструментом, оскільки вони дозволяють забезпечити доступ до навчального матеріалу в будь-який час і з будь-якого місця. Платформи для дистанційного навчання дозволяють викладачам створювати курси, розміщувати навчальний матеріал, проводити віддалені заняття та взаємодіяти зі студентами. Платформи можуть включати в себе бібліотеки, бази даних, відеоуроки, що допомагає збільшити доступність різноманітного навчального матеріалу. Студенти можуть самостійно вивчати матеріал, досліджувати теми та розвивати свої навички завдяки електронним платформам.

Презентації є важливим інструментом в освітньому процесі, оскільки вони дозволяють візуалізувати інформацію, зрозуміло передавати ключові концепції та залучати увагу аудиторії. Презентації допомагають створити динамічне інформаційне середовище, сприяють вивченню та запам'ятовуванню матеріалу

та підвищують інтерактивність уроків. Учителі можуть створювати презентації для пояснення нового матеріалу, відображення результатів досліджень. «Презентація повинна містити текст, що доповнюється відео- та аудіорядом. Підготовка презентації може використовуватись як форма поточного контролю, під час якої студенти демонструють здобуті знання» [3]. Учні можуть створювати власні презентації для представлення проектів, доповідей або результатів своєї роботи. Використання інтерактивних елементів у презентаціях допомагає залучати увагу учнів та зробити навчальний процес більш цікавим.

Висновки. Використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін є важливим аспектом, оскільки дозволяє розширити можливості навчання, зробити його більш цікавим та ефективним. Використання ІКТ дозволяє майбутнім учителям мистецьких дисциплін мати доступ до широкого спектру навчальних ресурсів, включаючи відеоуроки, інтерактивні платформи та онлайн-матеріали. Використання різноманітних інструментів та програм ІКТ може сприяти розвитку творчих здібностей майбутніх учителів мистецтв, отримати необхідні навички для успішної роботи з сучасними навчальними технологіями.

Література

1.Бойко Н. Інформаційно-пошукові технології як засіб оптимізації самостійної роботи студентів. *Наукові записки : збірник наукових статей НПУ імені М.П. Драгоманова*. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. Вип. 72. С. 70–78.

2.Гуревич Р. С. Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців / Р.С.Гуревич, М. Ю. Кадемія, М. М. Козяр за ред. член-кор. НАПН України Р. С. Гуревича. Львів: ЛДУ БЖД, 2015. 380 с.

3.Мартинюк А. Формування інформаційно-комуніка-ційної компетентності майбутніх учителів музичного мис-тецтва. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2022. Вип. 17 (1). С. 192–200

4.Мозгальова Н., Мартинюк А., Бондарчук О. Дистанційне навчання у формуванні фахової компетентності музикантів. *Наукові перспективи.* 2022. No 1 (19). С. 499–506.
5.Теплова О., Новосадова А. Дидактичні умови використання інформаційно-комунікаційних технологій у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. No 1 (221), 2024. С. 132-136

Янковський С., м. Вінниця,
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

НАРОДНОПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ - ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ У ПІДЛІТКІВ

Постановка проблеми. Наше суспільство переживає період стрімких далекосяжних змін: технологічний прогрес, міжнародну торгівлю, розвиток комунікацій, світову конкуренцію. Усе це вимагає дотримання високих моральних чеснот. Тому духовний розвиток молоді дуже важливий у наш час.

Проблема формування духовності є актуальною, і належить до проблеми соціального характеру, оскільки пов’язана с таким поняттям, як формування особистості. В наш час дуже часто можна почути заклики про підняття національної свідомості людини, та виховання справжнього громадянина, а поштовхом і основою для цього є, в першу чергу, виховання духовної особистості. Тому навчальним закладам потрібно турбуватися про духовний світ особистості. Саме тоді країна буде бачити молодь – як майбутнє нашої нації, рушійну силу, яка спроможна вирішити проблему держави не на свою користь, молодь із своїми вищими моральними, естетичними канонами та ідеалами. Адже, від її ставлення до надбань культури залежить нині духовне оновлення нашого суспільства, зміст її цінних орієнтацій і майбутнє.

