

Міністерство освіти і науки України  
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
Факультет мистецтв і художньо-освітніх технологій  
Кафедра музичного та перформативного мистецтва



X Регіональна науково-практична конференція  
студентів, магістрантів та аспірантів

**«Перформативне та музичне  
мистецтво у контексті викликів  
сучасності»  
Том 1**

Вінниця – 2025

УДК 37.015.31:78(06)

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського  
(протокол №10 від 09.04.2025 р.)*

**Рецензенти:**

**Зузяк Т.П.**, докторка педагогічних наук, професорка, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

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

**А-43** «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» /  
Редактори: Мозгальова Н.Г., Новосадова А.А. Вінниця : ТОВ «Друк», 2025.  
177 с.

У збірнику студентських наукових праць «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» висвітлена широка палітра проблем музичної педагогіки й музикознавства в різних аспектах.

Для педагогічних працівників закладів вищої освіти, здобувачів.

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

Автори, 2025

## Зміст

Баранова Л. <b>Формування музично-естетичної культури учнів як актуальне педагогічне завдання</b> .....	5
Волочан І. <b>Специфіка мистецтва танцю в Стародавній Індії</b> .....	12
Горбунова Д. <b>Латиноамериканські бальні танці: походження, види, характерні особливості</b> .....	17
Грач В. <b>Особливості камерно-інструментального виконавства: від минулого до сьогодення</b> .....	21
Гресько О. <b>Формування вокально-артистичних умінь студентів як наукова проблема</b> .....	26
Губаль А. <b>Перформативне мистецтво як фактор музично-театрального розвитку учнів у педагогічній спадщині М. Д. Леонтовича</b> .....	31
Ліньші Чжан <b>Педагогічні умови формування вокальних умінь підлітків</b> ....	35
Ковбасюк В. <b>Підготовка учнів дитячої музичної школи до творчої самореалізації у класі кнопкового акордеона</b> .....	45
Кравченко К. <b>Послідовники модерн-джазу: вплив та еволюція стилю</b> .....	52
Кушнір А. <b>Виконавська стилістика музики бароко</b> .....	56
Манжос Е. <b>Особливості вокального виконавства у жанрі босса-нова</b> .....	59
Мороз О. <b>Шляхи розвитку художнього смаку в учнів-акордеоністів</b> .....	64
Музичко В. <b>Традиції розвитку українського народного танцю</b> .....	71
Науменко І., Стребкова Д. <b>Теоретичні аспекти інструментально-виконавського мистецтва</b> .....	77
Неверко С. <b>Етапи становлення та розвитку Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського</b> .....	82
Притула В. <b>Роль музичного мистецтва у вихованні духовних цінностей учнів</b> .....	88
Сидорук В. <b>Ференц Ліст – композитор, виконавець, педагог</b> .....	94

Скрипій А. Розвиток художньо-образного мислення школярів засобами музики.....	100
Слободянюк А. Опера «Запорожець за Дунаєм в контексті становлення українського оперного театру ХІХ століття.....	106
Слободянюк С. Національна ідентичність у творчості М. Леонтовича.....	110
Слюсар М. Стил ь Б. Лятошинського в контексті історії української музики.....	114
Степанюк А. Практикум з акомпанування хореографічному колективу: до питання удосконалення фахової підготовки майбутнього вчителя музики.....	118
Поліщук Я. Педагогічні засади музично-естетичного виховання молодших школярів в процесі вокально-хорової підготовки.....	123
Татчин В. Особливості розвитку музично-естетичної культури учнів.....	128
Ткачук О. Хореографічні постановки Кристал Пайт як емоційний відгук на актуальні світові проблеми.....	134
Уманець О. Педагогічне керівництво вокально-хоровою підготовкою молодших учнів у вокальному гуртку.....	146
Фурманський А. Розвиток художнього смаку учнів через формування їхнього естетичного сприйняття.....	150
Чжоу Синьюй Особливості розвитку поліфонічного слуху у майбутніх учителів музичного мистецтва.....	156
Шутяк М. Педагогічні основи формування виконавської культури старших учнів в класі фортепіано.....	161
Янкович І. Фольклор у сценічному танці: від традиції до інтерпретації.....	167
Янковський С. Особливості розвитку музично-слухових здібностей учнів..	172

*Баранова Л., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ЯК АКТУАЛЬНЕ ПЕДАГОГІЧНЕ ЗАВДАННЯ**

***Анотація.** У статті розглядається проблема формування музично-естетичної культури учнів як актуальне педагогічне завдання. Автор аналізує значення музично-естетичного виховання у розвитку особистості, його роль у формуванні духовних і моральних цінностей. Визначено ключові педагогічні умови та методи, що сприяють ефективному розвитку музичних здібностей та естетичного світогляду школярів. Досліджено національні особливості музичного виховання та його вплив на формування естетичних смаків учнів. У статті акцентується увага на комплексному підході до організації навчального процесу, який охоплює як традиційні, так і сучасні методи, інтеграцію різних видів мистецтва, використання технологій та позакласної діяльності.*

***Ключові слова:** музично-естетична культура, музичне виховання, естетичне сприйняття, художньо-естетична діяльність, музична освіта, розвиток особистості, педагогічні умови, естетичні цінності, творчий потенціал, музична діяльність.*

***Abstract.** The article examines the issue of developing students' musical and aesthetic culture as a relevant pedagogical task. The author analyzes the significance of musical and aesthetic education in personal development and its role in shaping spiritual and moral values. Key pedagogical conditions and methods that contribute to the effective development of students' musical abilities and aesthetic worldview are identified. The national characteristics of musical education*

*and its impact on students's aesthetic preferences are explored. The article emphasizes a comprehensive approach to organizing the educational process, which includes both traditional and modern methods, the integration of various art forms, the use of technologies, and extracurricular activities.*

**Keywords:** *musical and aesthetic culture, music education, aesthetic perception, artistic and aesthetic activity, musical training, personal development, pedagogical conditions, aesthetic values, creative potential, musical activity.*

**Постановка наукової проблеми.** У сучасних умовах, коли в Україні відбуваються значні соціальні зміни, особлива увага приділяється оновленню духовного життя суспільства. Важливими завданнями стають виховання морально-естетичних почуттів та формування духовних потреб молодого покоління. Одним із шляхів реалізації цього завдання є залучення учнів до різних видів мистецтва під час музичних занять у навчальних закладах [2; 5; 6; 7]. Адже музика, як одна з форм мистецтва, має потужний вплив на свідомість, сприяє вихованню особистості та розвитку естетичних потреб. Музично-естетичне виховання спрямоване на формування як внутрішньої, так і зовнішньої культури людини, а естетична культура стає невід'ємною складовою загальної духовної культури. Саме тому розвиток музично-естетичної культури учнів є важливим педагогічним завданням.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Варто зазначити, що теоретичні аспекти формування естетичної культури особистості стали предметом естетико-філософських та педагогічних (Д. Джола, В. Дряпіка, І. Зязюн, Є. Квятковський, С. Коновець, Н. Миропольська, О. Отич, І. Руденко, О. Рудницька, О. Шевнюк, Г. Шевченко, А. Щербо та інші) досліджень. Психологічні основи формування естетичної культури особистості закладено у працях О. Завгородньої, О. Костюка, В. Моляко, В. Рибалки та інших учених. Естетико-виховні можливості музичного мистецтва, його вплив на внутрішній світ людини, сферу її цінностей і смислів розглянуто у працях І. Барвінок, С. Горбенка, Л. Масол,

О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, Л. Хлебникової, В. Рагозіної та інших. Як бачимо, проблема знаходиться в центрі уваги дослідників.

**Мета статті** – проаналізувати особливості формування музично-естетичної культури учнів як актуального педагогічного завдання.

**Виклад основного матеріалу.** Рівень впливу музики на людину значною мірою визначається її музичною підготовкою, слуховим досвідом і загальною обізнаністю в цій сфері. Ці навички розвиваються не лише під час шкільного навчання, а й завдяки сімейному вихованню, участі дітей у творчих гуртках, мистецьких студіях та інших об'єднаннях за інтересами.

Українські педагоги та композитори у своїх дослідженнях підкреслюють унікальність національної системи музичного виховання, що базується на культурних традиціях українського народу. Саме музичне мистецтво відображає національну самобутність і відіграє ключову роль у духовному розвитку особистості.

Як зазначає І. Барвінок, ефективне формування музично-естетичної культури учнів у межах культурно-дозвілєвої діяльності залежить від удосконалення методів виховання, їхньої адаптації до потреб дітей, стимулювання самостійного творчого пошуку та колективної взаємодії. Важливе значення має використання різних видів мистецтва, організація діалогічного спілкування, а також урахування вікових особливостей сприйняття музики. Школярі зазвичай мислять асоціативно, вирізняються допитливістю та чутливістю до гармонії у поєднанні звуків, кольорів і рухів [1].

Художньо-естетична діяльність є важливою складовою суспільного життя, охоплюючи як теоретичний, так і практичний аспекти. Вона присутня в будь-якій сфері людської діяльності, оскільки передбачає не лише створення корисного продукту, а й прагнення до його естетичної довершеності. В основі такої діяльності лежить прагнення до краси, яке виявляється у виборі творчих методів, використанні художніх засобів і досягненні гармонійного результату. Це особливо помітно у мистецтві, навчанні, праці та інших видах людської

активності, які передбачають не лише функціональність, а й художню виразність.

Дослідження вітчизняних педагогів та композиторів свідчать про важливість національної системи музичного виховання, що ґрунтується на культурних традиціях українського народу. О. Сбітнева визначає основні педагогічні умови для успішного розвитку музично-естетичної культури школярів. Серед них – змістовна структура уроків, правильний підбір навчального матеріалу та методів його подачі, врахування особливостей учнів кожного класу, а також систематична і цілеспрямована робота вчителя. Важливими факторами є створення комфортної психологічної атмосфери на уроках, залучення дітей до активного сприйняття музики, формування у них естетичних почуттів, а також вплив сімейного середовища та засобів масової інформації на розвиток музичних смаків [3].

Науково обґрунтований процес формування музично-естетичної культури вимагає від учителя, готового до інноваційної діяльності, дотримання ключових педагогічних принципів: поєднання навчання і виховання, наукового підходу, зв'язку теорії з життям, індивідуального підходу до кожного учня та гармонійного поєднання емоційного і раціонального сприйняття мистецтва [6]. Саме емоційний аспект відіграє ключову роль у музичному вихованні, адже вплив музики на особистість визначається її здатністю викликати глибокі почуття. Шкільні уроки музики є важливою частиною комплексного музично-естетичного розвитку, що має здійснюватися не лише в класі, а й у позакласній і позашкільній діяльності, спрямованій на збагачення музичних здібностей учнів та їхнє залучення до світу мистецтва.

Розвиток музично-естетичної культури учнів передбачає комплексний підхід, який охоплює як навчальну, так і позашкільну діяльність. Варто назвати кілька ключових напрямів:

*Організація ефективного навчального процесу:*

- різноманітність методів викладання – використання інтерактивних методів (музичні ігри, дискусії, аналіз творів);
- висока якість навчального матеріалу – підбір творів, які формують естетичні смаки та відображають різноманіття музичних стилів і жанрів;
- розвиток слухового сприйняття – навчання розпізнаванню ритму, мелодії, гармонії та інтерпретації музичних творів.

*Практична музична діяльність:*

- хоровий та ансамблевий спів – формує емоційний відгук, сприяє розвитку почуття гармонії та колективної взаємодії;
- гра на музичних інструментах – розвиває технічні навички, музичний слух та координацію;
- імпровізація та творча діяльність – дає можливість самовираження та розвитку музичного мислення.

*Позакласна та позашкільна діяльність:*

- відвідування концертів, театрів, виставок – розширює культурний кругозір;
- організація музичних конкурсів, фестивалів – заохочує учнів до активної участі в музичному житті;
- робота в гуртках і студіях – сприяє глибшому зануренню у світ музики.

*Використання сучасних технологій:*

- музичні програми та застосунки – допомагають вивчати теорію музики та створювати власні композиції;
- інтерактивні платформи – сприяють доступності навчального матеріалу та його візуалізації.

*Формування естетичних смаків та музичного світогляду:*

- аналіз музичних творів – навчання розумінню стилю, епохи, авторського задуму;
- залучення до різних музичних напрямків – ознайомлення з класичною, народною, сучасною музикою;

- формування критичного мислення – розвиток здатності оцінювати музику, висловлювати власну думку про почуте.

*Емоційний та психологічний аспект:*

- створення позитивної атмосфери на уроках – стимулює любов до музики;
- підтримка індивідуальних здібностей – розвиток талантів кожного учня відповідно до його можливостей.

Реалізація цих підходів допоможе не лише розвинути музично-естетичну культуру учнів, а й виховати в них любов до мистецтва, емоційну чутливість і здатність до творчого самовираження.

**Висновки.** Отже, спираючись на проаналізовані наукові концепції, можна стверджувати, що музично-естетична культура учнів є комплексним явищем, яке охоплює здібності, знання, емоційне сприйняття, оцінку та усвідомлення музичних цінностей. Вона проявляється у розвитку музичних навичок і талантів, у сформованих естетичних поглядах, ініціативності та мотивації до музичної діяльності [5; 7].

Ця культура також включає системність мислення, яка відображається у вміннях і навичках, необхідних для творчої діяльності, а також у здатності до емоційного переживання, оцінки та осмислення музичних творів. Завдяки цьому учні можуть орієнтуватися в музичному мистецтві, формувати особисті смаки, естетичні ідеали та світогляд.

Таким чином, музично-естетична культура школярів визначається як сукупність властивостей їхньої музичної свідомості та практичної діяльності, що відображає рівень засвоєння музичної спадщини суспільства та здатність до творчого самовираження у сфері музики.

#### **Список використаних джерел:**

1. Барвінок І. В. Формування музично-естетичної культури молодших школярів в умовах культурно-дозвілєвої діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13. 00. 02. Київ. 2000. 20 с.

2. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : Меркьюрі Поділля, 2011. 486 с.
3. Сбітнєва О.Ф. Формування музично-естетичної культури молодших школярів. URL: <https://surl.li/tzfszte>
4. Сергієнко А. В. Формування музично-естетичної культури студентів мистецьких спеціальностей у позааудиторній діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ. 2015. 20 с.
5. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
6. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
7. 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.

*Волочан Д., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **СПЕЦИФІКА МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ В СТАРОДАВНІЙ ІНДІЇ**

***Анотація.** В статті аналізуються окремі традиційні індійські танці. Висвітлено естетичні засоби пластичної виразності, які використовуються для передачі змісту та ідей. Танець розглянуто як один з найважливіших елементів мистецтва Давньої Індії.*

***Ключові слова:** Індія, танець, мистецтво, жести.*

***Abstract.** The article analyzes some traditional Indian dances. The aesthetic means of plastic expression used to convey the content and ideas of texts are highlighted. The dance is considered as one of the most important elements of ancient Indian art.*

***Keywords:** India, dance, art, gestures.*

**Постановка наукової проблеми.** В сучасному світі діалог культур і міжкультурна комунікація набувають все більшого значення для зближення народів, розуміння особливостей інших культур. Це створює основу для толерантного спілкування, взаєморозуміння і культурного взаємозбагачення. Саме тому важливо досліджувати й аналізувати культурні традиції й надбання інших народів. Індійське танцювальне мистецтво має глибокі корені і являє собою синкретичний комплекс, а також є невід'ємною частиною індійської культури, релігії та духовних практик.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженням проблем Сходу займається орієнталістика, частиною якої є індологія. Серед науковців, що займаються даною проблематикою Ю. Завгородній, С. Наливайко, О. Александрова, Л. Левчук, В. Гриценко, Т. Горбаченко, Г. Смірнова та ін.

**Мета статті** – виявити специфіку мистецтва танцю в Стародавній Індії.

**Виклад основного матеріалу.** Найдавніші індійські танці розроблялися за мотивами давніх міфів та легенд. Уявлення про танець як божественний акт сягають ранніх релігійних текстів, зокрема в Ведах згадуються танці в контексті поклоніння богам. Танець був способом комунікації з богами й засобом вираження почуттів і духовних станів. Ритуальний танок зародився, згідно з археологічними знахідками, більше 5000 років тому. За часів панування індуїзму ранні форми обрядів змінилися на виконання складного ритуалу, в якому брали участь релігійні особи, музиканти й танцівники. Вважається, що творцем і першим виконавцем танців був бог Шива – один із найвищих богів індуїзму, якого називали Царем танцю, що виконує космічний танець народження світів – символ вічного руху Всесвіту по незмінному круговороту [2, с. 175]. Шива в танці символізує творення, руйнування та відродження світу, його танець є метафорою космічного процесу.

В контексті такого світогляду танець у середньовічній Індії разом із декламацією й виставами на релігійно-міфологічні сюжети мав релігійне, символічне значення. За легендами, танець – стародавнє мистецтво, що зародилося в Гімалаях і досягло досконалості в країні Тамілів, що на крайньому півдні Індії. Танцівниці – баядерки, жили при храмі і навчалися мистецтву танцю з дитинства. Маленькими їх віддавали на виховання до храмів і посвячували у «девадасі» – тих, хто танцює для богів. Їхні танці мали магічне культове значення та відтворювали індійські легенди: битви і змагання богів, міфологічні сюжети створення світу, філософські притчі. Спеціальні танці виконувалися жерцями релігійних культів – брахманами та дервішами – мандрівними суфійськими монахами-аскетами. Згодом танці увійшли до побуту індійців, але залишилися ритуальними за своїм значенням [2, с. 176].

Мистецтво танцю в Стародавній Індії було різноманітним, залежно від географічної області, культури й релігійних традицій. Проте, всі стилі мали загальні елементи, які включали хореографію, музичний супровід, драматичну

виразність та використання символізму. В індійському танці є важливими не тільки пластика тіла, але й рух кожного пальця, жест, погляд, що розкривають зміст танцю. Мета танцю – занурення глядача у стан екстазу, у якому розчиняється реальність світу.

Абеткою танцю у давніх індійських трактатах проголошено 108 поз Шиви, що зветься *карани*. Із каран індійський танцівник складає своєрідні комбінації, основу танцювальної композиції – ангахарами. Окрім цього, танцівник має досконало знати *мудри* (різноманітні позиції пальців) та *хаста* – жести рук, а також численні канонічні рухи очей, шиї, голови та інших частин тіла. За допомогою мудр виконавець здатний зображувати не лише різні предмети, але й будь-яку дію, емоції й абстрактні поняття. Ця своєрідна мова жестів містить більше ніж 500 символів-понять. Завдяки положенню рук щодо тіла, чергуванням і комбінаціям жестів, що виконуються однією або обома руками, танцівник може передати будь-що [2, с. 176].

Танцювально-драматичні виступи, основані на сюжетах священних текстів, виконували одночасно декілька функцій: ритуальну, навчальну, передачу знань та закодованих у них езотеричних аспектів вчення, з метою збереження для наступних поколінь [3, с. 52]. «*Натья Шастра*» – древній трактат, написаний мудрецем Бхаратою приблизно в I ст. до н.е., став основою для багатьох класичних танцювальних традицій Індії. Він детально описує теорію танцю, музики, драматургії і театру, визначаючи стандарти для виконання сценічних танців, використовуваних до сьогодні. Зокрема, нарахує 13 положень голови, 39 – очей, 9 – шиї, 37 – рук, 10 – тіла. Величезна роль «*Натья Шастра*» полягає у визначенні й встановленні основних естетичних принципів, що стали домінувати згодом у всьому індійському мистецтві. Головні естетичні концепції «*Натья Шастри*» відображали артистичну трансформацію ритуалів брахманів і космогонічного вчення упанішад. Артистична вистава з розважального рівня піднялася до священнодійства, учасниками якого були артисти і глядачі.

**Бхарат-нат'ям** вважається найдавнішим класичним танцем, записаним у трактаті про давньоіндійське драматичне мистецтво «Нат'я Шастра». Назву розшифровують як БХАва (виразність) + РАга (мелодія) + ТАла (ритм) + НАТ'ЯМ (танець). Спочатку цей танець виконувався лише жінками в храмах Південної Індії, танцівниця використовує велику кількість символічних жестів руками (мудр), а також виразну міміку для передачі емоцій. Танцюристи виконують рухи в такт ритмічній музиці, що підтримується барабанами мриданга.

**Катхак** – класичний різновид індійського танцю, який набув популярності в усьому світі, має свої корені в легендах і міфах, що передавалися від покоління до покоління в формах історій і пісень. Слово «катхак» походить від санскритського слова «катха», що означає «оповідання» або «історія». Катхак характеризується швидкими рухами, крученими поворотами і постійною зміною напрямків. Увага акцентується на виразній міміці та емоційній подачі історій. В епоху Могольської імперії, катхак набув популярності при дворах правителів і виконувався не тільки в релігійному контексті, але й на світських заходах.

**Маніпурі** – масовий танець, що виконується на честь бога Крішни двічі на рік: у березні та грудні.

**Кучіпуді** – класичний стиль танцю, який походить із штату Андхра-Прадеш на південному сході Індії, виник із давньоіндійських музично-драматичних постановок і спочатку виконувався лише чоловіками. Сьогодні переважно жінки танцюють кучіпуді на спеціальних мідних тарілках, підкреслюючи свою витончену майстерність. Кучіпуді поєднує танець, пісню та драму, де кожен рух танцівника має велике значення. У ньому важливою є спритність у виконанні стрибків, оборотів і використання жестів рук. Особливістю є те, що танцюристи часто включають у свої виступи елементи театральної гри.

**Калбелія** – танець заклинателів змій, що виконується переважно жінками, котрі змагаються між собою у витонченості рухів під поступово наростаючий темп музики.

**Одіссі** – класичний танець, який має корені в штаті Орісса на сході Індії. Виник як частина релігійних обрядів, присвячених богині Сканді. Одіссі, як і інші індійські танці, демонструє релігійні або міфологічні історії, відзначається великою кількістю рухів сідниць, складними обертами та елегантними позами, що символізують різні емоції та божественні стани. Репертуар Одіссі заснований на еротико-містичній поемі прославленого автора Джаядеви «Гіта Говінда» (XII ст.), присвяченій Крішні і відображаючій філософію Чайтаны. На прикладі взаємовідносин Крішні і Радхи автор простежує всі відтінки почуттів, які відчують закохані [3, с. 54].

**Висновки.** Таким чином, в Індії танець позиціонується не лише як фізичний акт, але й як форма медитації і «спілкування з божественним». Усі рухи, від ритмічних стрибків до жестів, символізують священні ідеї, космічні принципи та божественні сили, що проявляються через рухи тіла. Танцюристи вважаються медіаторами між світом людей і богів, їхні танці допомагають досягти духовного очищення як для виконавця, так і для глядача.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гриценко В.С. Далекосхідний культурний регіон: Історія світової культури. Культурні регіони : навч. посібник. Київ: Либідь, 1997. С. 42-126.
2. Москвічова Ю.О. Історія мистецтв у контексті світової культури. Навчально-методичний посібник: у 3-х т. Т. 1. Херсон: «ОЛДІ-ПЛЮС», 2021. 292 с.
3. Смірнова Г.І. Літературні джерела сюжетів індійських храмових танців. *Вісник Житомирського державного університету*, 2009. Вип. 47. Філософські науки. С. 51-55. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/3458/1/10\\_47\\_.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/3458/1/10_47_.pdf)

*Горбунова Д., м. Вінниця*

*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

## **ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКІ БАЛЬНІ ТАНЦІ: ПОХОДЖЕННЯ, ВИДИ, ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ**

***Анотація.** В статті розглянуто види латиноамериканських бальних танців, таких як румба, самба, пасадобль, ча-ча-ча, джайв. Висвітлено походження латиноамериканських танців, характерні особливості та засоби пластичної виразності, які використовуються для передачі змісту та ідей.*

***Ключові слова:** латиноамериканські танці, бальні танці, танцювальні традиції.*

***Abstract.** The article discusses the types of Latin American ballroom dances, such as rumba, samba, pasadoble, cha-cha-cha, jive. The article highlights the characteristic features of dances, means of plastic expression used to convey content and ideas.*

***Keywords:** Latin American dances, ballroom dances, dance traditions.*

**Постановка наукової проблеми.** Бальні танці – це мистецтво, яке поєднує в собі грацію, енергію та емоційність, перетворюючи кожен рух на вираз почуттів та емоцій. Однією з найбільш захоплюючих категорій бальних танців є латиноамериканська програма, яка відзначається яскравістю, пристрастю та неповторним ритмом. Латиноамериканські танці – загальна назва бальних і народних танців, що сформувалися на території Латинської Америки. Як відомо, власне Латинська Америка з'явилася в результаті іспано-португальської

колонізації, тож і латиноамериканські танці в основі мали переважно іспанський вплив.