Аналіз наукових публікацій. Взагалі проблеми духовності вчені торкалися завжди. Про це свідчать праці педагогів минулого: Я.Коменського, Г.Песталоцці, А.Дистервега, В.Сухомлинського та ін. Вони одностайно виділили

головні фактори. які впливають на духовне виховання учнів: праця, сім'я, школа, вчитель. На сучасному етапі проблемою духовності займаються багато вчених, серед яких: О.Майкіна, Г.Сагач, І.Зазюн, С.Соловейчик, І.Зеліченко та ін. Однак досліджень, присвячених формуванню духовності підлітків саме засобами народнопісенної творчості недостатньо.

Мета роботи – визначити особливості народно-пісенної творчості у формуванні духовності школярів.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що сакральні уявлення про світ українці споконвіку передавали з покоління в покоління. Народнопоетичні зразки культури сприяли такому стійкому механізму передачі. Фольклор у комунікативному аспекті є комплексною формою передачі інформації всередині власної культури і поза нею. В цьому плані значну роль відіграє саме повідомлення, його передача, конкретні умови і культурний контекст, характер виховання.

Саме через родинні виховні традиції народ відтворює свою духовну і матеріальну культуру, свій характер та психологію, себе у своїх дітях. Спів українських народних пісень, читання народних казок, які мають досить велике змістовне виховне навантаження, про любов до батьків, до Батьківщини, до рідної домівки, про вірність та прозорість почуттів, про добро і зло, про історичне минуле, а виконання та дотримання певних традиційних обрядів стануть гарним прикладом та причиною гідно стверджувати та свідомо ототожнювати себе приналежним до української нації.

Основними засадами сімейної культурної адаптації дитини та виховання у неї почуття любові до рідної Батьківщини мають стати: розмови батьків стосовно народної приналежності кожного із них; святкування традиційних українських та сімейних свят; обов'язкове ознайомлення та пояснення дитині сучасних подій, які впливають на стан держави та можливості розвитку самої особистості; вшановування предків; наявність у домашній літературі підручників з історії України, різних видів фольклору; вивчення традиційного обрядового фольклору.

Про практику народної пісні, що існувала в найдавніші часи на теренах України, можна судити зі старовинних обрядових пісень. Багато з них є

відбитком цільного світогляду часів первісної людини, що розкриває ставлення народу до природи та її явищ.

Головним завданням сучасного вчителя має стати переосмислення направленості виховання учнів в цілому. В умовах гуманітаризації навчально-виховного процесу основна увага вчителів зосереджується на таких проблемах освіти, як засвоєння національних культурно-історичних надбань, сприйняття та розуміння національного культурного досвіду, саморозвиток особистості школяра шляхом підвищення власного духовного рівня тощо. Неодноразово вчені наголошували на тому, що саме мистецтво наділене специфічною функцією – формувати світогляд особистості, сприяти підвищенню рівня її духовного розвитку.

Світоглядна функція різновидів мистецтва репрезентується через осмислення результатів художньо-естетичного осягнення дійсності, втілених у мистецьких творах. Саме через їх безпосереднє вивчення, розуміння формується духовність особистості.

Вчителі мають стати другою сім'єю, які будуть не лише навчати і виховувати, а культурно розвивати дітей саме у національному напрямку. Тут на допомогу досвідченим педагогам приходить український фольклор. Але педагоги знають, що моральні знання не пов'язані з власним досвідом поведінки, діти, як правило, не засвоюють глибоко, тобто почуття пережиті від яскравої бесіди, дискусії нерідко виявляються короткочасними. Тому у вихованні важливе значення має організація діяльності, створення життєвих ситуацій, в яких формується досвід моральної поведінки, виробляються переконання і звички, розвиваються морально-вольові якості.

Отже, з метою прилучення учнів до духовних цінностей через почуття любові до Батьківщини як узагальненого світосприйняття, світовідношення і світоосмислення доцільно на уроках використовувати, наприклад, такий музичний матеріал, як: українська народна пісня «Верховино, світку ти наш»; українська народна пісня в обробці Я. Степового «Гей, там, на горі, Січ іде»; М. Лисенко, Дума кобзаря «Ой, не чорна то хмара над Вкраїною стала» з опери «Тарас Бульба» та інші. Доцільно застосовувати такі методи: вступна бесіда,

розповідь, аналіз і порівняння проблемно-пошукових ситуацій, прослуховування музичного матеріалу, узагальнення.

Окремий урок можна присвятити виконанню народних пісень, пов'язаних із народними святами, наприклад, збиранням врожаю. Вони є своєрідним апофеозом землеробської праці селянина-трударя, величним гімном природі, життю, людині. На уроці у вступній бесіді вчитель визначає, що за своїм походженням пісні, як і саме землеробство, виникли у давні часи. Про це свідчить глибока спорідненість жниварських обрядів і пісенності слов'янських народів. Жниварські пісні залежно від свого основного змісту, певного етапу жнив, характеру обряду поділяють на: зажинкові - співані на початку роботи; жнивні - виконувані під час збирання врожаю та обжинкові (або дожинкові), що супроводжували свято по закінченні роботи у полі.

Учитель ставить проблемне запитання: «Коли звучали жниварські пісні? Яка народна пісня є закликом до роботи? Які пісні про жнива тобі знайомі?»

Під час розповіді доцільно використовувати різний музичний матеріал, побудований на народних українських піснях: «Од межі до межі», «Ой, чиї ж то женці», «Ой на горі жита много». Під час ознайомлення із зажинковими українськими народними піснями, увагу варто акцентувати на образі «збереження плодючої сили зерна» як магічної сили, що впливала на майбутній врожай.

Музичний матеріал може включати такі українські народні пісні для прослуховування: «Ой, заспіваймо, гей, нехай вдома почують»; «Уже сонечко закотилося»; «Нуте, нуте до межі»; «За горою, за крутою», а також жартівливі пісні: «Сидить козел да на копі»; «А в нашого господаря»; «Обжинки, господарю, обжинки».

Таким чином, для виховання здорової нації, патріотично-налаштованого покоління необхідний великий комплекс засобів та ресурсів, але важливо зрозуміти психологічні чинники позитивного сприйняття своєї держави. Це бажання жити в цій країні, відчуття щастя та комфорту, бажання народжувати та виховувати тут дітей та проекція свого майбутнього на Україну.

Можливість впровадження різних форм роботи зумовлює творчу активність підлітків у навчальній діяльності, дозволяє «врахувати їх особистісні уподобання та визначити перспективні цілі, які гармонізують соціальне й особистісне, романтичне й прагматичне» [2, с.11]. Звісно, що для розвитку

духовності учнів у процесі вивчення музичного мистецтва, майбутніх учителів музичного мистецтва потрібно готувати [3], [4].

Висновки. Отже, з метою розвитку духовності підлітків та їхньої культурної адаптації до умов життя глобалізованого світу, вчитель повинен пам'ятати про єдність виховних методів, допомогти визначенню світоглядних орієнтирів, які характеризують ментальну модель світосприйняття учня, сприяти виробленню стійкої мотивації щодо необхідності вивчення фольклорного досвіду, наштовхувати на значущість етнічного оточення, традицій, мови спілкування, історичних факторів, здійснювати виховний вплив крізь призму фольклорної традиції на всіх вікових етапах, формувати і виховувати національну приналежність учнів-підлітків шляхом культурологічної освітньої підготовки, розвивати їхні культурні смаки в контексті фольклорної традиції, організовувати різні гуртки національного спрямування, тісно співпрацювати з батьками.

Література

1.Васильковська К. М. Формування художнього світогляду майбутнього вчителя музики в процесі вивчення музично-історичних дисциплін: авторф. … дис. канд.. пед. наук. Київ. 2006. 18 с.

2. Барановська, І.Г., Мозгальова Н.Г. (2019). Поліхудожня освіта майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: проблеми і перспективи. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.* Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 26. С. 9-15.

3.Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. 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». 2019. С. 146-150.

4. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету**.** *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця**:** ТОВ фірма «Планер». 2019. С. 222-227.

Пахольчак Є., *м. Вінниця*
здобувач вищої освіти ступеня доктора філософії

НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «БАРВІНОК» ЯК ФЕНОМЕН ШЛЯХУ ВІД САМОДІЯЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ДО ЗАКЛАДУ ПОЗАШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Постановка проблеми. Сучасна система позашкільної мистецької освіти в Україні переживає процес переосмислення своєї ролі у формуванні культурної ідентичності молоді. У цьому контексті важливо дослідити діяльність окремих колективів, які стали не лише освітніми, а й культурними осередками. Одним із таких є народний ансамбль танцю «Барвінок», що пройшов шлях від аматорського колективу до інноваційного освітнього закладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема хореографічної освіти та впливу народного танцю на формування національної свідомості висвітлена у працях таких українських дослідників, як Л. Васильєва, Н. Клімова, О. Гуменюк, а також у методичних матеріалах Міністерства культури України. Проте дослідження, присвячені еволюції окремих колективів як прикладу розвитку системи позашкільної освіти, залишаються обмеженими. Недостатньо вивченим залишається феномен трансформації творчого колективу у комплексний освітній заклад на прикладі регіональних ініціатив.