**Мета статті** – розглянути види й виявити характерні особливості латиноамериканських бальних танців: румба, самба, пасадобль, ча-ча-ча, джайв.

**Виклад основного матеріалу.** Латиноамериканська програма включає такі танці, як румба, ча-ча-ча, самба, пасадобль та джайв. Кожен з них має свою особливу техніку, характер і атмосферу, що дозволяє танцюристам не лише вразити публіку, а й передати через свої рухи всю палітру емоцій, від пристрасної любові до безмежної енергії та азарту. Ці танці стали не лише невід'ємною частиною світової танцювальної культури, а й символом свободи самовираження, що дарує танцюристам можливість повністю зануритись у ритм і атмосферу латиноамериканської музики. До характерних рис латиноамериканських танців відносять енергійні, палкі запальні рухи і погойдування стегнами.

*Румба* з'явилася на східному узбережжі США в 1930-х роках і поєднала музику американського біг-бенду з афро-кубинськими ритмами, кон-га та румбою. Бальна румба повністю відрізняється від кубинської як музикою, так і танцем. Маючи кубинське коріння, румба була створена як результат змішування африканських та європейських музичних традицій. Спочатку цей танець був частиною кубинського народного музичного стилю, що включав ритми африканських рабів. У 1930-х роках румба почала еволюціонувати і потрапила до США, де набула популярності, зокрема завдяки її яскравим і емоційним рухам. Румба є танцем пристрасності, кохання і романтичності і зображує стосунки чоловіка і жінки. Танець увібрав у себе характерні риси закоханого латиноамериканського чоловіка – силу, впевненість, чуттєвість, бажання сподобатись жінці й деяку агресивність. Жінка дражнить партнера, спокушує, манить його за собою, щоб потім знехтувати його почуттями й піти до іншого.

Музика для румби має повільний темп, звичайно близько 104-108 ударів на хвилину, і вона характеризується чітким акцентом на другому та четвертому

тактах, що робить її ритм дуже виразним. Основні інструменти в музиці румби — це перкусія, такі як бонго, конга та ксилофон, а також гітара та труба.

*Самба.* Міжнародна бальна версія самби – це жвавий, ритмічний танець з елементами бразильської самби. Нещодавно він був представлений американській публіці в таких телевізійних програмах, як *Strictly Come Dancing* і *Dancing with the Stars*. Він значно відрізняється від початкових стилів самби Бразилії, де вона виникла. Корені самби можна простежити в африканських ритмах, що були принесені рабами, а також у традиціях португальських поселенців. У ХХ ст. самба стала символом бразильської національної ідентичності, особливо під час знаменитих карнавальних свят, що проходять в Ріо-де-Жанейро. Перші бразильські карнавали з'явилися у 1920–1930-х роках. Вони стали традиційними не тільки для Ріо-де-Жанейро, але й для інших великих міст. Карнавал перетворився на змагання, на яких різні школи самби змагаються за звання «Найкращої школи самби». Самба, яка танцюється на карнавалах, відрізняється від самби, яку виконують на танцювальних майданчиках, але обидва стилі зберігають енергію та емоційну виразність.

Музика самби є надзвичайно ритмічною та швидкою, зі швидкістю близько 100-104 удари на хвилину в класичному бальному варіанті. Основний ритм самби часто включає перкусійні інструменти, такі як барабани (самбо, бонго, кахон), а також інші інструменти, як гітара та труба.

Самба характеризується особливим акцентом на третій долю в такті, що створює унікальний ефект «швидкої» рухливості. Музика самби дуже енергійна та захоплююча, і танець у відповідь має такі ж властивості.

*Пасодобль* (іспанською означає подвійний крок) – це іспанська легка музика з бінарним ритмом і поміркованими рухами, ймовірно, заснована на типових іспанських танцях XVI століття. Він створений за звуком, драмою та рухом іспанської та португальської кориди. Традиційний парний танець виник у Франції, а потім був прийнятий в Іспанії та Португалії. До характерних особливостей танцю відноситься положення корпусу з опущеними плечима та

піднятими грудьми при жорсткій фіксації голови. Взагалі увесь набір рухів можна інтерпретувати як бій матадора з биком. Вагу тіла танцюриста перенесено вперед, притому, що більшість кроків робиться з каблука. Пасодобль є особливим танцем, адже для створення збільшеного акценту використовуються додаткові удари підборами черевиків по паркету.

*Ча-ча-ча* є танцем кубинського походження. Його виконують під однойменну музику, яку представив кубинський композитор і скрипаль Енріке Йоррін на початку 1950-х років. Ритм ча-ча-ча виник як розвиток кубинського музичного стилю дансон відрізняється синкопуванням четвертої долі такту. Назва танцю є звуконаслідуванням, яке походить від човгання ніг танцюристів. Загалом, кроки зберігаються компактними, і танець виконується, як правило, без будь-яких підйомів і спадів. Під час танцю пари повинні передати веселий, безтурботний і розв'язний характер, на відміну від ліричної румби.

*Джайв* – цей танець можна сміливо назвати найшвидшим та найенергійнішим танцем серед усієї латиноамериканської програми. До основних фігур сучасного джайву відноситься швидке синкоповане шосе, доповнене рухами з рок-н-ролу. Цей танцювальний стиль виник у Сполучених Штатах від афроамериканців на початку 1930-х років. Вперше він був представлений публіці в 1934 році Кебом Каловеєм. Це жвава і розкута варіація джиттербага, форми танцю свінг. Англійські інструктори розробили елегантний і жвавий бальний джайв. У 1968 році він був прийнятий як п'ятий латиноамериканський танець на міжнародних змаганнях.

Джайв походить від свінг-танців, що з'явилися в Америці в 1930-х роках, зокрема від джиттербагу та інших танців свінг-епохи. Згодом він розвинувся у більш структурований танець, який став частиною бальних змагань у 1940-х роках. В цей час джайв набув популярності в Європі завдяки танцювальним шоу та виступам, а після включення його в програму міжнародних бальних змагань він став важливою частиною латинської програми.

Музика для джайву, як правило, має швидкий темп (близько 44–48 тактів на хвилину), часто це джазові композиції з чітким свінговим ритмом. Музика джайву сповнена енергії та емоцій, що відповідає характеру самого танцю. Ритм джайву зазвичай складається з 4/4 такту, що дозволяє танцівникам виконувати швидкі кроки та складні фігури, з акцентом на кожен такт.

**Висновки.** Музика і танцювальні ритми Латинської Америки – насправді строката мозаїка з фольклору різних країн та етносів, переплетіння іспанського, португальського, африканського і, звичайно ж, індіанського коріння. Це життєдайні традиції, що народжувалися у вирі складних історичних подій. Латинська Америка подарувала світу особливу музично-танцювальну культуру.

#### **Список використаних джерел:**

1. Все про бальні танці. URL: <https://klimatprof.com.ua/vse-pro-balni-tanczi/> (дата звернення 13.04.2025).
2. Латиноамериканські танці. URL: <https://dancer.in.ua/latin-ballroom/> (дата звернення 13.04.2025).
3. Латиноамериканські танці. URL: [https://ulianaz17.blogspot.com/2018/11/blog-post\\_1.html](https://ulianaz17.blogspot.com/2018/11/blog-post_1.html) (дата звернення 13.04.2025).

УДК 780.8.087.2:780.614

*Грач В., м. Вінниця*

*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

## **ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА: ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ**

*Анотація.* У статті здійснено аналіз камерно-ансамблевого музикування від минулого до сучасності. Досліджено процес становлення жанру, окреслено основні особливості вивчення камерних сонат.

*Ключові слова:* камерно-ансамблеве музикування, ансамблева узгодженість, музичне мистецтво.

*Abstract.* The article analyzes chamber ensemble music from the past to the present. The process of the genre's formation is investigated, and the main features of the study of chamber sonatas are outlined.

*Keywords:* chamber ensemble music making, ensemble coherence, musical art.

**Постановка наукової проблеми.** Камерне ансамблеве виконавство – галузь музичного мистецтва, яка розкриває широкі можливості для розвитку музичної культури особистості музиканта, дозволяє розширити знання музичного репертуару, виховує витончену слухову сферу, сприяє поглибленню професійної компетентності, розумінню стильових особливостей різних епох. Камерна інструментальна музика як специфічний різновид музичного мистецтва суттєво відрізняється від театральної і симфонічної, так як з самого початку її призначенням було домашнє музикування і виконання музичних творів у невеликих приміщеннях. Саме цей факт обумовив її назву (від італійського – camera – кімната, палата).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасними дослідниками жанру камерно-інструментальної музики є Т. Грінченко, З. Жмуркевич, А. Кравченко, І. Польська, А. Пославський та інші.

**Метою** нашої статті є здійснення характеристики процесу камерно-ансамблевого музикування, виокремлення проблемних питань та пошук шляхів їх вирішення.

**Виклад основного матеріалу.** Перший етап становлення камерно-ансамблевих жанрів відбувався в епоху Середньовіччя і Відродження. Вважається, що поява багатоголосся в інструментальній та вокальній музиці суттєво вплинула на розвиток західноєвропейського і українського мистецтва. У XVII столітті камерно-ансамблева музика пройшла етап жанрового

розмежування на церковну та світську. В той час ще не існувало чіткої диференціації за складом ансамблю – музиканти могли варіювати кількість виконавців у межах одного твору. Барокові ансамблі характеризувалися різноманітними комбінаціями струнних, духових, клавішних та щипкових інструментів. Наприклад, популярні на той час тріо-сонати могли включати від однієї до п'яти інструментальних партій.

Класицизм став наступним періодом становлення «зразкових, чітких» форм камерного ансамблю. Саме в цей час з'явилися струнні тріо, квартети, фортепіанні дуети, сонати для інструментів у супроводі фортепіано. Найвпливовішими композиторами цього періоду стали представники віденської класичної школи – Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Вони створили глибокі за змістом і досконалі за формою зразки.

В епоху Романтизму камерна музика неабияк збагачується жанровим спектром творів завдяки творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. У цей період активно розвивається фортепіанне тріо, з'являється велика кількість ансамблів із більшою кількістю виконавців – квартети, квінтети, секстети, септети, октети.

Композитори кінця XIX ст. починають опираються на темброво-ігрову та лірико-споглядальну сфери мислення з формуванням акцентів на власні психологічні особливості. Як наслідок у XX столітті камерний ансамбль стає передовою мистецькою сферою, відображаючи розвиток різних художніх течій: постромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму у формі інтертекстуального та інтермедіального синтезу викладення музичного матеріалу. М. Лисенко вважається основоположником формування української національної школи, що дало в майбутньому підґрунтя для розвитку камерно-інструментального жанру для Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика та інших.

Сучасні соціокультурні обставини внесли свої корективи в традиційне розуміння камерного ансамблю. Сьогодні у виконавській практиці ми

зустрічаємось з великою кількістю музичних явищ, яких не існувало не лише в XIX, а й у XX столітті. Так в камерній практиці з'явилися мішані ансамблі. В них одночасно використовуються інструменти, поєднання яких раніше було неможливим: клавішні, струнні, духові, народні і ударні.

Твори композиторів-класиків найбільш якісно впливають на процес оволодіння різноманітними компонентами ансамблевої гри, такими як вміння контролювати сумісність виконання, відчуття важливості кожної партії, вміння визначати основний і супроводжуючий матеріал, контроль за передачею голосоведення від одного інструменту до іншого. Якісна результативність репетиційної роботи залежить від розуміння учасниками ансамблю загальної ідеї твору, чіткого усвідомлення художнього образу, вибору єдиного інтерпретаційного задуму, повної самовіддачі, відповідальності кожного як на репетиції, так і на уроці і на сцені. Цілісне враження від гри виникає за умови повного взаєморозуміння партнерів, а формування ансамблю як єдиного організму неможливе без створення творчої атмосфери на репетиціях.

Ансамблеве музикування вимагає від його учасників однакового розуміння художнього образу. Переконливому втіленню цієї мети сприяє однаковість (подібність) виконавських прийомів. Критеріями оцінки ансамблістів є – ритмічна узгодженість, динамічна рівновага, артикуляційна та фразувальна єдність [1, с.182].

Для того, щоб визначити почуття особистого темпу в учасників ансамблю, можна застосовувати спеціальні вправи. Наприклад, запропонувати виконавцям прорахувати одну хвилину без секундоміра, після чого порівняти їхні результати. Похибка може сягати в межах 30-35 секунд. В такому разі виникне необхідність приділення особливої уваги зменшенню проміжного часовідчуття між виконавцями [1, с.186].

Особливу увагу слід звертати на штрихову узгодженість між інструментами. Учасникам ансамблю необхідно добре вивчити технологію і

штрихову специфіку інструментів, що беруть участь в ансамблі, щоб у відповідних місцях наблизити своє виконання до їхнього звучання.

Агогічні відхилення в камерному музикуванні також є складними для виконання. В будь-якому матеріалі, виписаному *ad libitum*, заповільненні, прискоренні чи ферматуванні варто постійно опиратися на опорні ноти і рух дрібних тривалостей: для початку подібне місце потрібно навчитися грати рівно, а потім, рівномірно розподіляти тривалості в часі, не дозволяти собі імпульсивності, проявів сольного музикування.

Організованість в часі має бути присутня і в паузах. Вони не мають бути перервою в грі, коли можна дозволити собі відпочити. Навіть паузи в ансамблевій грі не є простою перервою – вони мають виконувати драматургічну функцію, допомагаючи створювати виразну інтерпретацію твору.

**Висновки.** Аналізуючи проблеми постановки вибраної теми в період вивчення камерної музики, можна прийти до висновку, що всі параметри музичної мови є однаково важливими в ансамблевій грі; без вдумливого, уважного вивчення, прочитання камерних сонат, тріо, квартетів чи інших жанрів, їх виконання не буде відповідати авторському задуму, створенню переконливої інтерпретації. Кожен артист ансамблю має бути дисциплінованим, старанним, виявляти стрімку жагу до самовдосконалення. Тільки в такому випадку можливе сумісне, колективне дихання, яке створить цілісне художнє виконання творів камерної музики.

#### **Список використаних джерел:**

1. Грінченко Т. Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду вчителя музики. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. 300с.
2. Жмуркевич З. Камерно-інструментальний ансамбль у просторі мистецької науки. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Випуск 34: Виконавське мистецтво. «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика». Львів, 2015. 564 с.

3. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ: НАКККіМ, 2015. 216 с.
4. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення). Київ, 2001. Випуск 18: Музичне виконавство. Книга сьома. С. 179–190.
5. Пославський А. О. Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів Нововіденської школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 16 с.
6. Чернова І. Іntenціональність у камерному виконавстві. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 61–72.

УДК: 378.1:78:17.023.34

*Гресько О., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-АРТИСТИЧНИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА**

*Анотація.* В статті наголошується, що в мистецтві співу важливим є не тільки розвинений голос, а й д уміння відчувати, переживати та передати голосом найтонші порухи людської душі, втілені у вокальному творі. Визначено, що принцип вокально-художнього мовлення є провідним у постановці й вихованні співацького голосу.

**Ключові слова:** вокального мовлення, вокально-технічні навички, інтонація, звукова мова, спів.

**Abstract.** *The article emphasizes that in the art of singing, not only a developed voice is important, but also the ability to feel, experience and convey with the voice the most subtle movements of the human soul, embodied in a vocal work. It is determined that the principle of vocal-artistic speech is leading in the production and education of the singing voice.*

**Keywords:** *vocal speech, vocal-technical skills, intonation, sound speech, singing.*

**Постановка наукової проблеми.** У світлі нагальної потреби сучасної школи проблема формування вокально-артистичних умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва – репрезентатора музичних шедеврів широкій слухацькій аудиторії школярів, набуває особливої актуальності. Саме тому, зосередження наукової уваги на теоретико-методичному забезпеченні формування вокально-артистичних умінь студентів педагогічного коледжу в процесі їх фахової підготовки є позитивним фактором, здатним оптимізувати підготовку майбутніх вчителів до ефективної музично-виховної роботи у школі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних досліджень, в яких висвітлено таємниці вокального мовлення, психолого-педагогічні основи вокально-виконавської творчості (Н. Гребенюк), питання охорони співацького голосу (Д. Люш), методику розвитку вокально-технічних умінь та умінь виразного виконання (Менабені). Особливості вокальної підготовки вчителів музичного мистецтва розглядаються в дослідженнях Л. Василенко, Л. Косяк, Ю. Мережко Н. Овчаренко та інших .

**Мета** – обґрунтувати важливість вокально-артистичних умінь для успішності професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Успішність професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва багато в чому залежить від його вміння впливати на емоційність й вразливість школярів. Саме у можливості впливати не тільки на розум, але й на почуття маленького слухача полягає справжнє мистецтво педагогічно-виконавської майстерності вчителя.

Про важливість взаємодії «інтелектуальної та емоційної складових у виконавському саморозвитку й самовираженні студентів» наголошують Н. Мозгальова та І. Барановська. Це дасть їм «можливість реалізувати себе в різних видах музично-педагогічної діяльності» [4, с.120].

У вокальній підготовці студентів педагогічного коледжу важливим завданням є навчити його з найбільшою яскравістю і в досконалій виконавській формі передавати сутність твору, що виконується, створювати багаті, правдиві образи, які найповніше відповідають задумам автора. На першому етапі даної роботи основна увага приділяється подоланню вокально-технічних труднощів. Звичайно, без необхідних вокально-технічних навичок (вірного голосоутворення, вміння керувати диханням, володіння необхідним діапазоном, вирівняним регістровим звучанням тощо) важко говорити про творчий підхід до трактування твору. Але про це не слід забувати з першого знайомства студента з вокальним твором. Щоб вірно вловити думку поета і композитора, втілити художній образ твору, виконавець має глибоко проникнути у його поетичний і музичний зміст, що вимагає великої попередньої роботи [2].

По-перше, після першого перегляду нового романсу, пісні, арії необхідно більш детально ознайомитися з творчістю як поета, так і композитора цього твору, щоб зрозуміти те, що спонукало авторів до створення даного художнього образу. Після цього бажано, пов'язати й порівняти здобуту інформацію з особистими спостереженнями, аналогічними життєвими фактами, явищами. Це збагатить внутрішній світ студента, допоможе при розборі і вивченні твору надасть матеріал для творчості.

По-друге, аналізуючи тему, ідею, жанр твору, необхідно визначити власне ставлення до нього, зрозуміти як драматичну, так й музичну лінію розвитку, розібрати його так, як це робить при роботі над роллю актор (розбити на частини за змістом і музикою, поставити завдання для кожної частини, визначити запропоновані обставини тощо). Таке «осмислення» твору дозволить знайти його вірний підтекст та створити концепцію виконання.

Видатні музичні педагоги і композитори неодноразово вказували на необхідність оволодіння в процесі вокального навчання мистецтвом слова як однією із основних складових художнього співу і вокально-виконавської майстерності. Загальновідомо, що саме мова реєструє і закріплює в словах, словосполученнях, реченнях результати роботи нашої думки і є одним з основних факторів мистецтва співу, засобом розкриття ідейного та художнього змісту музично-вокального твору, сценічного образу, засобом активного впливу на слухача. Тому, принцип вокально-художнього, сценічного мовлення є провідним у постановці й вихованні співацького голосу.

Доцільно зазначити, що інтонаційно-звукова мова у співі підпорядковується тим самим законам, що й мова словесна. Щоб навчитися правильно співати, необхідно насамперед, вивчивши свій мовний апарат, навчитися правильно говорити, декламувати, тобто оволодіти декламаційною співацькою мовою.

Провідні вокальні педагоги (Н. Гребенюк, Л. Василенко, І. Колодуб та ін.) стверджують, що роботу над звуком слід починати одночасно з роботою над словом, адже слово в процесі створення співацького звука відіграє домінуючу роль. Відомим є вислів М. Лисенка про те, що «слово і звук у співі невіддільні одне від одного – це єдине ціле». Так, робота над самим лише звуком неминуче призведе до того, що виконавець не зуміє передати сенс музично-образних думок, що містяться в слові, змісті, так само, як оволодіння самою лише технікою слова не дасть повноцінного художнього звучання [1; 2; 3].

В широких колах вокальних педагогів, поширена думка, що для співака важливий насамперед звук, а все інше має другорядне значення. Деякі з наших вітчизняних педагогів теж виховують у своїх учнів переважно звук і приділяють мало уваги тому, як володіти ним, вимовляючи слова і речення в процесі співу, як виражати емоції, закладені в словах. Проте, правильна розмовна мова і художній спів, так само як звук і слово, тісно пов'язані між собою. Отже, мова буде вокально-художньою тільки в разі використання законів співацького звуку; так само і звук буде повноцінний, художній лише тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови. Адже «спів – це правильно продовжена мова».

**Висновки.** Таким чином, можна стверджувати, що в мистецтві співу важливий не тільки голос як такий, а й насамперед уміння відчутти, пережити і передати цим голосом найтонші порухи людської душі, втілені у вокальному творі. Тому з перших днів навчання співу особливу увагу слід звертати, передусім, на викорінення всіх недоліків у звучанні слів розмовної мови.

#### **Список використаних джерел:**

1. Василенко Л. М. Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки*, 2015. № 1. С. 119–125.
2. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
3. Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 1995. 119 с.
4. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2019. Вип. 1–2 (13–14). С.119-127.

**ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР  
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ У ПЕДАГОГІЧНІЙ  
СПАДЩИНІ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА**

*Анотація.* Актуальність теми базується на спробі виявити педагогічні прийоми інноваційної діяльності М. Д. Леонтовича, а саме - використання засобів музично-театрального мистецтва у навчанні учнів. На основі науково-педагогічного аналізу розкрито особливості становлення театралізованої системи освіти на початку 20 століття, підґрунтя якої було використано Леонтовичем-педагогом для впливу на емоційно-чутливу сферу особистості учня для їх гармонічного музично-естетичного розвитку. Спираючись на результати численних наукових розвідок та документів, доведено, що митець у своїй педагогічній діяльності вважав основи музично-театрального мистецтва одним з основоположних засобів педагогічного впливу на духовний розвиток учнів, формування їхньої активної художньо-естетичної діяльності яка створює старанну особистість, сповнену натхненням і бажанням самовдосконалення.

**Ключові слова:** музично-театралізована діяльність, М. Д. Леонтович, емоції, театралізовані ігри, види театральної вистави.

**Abstract.** The relevance of the topic is based on an attempt to identify the pedagogical methods of M. D. Leontovych's innovative activity, namely, the use of musical and theatrical art in teaching students. On the basis of scientific and pedagogical analysis, the article reveals the peculiarities of the formation of the theatricalized education system in the early 20th century, Leontovych used the basis of

*which to influence the emotionally sensitive sphere of the student's personality for their harmonious musical and aesthetic development. Based on the results of numerous scientific developments and documents, it is proved that in his pedagogical activity the artist considered the basics of musical and theatrical art to be one of the fundamental means of pedagogical influence on the spiritual development of students, the formation of their active artistic and aesthetic activity that creates a diligent personality filled with inspiration and desire for self-improvement.*

**Key words:** *musical and theatrical activity, M. D. Leontovych, emotions, theatrical games, types of theatrical performance.*

**Постановка наукової проблеми.** Поступове вдосконалення новітніх педагогічних течій у сфері освіти в Україні, зокрема з музично-театрального мистецтва, що торкається безпосередньо мистецького розвитку учнів, завжди залишалося вагомими для сучасних педагогічних наук. Тому, тим ціннішими стають пошуки і знахідки раритетних експонатів, що допомагають хронологічно встановити історію окультурювання історичності краю, яке необхідно аналізувати, систематизувати та адаптувати з урахуванням попереднього педагогічного досвіду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У працях вітчизняних учених зафіксовані окремі аспекти музичного і театрального життя Поділля і Тульчина (у тому числі театральної, хорової, освітньої галузей культури). Про безцінну роль використання театрального мистецтва в навчальних закладах акцентували корифеї педагогіки, такі як В. Сухомлинський, А. Макаренко та інші.