Мета – дослідити еволюцію народного ансамблю танцю «Барвінок» (м. Вінниця) як феномену, що поєднує в собі традиції українського народного

танцю, інноваційні освітні підходи та ефективне управління мистецькою установою.

Виклад основного матеріалу. Хореографічне мистецтво є однією з форм духовного життя суспільства. Особливу роль воно відіграє у справі національно-патріотичного виховання дітей та молоді. Колективи художньої самодіяльності, зокрема танцювальні, формують у підростаючого покоління почуття належності до національної культури, повагу до історії та традицій рідного народу. Танцювальне аматорство розвивалося у різних жанрах і формах: хореографічних гуртках для дітей різного віку і дорослих, студіях класичного, бального танцю, ансамблях народного, естрадного, спортивного танцю. З хореографічної художньої самодіяльності поступово вони виросли у невід'ємну складову частину сучасної культурної спадщини Вінниччини. Саме у цей період створюються найвідоміші хореографічні колективи Вінниччини: народний ансамбль «Юність», аматорський народний ансамбль танцю «Ровесник», «Барвінок», Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля»[3, с. 157].

Культурно-мистецька, концертна, просвітницька, освітньо-виховна та діяльність комунального закладу «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» (Далі – Центр «Барвінок») може бути прикладом еволюції змісту і форм хореографічної підготовки молоді Вінниччини на різних етапах її розвитку, з огляду на те, що колектив був створений у 1980-х роках у період змін основ аматорського танцю та зростання його ролі у культурному і мистецькому житті Вінниччини; розвивався у 1990-х роках паралельно з активним розвитком народного хореографічного мистецтва, набувши вигляду великого закладу позашкільної освіти; а вже у XXI столітті став базовим закладом інноваційної дослідно-експериментальної роботи з сучасної хореографічної підготовки молоді.

Засновником «Барвінку», створеного у 1984 році, став Петро Адольфович Бойко, який і до сьогодні є незмінним керівником колективу. Його професійні, педагогічні, організаторські, комунікаційні та підприємницькі якості у визначальній мірі сприяли успіху колективу. З самого початку колектив зосередився на українських народних танцях, які були поставлені самим П.

Бойком. Його хореографічний стиль вирізнявся прагненням до створення сюжетних танців, де кожен номер мав певну історію, яку розповідали через рухи. В цілому, за час своєї роботи з ансамблем Бойко поставив понад 100 хореографічних композицій.

На початку своєї діяльності ансамбль «Барвінок» показав значне зростання професіоналізму та активну концертну діяльність, винагородою за невтомну мистецьку працю в 1987 році, колектив отримав почесне звання Зразкового художнього колективу. Цей рік був знаковим для «Барвінку» ще й через дві важливі події. Перша з них - це феєрична постановка хореографічної композиції «Сонцю не згаснути» на сцені Палацу мистецтв «Україна», яка стала першою спробою в українському хореографічному мистецтві передати через танець трагедію Чорнобиля. Друга важлива подія — прем'єра одноактного дитячого балету «Пригоди Барвінку», створеного за мотивами казок Богдана Чалого, де основу постановки склала українська народна хореографія.

Головним механізмом втілення ідеї є обрання стрижнем мистецької освіти комплексу хореографічних дисциплін з обов’язковим для кожної дитини зануренням у суміжні види мистецької творчості [1, с 14]. Колектив педагогів «Барвінка» на чолі з П. Бойком поставив собі за мету різнобічне художньо-естетичне виховання дітей та юнацтва. Особливістю виховного процесу «Барвінку» є те, що більшість його учасників охоплені декількома видами художньої діяльності, адже вони водночас належать і до танцювальної, і до інших груп колективу.

Радикальні зміни у незалежній Україні суттєво вплинули на стан культури. Складається нова соціокультурна реальність, зростає інтерес до національних і зарубіжних культурних цінностей [5 с.8]. Незважаючи на матеріальні складнощі кінця 1990-х років, ансамбль «Барвінок» проводив активну гастрольну діяльність, популяризуючи українське мистецтво зокрема в Австрії, Великій Британії, Греції, Іспанії, Італії, Китаї, Молдові, Німеччині, Польщі, Сербії, Словаччині, Туреччині, Угорщині, Франції, Чехії, Чорногорію, Японію та багато інших.