Цінним масовим прозорим прикладом перформативного мистецтва сьогодення є засоби музично-театрального мистецтва при обов'язковому використанні національного хорового співу. До питань аналізу музично-педагогічної спадщини М. Д. Леонтовича зверталися О. Бугаєва, Н. Величко, В. Витвицький, М. Гордійчук, М. Грінченко, А. Завальнюк, Л. Іванова, В. Іванов, С. Орфєєв, Є. Федотов та інші. Однак, аспект синтезу музичного та

театрального мистецтва у музично-педагогічній діяльності М. Леонтовича ще недостатньо досліджено і потребує глибокого вивчення та додаткового аналізу. На жаль, роботи, у яких комплексно висвітилися б усі етапи розвитку музичної культури Поділля, починаючи з Тульчина, в якій найплідніше працював М. Д. Леонтович, поки що знаходяться на стадії досліджень.

**Мета статті** – на основі аналізу виявлених архівних документів ХІХ-ХХ ст., джерельного фонду краєзнавчого музею м. Тульчин виокремити педагогічне значення розвитку культурних парадигм краю, серед яких – формування музично-театральної культури на Тульчинщині, у педагогічній спадщині М. Д. Леонтовича.

**Виклад основного матеріалу.** В умовах трансформації суспільних та культурних змін життя й освіти Поділля початку 20 ст. були відтворені маловідомі сторінки тогочасного театрального життя, що сприяло становленню театралізовано-педагогічної діяльності М. Д. Леонтовича саме у Тульчині. На основі логічно узагальнюючого методу нами було проведено глибокий аналіз історично-духовної наповненості міста, що допоміг виявити якісні локальні особливості мистецького життя даного періоду тульчинського краю, які стали впливовими факторами подальшої ефективної новаторської музично-театральної праці музиканта зокрема у царині педагогічної роботи з учнями [2].

Музично-педагогічна спадщина М. Д. Леонтовича понад 100 років послідовно досліджувалась низкою визнаних вчених, педагогів: П. Козицьким, С. Орфєєвим, М. Гордійчуком, В. Дяченка, В. Івановим, А. Завальнюком, Л. Івановою тощо [1, 4]. Але вплив музично-театрального мистецтва, як розвивально-виховного фактору, на процес мистецької освіти учнівства, що вдало використовувався М. Д. Леонтовичем у музично-театральній педагогічній діяльності, ще мало досліджений і потребує додаткового вивчення.

Про моральну, дидактичну функцію театрального мистецтва та естетичний вплив акцентували діячі української культури Б. Грінченко, І. Франко, М. Вороний. Нажаль, виявлення загальних тенденцій становлення теоретично-

методичних основ музично-театрального виховання зроблених на ґрунті аналізу музично-педагогічного доробку М. Д. Леонтовича науковцями було зроблено обмаль.

Важливим етапом дослідження є історія театрального Тульчина як окремого культурного Поділля за часи володарювання Польщі в контексті українсько-польських взаємин. Неупереджене висвітлення ролі польського панування і розвитку культурно-театрального життя на Тульчинщині в даному аспекті дала мистецтвознавець Тетяна Чубіна в дисертації «Рід Потоцьких в Україні (Тульчинська лінія): суспільно-політичні та культурологічні аспекти», в якій були систематизовані відомості про музичне мистецтво, досліди специфіки функціонування маєткового, аматорського та антрепренерського театрів тульчинського осередку.

Науковець вважає, що подія стала першим масштабним офіційним фактором закладення театральної традиції на Поділлі, але через причину ідеологічної ангажованості радянської історіографії та мало доступних джерел зарубіжних архівних установ [6].

**Висновки.** Отже, ми спробували дослідити факти того історичного феномену того, що м. Тульчин, починаючи з кінця XVIII ст., став першим основним генератором польського культурного життя Поділля, в якому музично-театральне життя зіграло цінну історичну роль у наступному педагогічно-театральному розвитку мистецької освіти (крізь призму функціонування театральних колективів) і позначилося на конструктивних технологіях М. Д. Леонтовича, сприяючи усебічному переосмисленню ролі театралізації у навчально-виховному процесі мистецької освіти як надзавданню сучасного мистецтва України.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гордійчук М. «Про педагогічну спадщину М.Д. Леонтовича», Іванова Л. «Музично-педагогічна спадщина М.Д.Л», М.2007,ст. 6, С.143.

2. Губаль А.Б. Народний театр в аспекті педагогічної діяльності М. Д. Леонтовича у Тульчині. Journal «ScienceRise: Pedagogical Education». №6 (57). 2023. С. 4-12.
3. Губаль А.Б. Народна аматорська хорова капела Миколи Леонтовича. Т.2021 р.
4. Іванова Л.О. Музично-педагогічна спадщина М. Леонтовича, М. 2007, ст. 144, с.45-59.
5. Теплова О.Ю. Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. Професійна освіта: проблеми і перспективи. 2016. Вип. 11. С.110-114.
6. Чубіна Т.Д. Рід Потоцьких в Україні (Тульчинська лінія): суспільно-політичні та культурологічні аспекти: автореф. дис...д-ра іст.наук 07.00.01.ДНУ. Д., 2008. 36 с.

УДК: 378.091.3:373.011.3-051

*Лінійі Чжан, м.Київ*  
*здобувач ступеня вищої освіти «доктор філософії»*  
*Українського державного університету*  
*імені Михайла Драгоманова*

## **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ УМІНЬ ПІДЛІТКІВ**

*Анотація.* В статті розглядаються різні наукові тлумачення дефініції «умова», визначаються педагогічні умови, за яких процес формування вокальних умінь підлітків буде успішним, а саме: охорони та дбайливого ставлення до дитячих голосів; доступності вокального репертуару; розвитку уваги, яка є провідним психологічним фактором успішності вокального навчання.

**Ключові слова:** вокальне навчання, репертуар.

***Abstract.** The article examines various scientific interpretations of the definition of «condition», determines pedagogical conditions under which the process of forming vocal skills of adolescents will be successful, namely: protection and careful attitude to children; voices; accessibility of vocal repertoire; development of attention, which is the leading psychological factor of the success of vocal training.*

***Keywords:** vocal training, repertoire.*

**Постановка наукової проблеми.** Процес формування вокальних умінь учнів підліткового віку в процесі вокального навчання характеризується динамічністю та емоційністю, імпровізаційністю, інтелектуальним наповненням, активним спілкуванням, зіткненням суджень і вражень тощо. Його складність полягає в тому, що педагогічні впливи мають бути доцільними та індивідуальними, враховувати індивідуальні можливості кожного учня і числення фактори, які зумовлюють поведінку та характер діяльності учнів. Ефективність формування вокальних умінь залежить від науково-обґрунтованих педагогічних умов та принципів, що впроваджуються в практику вокального навчання підлітків.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Основи вокальної педагогіки викладені в працях В. Антонюк, В. Гнидя, Н. Гребенюк, О. Стахевич та інших. Підготовці професійних співаків до виконавської діяльності присвячені праці Л. Василенко, Н. Гребенюк, Г. Стасько та інших. Методика вокального навчання школярів різного віку стала предметом наукової уваги О. Ростовського, Л. Хлебнікової, Ю. Юцевича та інших. Учені наголошують, що успішне формування вокальних навичок залежить від такої організації процесу навчання, яке забезпечує найвищі результати та радість від спілкування з вокальним мистецтвом.

**Мета** – обґрунтувати педагогічні умови формування вокальних умінь підлітків.

**Виклад основного матеріалу.** На наше переконання, формування вокальних умінь підлітків в процесі навчання в мистецьких позашкільних навчальних закладах буде ефективним за визначення та реалізації педагогічних умов. У різних словниках дефініція «умова» тлумачиться таким чином:

- це сукупність об'єктів (речей, процесів, відносин), необхідних для виникнення, існування або зміни даного об'єкту; єдність об'єктивного і суб'єктивного, внутрішнього і зовнішнього, сутності і явища [9];
- сукупність перемінних природних, соціальних, зовнішніх та внутрішніх впливів, що визначають фізичний, психічний, моральний розвиток людини, його поведінку, виховання і навчання, формування особистості [11].

Досить різноплановим у наукових працях є визначення педагогічних умов, під якими розуміють:

- сукупність зовнішніх та внутрішніх обставин (об'єктивних заходів) освітнього процесу, від реалізації яких залежить досягнення поставлених дидактичних цілей;
- обставини, від яких залежить та відбувається цілісний продуктивний педагогічний процес професійної підготовки фахівців, що опосередковується активністю особистості, групою людей;
- сукупність об'єктивних можливостей змісту, форм, методів і матеріально-просторового середовища, спрямованих на вирішення поставлених у педагогіці завдань;

Дослідники одностайні в тому, що до **педагогічних умов** належать лише ті, які спеціально створюються в педагогічному процесі та реалізація яких забезпечує найбільш ефективний його перебіг [4]. В контексті нашого дослідження реалізація педагогічних умов має на меті:

- забезпечення організаційно-педагогічного й психолого-педагогічного супроводу вокальної підготовки підлітків;
- визначення форм і методів навчання, спрямованих на формування вокально-виконавських умінь підлітків в мистецьких позашкільних навчальних закладах.

На переконання О. Рудницької, досягнення бажаного педагогічного ефекту завжди зумовлюється відповідними зовнішніми і внутрішніми умовами, поєднання яких у тій чи іншій ситуації відіграє роль фактора педагогічного впливу, сприяючи успішному виконанню учнем навчальних дій. Комплекс таких умов охоплює тип педагогічної взаємодії, методи навчально-виховної роботи, зміст інформації, врахування індивідуальних особливостей учнів, соціальних вимог до освіти тощо [8].

На наш погляд, процес формування вокальних умінь підлітків буде успішним за умови:

- охорони та дбайливого ставлення до дитячих голосів;
- доступності вокального репертуару;
- розвитку уваги, яка є провідного психологічного фактору підвищення якості вокального навчання.

Розглянемо першу педагогічну умову – формування вокальних умінь підлітків буде успішним за умови гігієни та охорони співацького голосу. Дане питання розглядалось відомим вокальними педагогами В. Антонюк, Н. Гребенюк, Л. Василенко та ін. Науково-дослідна робота з охорони дитячого голосу почалась у 30-х роках ХХ сторіччя, коли вокальні педагоги і фоніатри прагнули, з одного боку, вивчити природу дитячого і юнацького голосу об'єктивними лабораторними методами (пнеймографії, стробоскопії, ларингоскопії), а з іншого – розробити методи його охорони. Поступово дослідники дійшли висновку, що систематичне навчання вокалу і є, по суті, охороною дитячого голосу.

Дослідження показали, що паталогічні зміни в голосовому апараті виникають у тих дітей, які не дотримуються режиму вокальних занять, співають під час простудного стану, не піддаються систематичному фоніатричному контролю; виконують важкі вокальні вправи за допомогою форсованого голосоутворення; не маючи належної вокально-технічної підготовки для вірної координації дихання, голосоутворення, резонації, артикуляції, виконують

музичні твори, що не відповідають діапазону дитячого голосу і визивають втому і реактивні процеси в голосовому апараті; не мають достатньо розвиненого музичного слуху.

На думку викладачів з вокалу, потрібно запобігати передчасного розвитку вокальних даних, диференційовано підбирати навчально-технічний і музично-художній репертуар, вміти розрізняти різні форми мутації. Дослідники переконані, що від вірного вирішення цих питань буде залежати, скільки дітей з гарними голосами стануть професійними співаками [6].

Аналіз наукових робіт стосовно зазначеної проблематики дозволив виокремити поради, які надають науковці вокальним педагогам, а саме:

- в процесі вокальної підготовки необхідно звертати увагу на особливу крихкість голосового апарату учнів і не допускати помірну звучність співу;
- частіше перевіряти голос кожного учня;
- проводити постійну роботу з учнями відносно максимально дбайливого відношення до власного голосу.

Вирішальне значення у вокальному навчанні підлітків має доступність вокального репертуару, який повинен відповідати їх віковим голосовим нормам, психічним і виконавським можливостям. На актуальності цього аспекту вокального навчання неодноразово наголошували вчителі іспіву, вокальні педагоги, керівники хорових колективів.

Науковці наголошують на тому, що репертуар для дітей підліткового віку повинен бути педагогічно спрямованим. Недостатність такого репертуару може бути гальмом правильного вокального розвитку підлітків, голоси яких знаходяться у стані мутації. Разом з тим, педагогічна спрямованість репертуару полягає не тільки в його художності, але в цілому ряді чисто вокальних вимог, а саме:

- зручності для вікового діапазону тональності, вокальної мелодійної лінії;
- відповідності складності акомпаніменту;

- побудові кульмінації на доступних звуках і зручній голосній теситурі.

Процес формування виконавських умінь підлітків відбуватиметься ефективніше за умови розвитку уваги, яка є провідним психологічним фактором підвищення ефективності будь-якої діяльності, у тому числі і вокальної. Аналіз наукових праць вказує на те, що увага є важливою музично-виконавською якістю й відображає не лише рівень виконавської майстерності, а й забезпечує успішність вокальної діяльності. У педагогічній науці на важливість уваги як необхідної умови підвищення ефективності навчання вказували Я. Коменський, І. Песталоцці, К. Ушинський. Цінними є дослідження психологів І. Беха та М. Варій спрямовані на вивчення впливу методів і способів навчальної діяльності на активізацію уваги учнів підліткового віку. Вчені стверджують, що функцію уваги можна порівняти з лінзою, яка збирає у фокус сонячні промені й запалює дерево. Так і увага збирає у фокус розумові сили людини й спрямовує їх на розв'язання проблем, що постають перед нею. Саме зосередженість на об'єктах дає змогу поглибити бачення, деталізувати явища та успішно розв'язати проблему [3].

Особливого значення набуває увага в процесі вокального навчання підлітків, адже передбачає як вербальне так і невербальне (мова жестів і міміки) спілкування вчителя з учнями. У процесі такого спілкування великого значення набуває зосередженість уваги вчителя на власних висловлюваннях у процесі занять, оскільки від чіткості поставлених завдань, уміння сформулювати свій задум, володіння власними **емоціями** і мімікою, залежатиме правильність їх сприйняття і зрозумілість учнями [10]. Науковці також наголошують на важливості взаємодії емоційної та інтелектуальної складової у процесі вокального навчання учнів підліткового віку. На думку Н. Мозгальнової та І. Барановської, «гармонійне поєднання емоцій та інтелекту дозволить дозволить викладачу з успіхом долати труднощі, інноваційно організувати музичне навчання, адекватно оцінювати й аналізувати зміни в музично-педагогічній діяльності, стимулювати виконавські досягнення учнів» [7].

Цікавими для нашого дослідження є положення науковців, які розглядають **увагу** викладача як педагогічне уміння, а його уважність, як моральну звичку, що проявляється у спілкуванні з учнями. Вчені експериментально дослідили і встановили необхідність розвитку певних властивостей уваги викладача, а саме:

- поєднання спостережливості вчителя із своєчасним його виховним впливом на учнів, тобто науковець застерігає молодих людей від несвоєчасного застосування дій, що приводять до зниження уваги вчителя до учнів;
- володіння вчителем умінням розподіляти увагу між змістом уроку, методами навчання та учнями (знаннями їх психологічних особливостей і рівня підготовки);
- єдності стійкості і переключення уваги вчителя, тобто, своєчасне переключення уваги у відповідності зі зміною видів навчальної діяльності та необхідністю педагогічного стимулювання зосередженості школярів;
- поєднання уваги з уважністю як морально-психологічною властивістю особистості, що забезпечує розуміння вчителем психічних станів учнів і є однією з важливих передумов успішності його педагогічної діяльності;
- доцільність вираження уваги, своєрідності її педагогічної техніки, яка проявляється у зовнішньому інтересі до учнів. Крім того, автор наголошує на тому, що викладання певних навчальних дисциплін вимагає спеціально сформованих властивостей уваги, оскільки професійна спрямованість уваги вчителів гуманітарних дисциплін відрізняється від уваги викладачів технічного або художнього напрямків.

У процесі вокального навчання підлітків є надзвичайно важливими уміння викладача цікаво й доступно інтерпретувати твори мистецтва, або так будувати заняття, щоб учні відчули прямий зв'язок із власними потаємними інтересами. Важливим етапом педагогічної роботи є вибір вокального репертуару. Педагог має дуже обачливо підходити до вибору вокальних творів, які б збагачували художній досвід дітей. Обираючи вокальний твір для занять з підлітками, доцільно більше уваги приділяти розгляду художнього змісту класичних творів

всесвітньо відомих композиторів, звертати увагу учнів на емоційну драматургію твору.

Доречно визначити основні позиції щодо особливостей вокального навчання:

- забезпечення адекватного сприйняття музики підлітками, розуміння художнього змісту розучуваних творів;
- емоційна насиченість вокального процесу, що стимулює активність учня в осмисленні власних відчуттів та активізує процес самотворення [2; 5].

Художньо-естетичний розвиток підлітків характеризує наявність різноманітних естетичних емоцій в процесі вокального виконавства, естетичних оцінок, що відповідають його духовним потребам, а його навчальна діяльність поєднується з потребою в отриманні естетичних знань, вражень, емоційних переживань.

Найбільш відповідальною у вокальному вихованні є робота з підлітками від 11 до 15 років. Саме в цьому віці відбувається формування співочого голосу, яке залежить від зміни структури голосового механізму. У підлітковий період голос звучить більш насичено і набуває індивідуальних тембрових якостей.

Розширюється діапазон, поступово збільшується сила голосу, зміцнюються діафрагмові м'язи. В 11-12 років у підлітків закінчується формування голосових м'язів і їх коливання поширюється на всю голосову складку, а не тільки на краї. Голос у дітей звучить особливо.

На початку занять з дітьми середнього шкільного віку слід звертати увагу на правильну постановку корпусу дітей, на розвиток дихальних відчуттів при співі. Розвиток повноцінного дихання базується на послідовному зміцненні м'язів, без перенапруження.

Кожен урок повинен починатися з вокальних вправ, які розвивають координацію слуху і голосу, розширюють діапазон, розвивають слухову пам'ять, чистоту інтонації, настроюють голос підлітка на правильне звукоутворення. Вправу, яку добре засвоїли корисно співати без супроводу інструмента.

При роботі над звукоутворенням необхідно слідкувати за легкістю і невимушеністю голосу, за високою вокальною позицією. Тембральне збагачення повинно відбуватися природньо. виправлення недоліків голосу ускладнюється, якщо його перенапруження співпадає з мутаційним періодом. В таких випадках може допомогти мовчання і постійний нагляд педагога [6].

Вокальні вправи мають передувати підібраній пісні і мати безпосереднє відношення до цього твору. Це допомагає оволодіти піснею і привчає учнів до свідомої роботи над нею. На заняттях повинна бути особлива атмосфера, бо музика – мова почуттів. Вона викликає у дітей певні настрої, переживання, хвилювання. Ці настрої має створювати вчитель, передавати свої емоції і почуття виразним співом.

У процесі співу розвиваються не лише вокальні уміння, але й музичні здібності, уява, творча активність, цілеспрямованість, художній смак до прекрасного, тобто ті властивості, які мають значення для розвитку особистості підлітків.

**Висновки.** Реалізація розглянутих педагогічних умов, на наш погляд, позитивно впливатиме на процес формування вокальних умінь підлітків.

Особливостями виховання підлітків у процесі вокального навчання є використання раціональних та ірраціональних чинників впливу мистецтва на внутрішній світ, що забезпечують формування адекватного уявлення підлітків про категорію прекрасного, на основі якої формується естетичний ідеал учня та його внутрішній духовний світ. Використання вокального мистецтва як гедоністичного чинника навчання сприяє активізації самотворення підлітків з позицій навчання і виховання.

### **Список використаних джерел**

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.

2. Василенко Л. М. Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки*, 2015. № 1. С. 119–125.
3. Варій М.Й. Психологія : навч пос. для студ. Вищих навч закладів. Київ : Центр учбової літератури. 2007. 288 с.
4. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 373 с.
5. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
6. Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 1995. 119 с.
7. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2019. Вип. 1–2 (13–14). С.119-127.
8. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник. К.: АПН України, 2002. 269 с.,
9. Філософський енциклопедичний словник. За ред. В. І. Шинкарука. Київ: Абрис, 2002. 742с.
10. Хомчук, О. П., Пономаренко, Т. І. Особливості психоемоційних станів підлітків. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Психологія*, (1), 2024. 109-113.
11. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор, 2007. 640 с.

*Ковбасюк В., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ПІДГОТОВКА УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ ДО ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ У КЛАСІ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА**

***Анотація.** Стаття присвячена підготовці учнів дитячої музичної школи до творчої самореалізації у класі кнопкового акордеона. Розглянуто основні методи та підходи, що сприяють розвитку технічних навичок, музичного мислення та виконавської майстерності юних акордеоністів. Акцент зроблено на створенні сприятливого навчального середовища, використанні проблемно-пошукових завдань, формуванні асоціативного мислення, роботі з різностильовим репертуаром та розвитку імпровізаційних навичок. Також проаналізовано роль педагога у стимулюванні творчого потенціалу учнів через індивідуальний підхід та залучення до конкурсів і концертної діяльності. Запропоновані методи сприяють формуванню впевнених у собі музикантів, здатних до самовираження та інтерпретації музичних творів.*

***Ключові слова:** акордеон, творча самореалізація, музична освіта, виконавська майстерність, імпровізація, музичний розвиток.*

***Abstract.** The article is dedicated to preparing students of children's music schools for creative self-realization in the button accordion class. The main methods and approaches that contribute to the development of technical skills, musical thinking, and performing mastery of young accordionists are considered. Emphasis is placed on creating a favorable learning environment, using problem-solving tasks, forming associative thinking, working with a diverse repertoire, and developing*

*improvisational skills. The role of the teacher in stimulating students' creative potential through an individualized approach and participation in competitions and concert activities is also analyzed. The proposed methods help shape confident musicians capable of self-expression and musical interpretation.*

**Keywords:** *accordion, creative self-realization, music education, performing mastery, improvisation, musical development.*

**Постановка наукової проблеми.** Учнів дитячої музичної школи потрібно готувати до творчої самореалізації, тому що це допомагає їм розкрити власний потенціал, оскільки музична освіта сприяє розвитку талантів та індивідуального творчого стилю; знайти натхнення та мотивацію, бо коли учень відчуває, що може виражати свої почуття та ідеї через музику, його інтерес до занять зростає; розвинути впевненість у собі, адже виступи перед публікою, участь у конкурсах і концертах зміцнюють віру у власні сили; опанувати навички самовираження – музика є засобом комунікації, через який можна передавати емоції та думки. Крім того творча самореалізація допомагає учням підготуватися до майбутньої професійної діяльності, адже для тих, хто планує продовжити музичну кар'єру, важливо вміти творчо мислити та генерувати нові ідеї; формувати креативне мислення, оскільки уміння імпровізувати та створювати власні музичні твори допомагає розвивати нестандартне бачення та гнучкість у мисленні [2]. Безумовно, заняття музикою допомагають отримати емоційне задоволення – творчість приносить радість, знижує рівень стресу та сприяє гармонійному розвитку особистості. Творча самореалізація в музиці допомагає не тільки в мистецтві, а й у житті, адже вона навчає наполегливості, дисципліни та відкритості до нового [4].

Інтерес становлять окремі методи, форми, засоби, за допомогою яких можна ефективно підготувати учнів дитячої музичної школи до творчої самореалізації, зокрема, у класі кнопкового акордеона.

**Мета статті** – проаналізувати особливості підготовки учнів дитячої музичної школи до творчої самореалізації у класі кнопкового акордеона.

**Виклад основного матеріалу.** Щоб допомогти учням розкрити свій творчий потенціал і вдосконалити музичні здібності, викладачам дитячої музичної школи варто створювати навчальне середовище, яке б надихало та сприяло вільному самовираженню юних акордеоністів. Важливо, щоб у класі акордеона панувала атмосфера довіри, взаємоповаги та відкритості до ідей кожного учня. Для цього можна застосовувати різноманітні методи: пропонувати учням самостійно розв'язувати творчі завдання, брати участь у музичних іграх, вирішувати загадки, що сприятиме їхній розкнутості, впевненості та активному залученню до творчого процесу [1; 3].

Одна з основних цілей викладача акордеона – мотивувати учнів до здобуття нових знань у сфері музики та спонукати їх до самореалізації у різних формах музичної діяльності. Формування образного й асоціативного мислення можна стимулювати через евристичні бесіди та творчі завдання, що вимагають пошуку нестандартних рішень. Це розвиває самостійність, оригінальність у трактуванні музичних образів та допомагає учням знайти власний стиль у музиці. Завдяки підтримці з боку педагога учні отримують можливість експериментувати з виконанням творів, знаходячи власні варіанти інтерпретації, що приносить їм задоволення.