У 1996 році за ініціативи П. Бойка ансамбль народного танцю став позашкільним профільним навчально-виховним закладом художньо-естетичного напрямку під назвою «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок». В оновленому Статуті за 2016 рік вказано, що Центр «Барвінок» є профільним позашкільним навчальним та виховним закладом естетичного напрямку, заснованим Вінницькою міською радою.

Мета Центру – забезпечення умов для художнього розвитку дітей і підлітків та створення бази допрофесійної підготовки. Згідно Статуту, поміж завдань Центру виділяємо «створення умов для творчого, інтелектуального, духовного і фізичного розвитку вихованців, учнів і слухачів», «задоволення освітньо-культурних потреб», «організація дозвілля, вихованців, учнів, слухачів, пошук його нових форм» [4, с. 2-3]. До структури Центру «Барвінок» увійшли хореографічний, музичний, вокальний, фольклорний, підготовчий відділи, відділ декоративно-прикладного мистецтва, хореографічна школа.

На теперішній час у Центрі «Барвінок» навчається понад півтори тисячі вихованців віком від 5-ти до 17-ти років. По закінченню навчання кожен випускник отримує свідоцтво державного зразка. Навчання у хореографічній школі Центру «Барвінок» здійснюється на основі типових освітніх програм початкової мистецької освіти. Учні опановують народно-сценічне танцювальне мистецтво, за концептуальним підходом працюють комплексно та різнобічно, освоюють різні мистецтва. Причому, така комплексність є обов'язковою для всіх вікових груп дітей; у процесі запровадження засобів комплексу мистецтв як об'єкту пізнання і засвоєння досягається цілісність сприймання образності світу, взаємозв'язків між різними сферами життя тощо; по-друге, завдяки вихованню в дітях відчуття єдності власне хореографії як багатопланової спорідненості усіх її різновидів – танцю класичного, історико-побутового і бального (в тому числі і сучасного бального), власне народного, естрадного, різновидів сучасного тощо, – які народились у процесі історичного розвитку з єдиного джерела – пластичної інтонації як втілення людських емоцій і почуттів» [2, с. 3]. Тому впродовж навчання усі учні в обов'язковому порядку вивчають 10 дисциплін: Основи

хореографії; Народно-сценічний танець; Класичний танець; Хореографічний гурток; Історико-побутовий та бальний танець; Музика; Оркестр ударних інструментів; Сольний спів; Вокал; Ручна художня вишивка.

Завдяки високому рівню виконавської підготовки учнів і вихованців Центру «Барвінок», професіоналізму педагогів та ефективному керівництву, у 2004 році за підтримки міської влади був започаткований фестиваль «Барвінкове кружало». Загалом у фестивалі взяли участь понад 250 колективів, що налічують приблизно 18 тисяч учасників. У 2024 році фестиваль «Барвінкове кружало» відновив свою традицію проведення, після паузи повномасштабного вторгнення у 2022 році.

Висновки. Ансамбль «Барвінок» демонструє приклад успішної інтеграції хореографічного мистецтва, педагогіки та менеджменту в системі позашкільної освіти. Завдяки професіоналізму засновника Петра Бойка та підтримці громади колектив зумів зберегти традиції українського танцю, водночас створюючи інноваційні моделі виховання та навчання. Досвід Центру «Барвінок» заслуговує на вивчення та імплементацію в інших регіонах України як зразок культурної сталості, творчого розвитку та ефективного культурного менеджмен

Література

1. Бойко П.А. БАРВІНОК. Ростити дітей щасливими. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2022. 324 с.
2. Збірник навчальних програм позашкільної освіти художньо-естетичного профілю Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок». URL:https://drive.google.com/file/d/1FUxCBxZBZcKsev8HQ104QPhluLCV6L2b/view
3. Пахольчак Є. С. Етапи розвитку хореографічної діяльності від аматорства до сучасних приватних танцювальних студій Вінниччини. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14.*

Теорія і методика мистецької освіти. 2024. Вип. 31. С. 154–160. DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.20

Фах. видання (Категорія Б)

4. Статут КЗ «Вінницький міський центр ХХО дітей та юнацтва «Барвінок». URL:https://drive.google.com/file/d/1fwlJQKu4NyhHjaohQ2iwkyGxGv_e31k7/view

5. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії. К./Видавець Карпенко В.М, 2008. - 121с.