Ефективним способом розвитку творчих навичок у класі акордеона є використання проблемно-пошукових завдань. Вони допомагають учням краще засвоювати музично-теоретичні знання, розуміти художню сутність творів і свідомо підходити до вибору виконавських засобів виразності. Наприклад, можна запропонувати знайти оптимальну аплікатуру для виконання твору, змінити засоби виразності або розробити власну інтерпретацію. Такі завдання підходять як для старших учнів, так і для молодших, при цьому їх складність варто адаптувати до рівня кожного вихованця [2].

Велике значення для розвитку музичних здібностей має репертуар. Викладач може прищепити учням любов до світової та української музики, ознайомлюючи їх із народною, класичною спадщиною та творами відомих композиторів. У процесі вивчення твору корисно розповісти про особливості стилю композитора, його життєвий шлях, а також про видатних виконавців, які інтерпретували цей твір. Це допоможе учню краще зрозуміти зміст музики та передати його через гру на акордеоні.

Емоційна чутливість виконавця безпосередньо впливає на його розуміння музичного твору. Учень полюбить ті композиції, які викликають у нього сильний емоційний відгук. Завдання педагога – розширювати світогляд учнів, допомагаючи їм глибше сприймати різні музичні образи. Одним із ефективних способів заохочення до музики є особистий приклад викладача – виконання ним творів як у класі, так і під час концертів.

Важливим аспектом навчання є систематичне керівництво процесом розвитку учня на основі індивідуального плану. Від його якості залежить успіх у навчанні: вдало підібраний репертуар стимулює прогрес, тоді як помилки у плануванні можуть призвести до втрати мотивації. Для виховання висококласного акордеоніста необхідно включати до навчальної програми твори різних жанрів і стилів, приділяючи особливу увагу обробкам народних пісень та танців, а також перекладам музики класичних композиторів. Викладач повинен не тільки самостійно створювати переклади творів для акордеона, а й навчати цьому своїх учнів. Для цього важлива відповідна мотивація.

Адаптація музичних творів для акордеона вимагає відповідального підходу, адже важливо максимально використати можливості цього інструмента, його темброві барви та особливості звучання. Учні необхідно пояснювати, як передавати зміст твору засобами, характерними для акордеона, а не механічно копіювати оригінальне звучання інших інструментів.

Деякі викладачі у своїй роботі з учнями акцентують увагу винятково на їхніх сильних сторонах, залишаючи поза увагою слабкіші аспекти. Наприклад,

якщо учень має відмінну технічну підготовку, йому пропонують виконувати переважно віртуозні твори, не приділяючи уваги розвитку кантиленного звучання. І навпаки, якщо учневі легко даються ліричні п'єси, то репертуар складається лише з таких творів, без акценту на технічне вдосконалення. У результаті вихованці демонструють найкращі якості у вибраному напрямку, проте залишаються прогалини в інших аспектах виконавської майстерності, що обмежує їхній загальний творчий розвиток.

Для гармонійного зростання музиканта важливо не тільки розширювати його загальний музичний кругозір, а й цілеспрямовано розвивати технічні навички, аби він міг впевнено виконувати твори різного характеру. Головним чинником успіху є регулярні та правильно організовані заняття на інструменті. Учневі слід пояснити, що щоденна, нехай і коротка, практика ефективніша за нерегулярні, але тривалі заняття.

Не менш важливим є виховання любові до самого процесу гри, що можливе лише за умови усвідомлення учнем своїх завдань як майбутнього виконавця. Для розвитку творчих здібностей акордеоністів значну роль відіграє демонстрація викладачем виконання музичних творів. Граючи для учня, педагог одночасно розв'язує кілька навчальних завдань: розвиває музичний слух, прищеплює любов до мистецтва, знайомить із виразними можливостями інструмента та мотивує до навчання.

Однак слід враховувати, що надмірна кількість таких показових виступів у класі може стримувати ініціативу учня. Якщо педагог постійно грає всі твори замість того, щоб дати учневі можливість самостійно їх опанувати, це може уповільнити розвиток його виконавської самостійності. Тому важливо визначити, на якому етапі вивчення твору доцільно виконувати його для учня.

Коли викладач демонструє твір у класі, це слід робити на найвищому рівні, адже якісне виконання залишає глибоке враження і надихає учня на подальший розвиток. Проте необхідно враховувати можливості учня і вдаватися не лише до

повного виконання твору, а й до програвання окремих уривків, особливо на проміжних етапах навчання.

Таким чином, використання різноманітних педагогічних методик у процесі навчання гри на акордеоні сприяє формуванню в учнів навичок роботи з інструментом у різних музичних напрямках. Зокрема, учні вчаться читати з аркуша нескладні твори, акомпанувати сольним виконавцям або хору, виконувати твори різних жанрів і стилів, транспонувати супроводи у задану тональність, адаптувати фортепіанні твори для акордеона, а також відтворювати як ліричні, так і ритмічно-рухливі композиції.

Головною метою самостійної роботи учнів-акордеоністів є формування їхнього незалежного музичного мислення, що сприяє розвитку творчої ініціативи, здатності до нестандартних рішень, вміння аналізувати та розв'язувати завдання самостійно.

Для подальшого вдосконалення творчих здібностей учнів доцільно застосовувати різні форми самостійної роботи: вивчення етюдів та нескладних музичних п'єс за спеціально розробленим планом, повторення раніше опрацьованих творів, а також відвідування концертів та виступів видатних акордеоністів. Під час самостійних занять важливо поєднувати кілька видів діяльності: виконання технічних вправ, гам і етюдів (на що варто відводити приблизно третину заняття), розбір нових творів, аналіз аплікатури, розподіл рухів міха, заучування нотного тексту напам'ять, опрацювання звуку та деталей виконання за рекомендаціями викладача, доведення твору до рівня концертного виконання, репетиція всієї програми перед контрольним виступом, читання нот з аркуша, підбір знайомих мелодій на слух, а також варіативні вправи (наприклад, зміна ритму, акцентів, артикуляції, динаміки чи фактури).

Участь у позаурочних заходах також позитивно впливає на творчий розвиток учнів музичної школи, допомагаючи їм розширити свій виконавський досвід і набути нових навичок.

**Висновки.** Отже, підготовка учнів класу кнопкового акордеона до творчої самореалізації в дитячій музичній школі може включати такі методи та підходи, як розвиток технічної майстерності, виконання різностильових творів, розвиток імпровізаційних навичок, використання сучасних технологій, виступи та конкурси, заохочення учня до самостійного навчання. Це передбачає, зокрема, виконання гами, арпеджіо, вправ на незалежність рук; робота над артикуляцією, штрихами (легато, стакато, деташе тощо), вправи для розвитку координації та динамічного нюансування; ознайомлення з класичним репертуаром, народною музикою, джазовими обробками; вивчення творів сучасних композиторів, а також транскрипцій популярної музики; виконання ансамблевих і оркестрових творів; імпровізація на задану тему (мелодійна, гармонічна, ритмічна), створення варіацій на знайомі мелодії, розвиток навичок акомпанування для гри з вокалістами або інструменталістами; заохочення до написання власних мелодій та їх аранжування; аудіо- та відеозапис виконання для аналізу власної гри; участь у концертах, різних шкільних та міських заходах, участь у фестивалях, конкурсах, майстер-класах. Важливим також є пошук власного звучання, інтерпретації творів, розвиток музичного смаку та стилістичного чуття; розбір і прослуховування записів видатних акордеоністів, аналіз і обговорення виконання відомих музикантів.

Ці методи допоможуть учням класу кнопкового акордеона розвинути не лише технічні навички, а й творче мислення, здатність до самовираження та впевненість у собі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
2. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова.*

*Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 29. 2023. С.77-84.*  
<https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>

3. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія.* Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.

4. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія».* №1. 2018. С. 208-214.

УДК 793.3:378.147(477)

*Кравченко К., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ПОСЛІДОВНИКИ МОДЕРН-ДЖАЗУ: ВПЛИВ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ**

*Анотація.* У статті розглянуто еволюцію модерн-джазу як одного з провідних напрямів сучасного танцювального мистецтва та його інтеграцію в український хореографічний контекст. Аналізується особливості техніки, емоційної виразності та пластичної мови стилю, а також його освітній і культурний вплив. Особливу увагу приділено діяльності приватних студій, зокрема на Вінниччині, як осередків розвитку модерн-джазу. Встановлено, що модерн-джаз у сучасній хореографії України виступає не лише засобом естетичного виховання, а й важливим чинником творчої самореалізації молоді.

*Ключові слова:* модерн-джаз, хореографія, танцювальне мистецтво, імпровізація, творчість, естетичне виховання, Вінниччина.

***Abstract.** The article explores the evolution of modern jazz dance as one of the leading trends in contemporary dance art and its integration into the Ukrainian choreographic context. The features of its technique, emotional expression, and stylistic plasticity are analyzed along with its educational and cultural impact. Special attention is paid to the role of private studios, particularly in the Vinnytsia region, in developing modern jazz. It is concluded that modern jazz in Ukrainian choreography functions not only as a tool of aesthetic education but also as an important factor of youth's creative self-realization.*

***Keywords:** modern jazz, choreography, dance art, improvisation, creativity, aesthetic education, Vinnytsia region.*

**Постановка наукової проблеми.** У процесі трансформації хореографічної освіти та практики в умовах культурної глобалізації актуалізується потреба в осмисленні ролі новітніх танцювальних стилів, зокрема модерн-джазу, в естетичному та професійному формуванні особистості. Стиль модерн-джаз, що поєднує техніки джазу, модерну, класики та афроамериканських традицій, набуває особливого значення у середовищі приватних студій, де реалізується як форма мистецької самореалізації молоді.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження феномену модерн-джазу в Україні представлено у працях сучасних науковців, зокрема Є.С. Пахольчак, яка аналізує розвиток хореографії на Вінниччині та роль приватних студій у впровадженні сучасних напрямів танцю. О. Михайлишен та В. Фрицюк досліджують питання творчості, самореалізації та професійного розвитку у хореографічній освіті. Однак інтегративний аналіз модерн-джазу як феномену сучасного танцю в контексті локальних культурних практик потребує подальшого осмислення.

**Мета** – висвітлення розвитку модерн-джазу як хореографічного стилю в Україні, зокрема у Вінницькому регіоні, його освітнього, творчого та

культурного потенціалу, а також окреслення його ролі в системі естетичного виховання молоді.

**Виклад основного матеріалу.** Модерн-джаз як один із прогресивних напрямів сценічного танцю виник на початку ХХ століття в США, сформувавшись як опозиція до жорстких канонів класичного балету. Його естетика поєднує елементи модерну, джазу, афроамериканської пластики та технічних аспектів класичного танцю. Такий синтез дозволив модерн-джазу стати новаторським засобом самовираження, вільним від академічних обмежень.

Так, джаз-танець займає одне з важливих місць у сучасному хореографічному мистецтві. Його використання надає можливість втілювати на сцені різноманітні образи і сюжети, він задовольняє потреби сучасності для реалізації і вираження через мистецтво танцю. Розуміння й знання джаз-танцю допомагають більш глибоко аналізувати хореографічні твори у всіх їх про-явах і виявленнях [3, с. 137].

Сутність модерн-джазу полягає у втіленні свободи руху, емоційної виразності та імпровізації. Його техніка відзначається гнучкістю, ритмічною насиченістю та здатністю передавати складні внутрішні переживання виконавця. Саме ця особливість зробила стиль актуальним для сучасної сценічної практики, зокрема у сфері освіти та аматорської творчості.

У другій половині ХХ століття модерн-джаз починає проникати в український мистецький простір, набуваючи особливого значення у період пострадянських трансформацій. У контексті незалежності України та децентралізації культурного життя, модерн-джаз став платформою для інтеграції європейських і американських традицій у національну хореографічну систему. В Україні створено немало професійних шкіл, де вивчають та викладають джаз-модерн. Джаз-модерн виник у результаті поєднання двох стилів хореографії – модерн та джаз-танцю [1, с. 147].

На прикладі Вінниччини спостерігаємо, як модерн-джаз, адаптований у приватних студіях, сприяв оновленню форм хореографічної підготовки молоді,

формує нові художні практики на основі імпровізації, контактної імпровізації, емоційності та глибокого змістового наповнення танцю.

Особливу роль у процесі естетичного та професійного розвитку відіграють приватні танцювальні школи, які, за словами Є. С. Пахольчак, сучасна хореографічна діяльність, увібравши в себе все найкраще, завойовує ще більше уваги дітей та молоді. Вінничани почали знайомитися з новими стилями, такими як: Contemporary, Modern, Jazz Modern, Jazz Funk, Hip Hop, High Heels, Twerk, Stretching, Break Dance, Dancehall, Choreo [2, с. 158]. У приватних студіях модерн-джаз реалізується не лише як техніка, а й як засіб художньо-емоційного висловлення. Імпровізація у цьому контексті виконує роль інструменту творчого пошуку, що гармонійно поєднується з елементами інших стилів: хіп-хопу, акробатики, вуличної пластики тощо.

На думку Пахольчак Є.С., сучасні викладачі хореографії активно використовують модерн-джаз як дидактичний ресурс, що сприяє розвитку творчого потенціалу учнів, формуванню їх критичного мислення та естетичних цінностей. Водночас модерн-джаз є не лише засобом навчання, але й каналом міжкультурної комунікації, який інтегрує локальні традиції з глобальними мистецькими тенденціями. Сучасна хореографічна діяльність Вінниччини характеризується швидкими та глибокими змінами, які сформувалися впродовж останніх десятиліть. Сучасні приватні хореографічні студії є відображенням розвитку суспільства. Вони досить ефективні, оскільки базуються на нових технологіях [2, с. 159].

Таким чином, модерн-джаз у сучасній українській хореографії виступає як багатофункціональне явище: він одночасно виконує роль інструменту професійної підготовки, засобу естетичного виховання молоді та художньої платформи для реалізації культурних діалогів. Його значення продовжує зростати завдяки активній діяльності танцювальних колективів, освітніх установ та приватних студій, що орієнтуються на формування нової генерації українських танцівників та хореографів.

**Висновки.** Модерн-джаз утвердився як потужний засіб художньо-естетичного виховання, адаптований до вимог сучасної культури. Його розвиток в Україні, зокрема на регіональному рівні, підтверджує гнучкість стилю та його здатність інтегрувати глобальні та локальні елементи. Приватні хореографічні студії відіграють ключову роль у формуванні нових танцювальних практик, які відповідають потребам молоді, збагачують національну культуру та сприяють професійному становленню хореографів нового покоління.

#### **Список використаних джерел**

1. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Культура України*. 2019. Випуск 63. С. 144–151.
2. 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>
3. Плахотнюк О. Сценічні та побутові форми джаз-танцю. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка : зб. наук. праць*. 2013. С. 130–139

УДК 78.034.7:78.071.2:780.614.334

*Кушнір А., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

#### **ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА МУЗИКИ БАРОКО**

*Анотація.* Стаття присвячена дослідженню виконавської стилістики музики бароко. Розглянуто ключові аспекти інтерпретації музичних творів даної доби. Серед особливостей музики бароко – орнаментика, контрастна динаміка, наявність партії генерал-басу.

**Ключові слова:** бароко, виконавська стилістика, інтерпретація.

**Abstract.** *The article is devoted to the study of the performance style of Baroque music. The key aspects of the interpretation of musical works of this era are considered. Among the features of Baroque music are ornamentation, contrasting dynamics, the presence of the basso continuo.*

**Keywords:** *Baroque, performance style, interpretation.*

**Постановка наукової проблеми.** Сучасне виконавство музики епохи Бароко стикається з низкою суперечливих аспектів, що стосуються проблеми автентичності виконавства. Незважаючи на значний обсяг досліджень історичної виконавської практики, залишаються невирішеними питання виконання творів доби бароко на сучасних музичних інструментах, труднощі відтворення барокового звучання, неоднозначності джерел щодо виконавських прийомів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження особливостей музичних творів бароко здійснено Ю. Білоусовою, Н. Герасимової-Персидською, Г. Унгером та ін. Вивченню різних аспектів інструментального виконавства, інтерпретації присвячені дослідження В. Жаркова, О. Катрич, О. Маркової, В. Москаленка та ін.

**Мета статті** – проаналізувати аспекти виконавської стилістики музики бароко.

**Виклад основного матеріалу.** Епоха бароко (1600-1750) – це період розквіту музичного мистецтва, що характеризується величчю, пишністю та емоційністю. Складність форм, орнаментика, емоційний зміст відрізняють музичні композиції цієї доби. «Музика доби бароко від утилітарної функції набуває ролі мистецтва, що передає художні образи. Адже розвиток виконавства, який спостерігався в той час, сприяв пошуку нових композиційних рішень для реалізації виконавських запитів» [4, с. 36].

Епоха бароко тісно пов'язана з Контрреформацією, розквітом абсолютизму, науковими відкриттями, філософськими ідеями епохи. Їх вплив на мистецтво вбачається у величі та драматизмі, які наповнюють музику бароко. В. Жаркова зазначає, що «ефектне зіткнення антиномій у барокових композиціях відбиває драматичне для людини XVII століття роз'єднання цілісної картини світу на безліч уламків, що безнадійно розсипалися [1, с. 347]. На думку дослідниці «спрямованість до ілюзорного виявляє зачарованість усім чудесним, неймовірним, навіть містичним. Цими принципами керуються представники всіх видів мистецтва, підпорядковуючи їм і «небесне» церковне мистецтво, і «земне» світське» [1, с. 347].

У добу бароко з'являються нові музичні барочні інструменти. Серед них – віола, лютня, скрипка, гобой та ін. «Друга половина XVII століття стала революційною в мистецтві виготовлення флейт. Інструмент, який зазвичай називають барочною флейтою, насправді з'явився лише в середині цього періоду» [3, с. 224]. Гра на барокових інструментах, зокрема, відтворення автентичного звучання епохи вимагає від виконавців особливих навичок та знань. «Багато дослідників наголошують на тому, що тембр є важливою естетичною категорією, яка має глибокий вплив на інтерпретацію музичного твору» [2, с. 124]. Важливість автентичного виконавства полягає у відтворенні музику бароко до її звучання за часів композиторів.

Музичні твори барокової доби відрізняються вишуканою орнаментикою (трелі, морденти), яка додає особливої виразності. Імпровізація дозволяла виконавцям вносити свої інтерпретаційні корективи, проявляти свою індивідуальність та робити кожне виконання неповторним.

Серед основних рис барокової гри є риторичність, використання генерал-басу, контрапункт, пульсація та чіткістю ритму. Такі темпи як *Adagio*, *Allegro*, впливають на характер музики, визначаючи її характер. Використання танцювальних форм, таких як менует, сарабанда та жига, додає музиці бароко грації та вишуканості.

**Висновки.** Отже, серед ключових особливостей виконавської стилістики музики бароко виокремлено орнаментику, імпровізаційність, риторичність.

#### **Список використаних джерел:**

1. Жаркова В. *Історія західної музики: Ното Musicus від античності до бароко* : навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.
2. Новосадов Я. Темброво-оркестрове інтонування як категорія мистецької освіти. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. Вип. 3. 2024. С.121-127. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-13](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-13)
3. Новосадов Я., Мозгальова Н. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 29. 2023. с. 222–229. doi: 10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.28.
4. Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). THE FIGURE OF G.P. TELEMANN 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>

УДК 78.08+784.3

*Манжос Е., м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ЖАНРІ**

### **БОССА-НОВА**

*Анотація.* У тезі розглянуто особливості вокального виконавства у жанрі босса-нова — одного з найвпливовіших напрямів бразильської музичної культури ХХ століття. Проаналізовано специфіку вокальної подачі, характерну для стилю. Особливу увагу приділено технічним аспектам: використанню

фальцету, змішаного регістру, глісандо, помірного вібрато та гнучкого фразування. Розглядається вплив провідних виконавців босса-нови, таких як Жуан Жілберту, Аструд Жілберту, Еліс Режина, на формування естетики жанру.

**Ключові слова:** босса-нова, вокальне виконавство, бразильська музика, джаз, ритміка.

**Abstract:** *The paper explores the peculiarities of vocal performance in the bossa nova genre, one of the most influential trends in Brazilian music culture of the 20th century. The specificity of vocal delivery characteristic of the style is analyzed. Special attention is paid to technical aspects such as the use of falsetto, mixed registers, glissando, moderate vibrato, and flexible phrasing. The influence of leading bossa nova performers, such as João Gilberto, Astrud Gilberto, and Elis Regina, on the formation of the genre's aesthetic is also discussed.*

**Keywords:** *bossa nova, vocal performance, Brazilian music, jazz, rhythm.*

**Постановка наукової проблеми.** Попри зростаючий інтерес до бразильської музичної культури та жанру босса-нова зокрема, питання вокального виконавства в цьому стилі залишається недостатньо вивченим у вітчизняному музикознавстві. Більшість наукових і методичних праць акцентують увагу на інструментальних особливостях босса-нови або її історико-культурному контексті, тоді як вокальна сторона цього жанру – з її специфічними техніками, манерою фразування, динамічними нюансами та естетикою інтимності – часто лишається поза увагою. Таким чином, існує потреба у комплексному аналізі вокальних особливостей виконання в жанрі босса-нова, з урахуванням як історичних, так і техніко-стилістичних чинників.

**Мета статті** – проаналізувати Особливості вокального виконавства у жанрі босса-нова

**Виклад основного матеріалу.** Жанр босса-нова є однією з найяскравіших і найвпливовіших форм бразильської музики, що виникла у другій половині ХХ

століття. Його специфічна ритмічна структура, мелодійна м'якість та емоційна глибина зробили босса-нову впізнаваною в усьому світі. Одним із ключових елементів жанру є вокал – саме завдяки особливій манері виконання, що поєднує інтимність, технічну витонченість і ритмічну свободу, босса-нова змогла сформувати унікальний музичний простір, відмінний як від традиційної самби, так і від класичного джазу.

Босса-нова зародилася наприкінці 1950-х років у Бразилії, як результат творчої співпраці Антоніу Карлоса Жобіма, Вінісіуса ді Мораеса, Жуана Жілберту та інших видатних музикантів. Вона виникла як нове бачення самби — більш камерне, інтелігентне та естетично витончене. Особливої уваги заслуговує перша відома композиція жанру – «Chega de Saudade», у якій вже були присутні основні риси нового стилю: ритмічна гнучкість, гармонічна складність та вокал, який звучав не як звичне співоче виконання, а як м'яка розмова або інтимне зізнання. Вокальна манера у босса-нові стала своєрідною відповіддю на домінуючі в той час тенденції як у бразильській народній музиці, так і в західному джазі. На відміну від потужного, технічно насиченого вокалу, властивого класичному джазовому співу, босса-нова тяжіє до стриманості [1, с. 22]. Спів у цьому жанрі не прагне вразити слухача вокальними кульбітом або потужною динамікою — навпаки, він створює відчуття тиші, спокою та емоційної прозорості.

Однією з найважливіших характеристик вокалу в босса-нові є м'якість звучання. Це досягається за рахунок використання природного тембру голосу, без надмірного напруження голосових зв'язок. Співаки уникають форсованого звуку та різких переходів, прагнучи до витонченості й легкості.

Динамічні нюанси відіграють не менш важливу роль у вокальному виконанні. Замість сильних контрастів і яскравих кульмінацій, вокалісти босса-нови використовують м'які переходи, делікатні зміни гучності та тонкі відтінки фразування. Важливим є також дихання — воно має бути легким, невимушеним, таким, що не порушує музичної лінії, але водночас додає їй життя і «дихання».

Саме ці риси роблять спів у босса-нові близьким до розмови або поетичного монологу [2, с. 19].

Ще однією визначальною рисою є ритмічна свобода. Вокалісти часто свідомо відходять від точного дотримання ритмічного малюнку, зміщуючи акценти, сповільнюючи або пришвидшуючи темп, ніби «плаваючи» над акомпанементом. Така манера співу потребує високого рівня внутрішнього музичного відчуття й дозволяє створити ефект живої, органічної музики, що ніби народжується в момент виконання.

З точки зору технічного виконання, в жанрі босса-нова широко використовуються регістрові переходи. Найчастіше вокалісти співають у середньому (грудному) регістрі, проте для створення легкості можуть вдаватися до фальцету, що додає прозорості та мрійливості звучанню. Мікст (змішаний регістр) дозволяє уникнути різких перепадів між регістрами і підтримує плавність вокальної лінії. Також часто застосовується глісандо — ковзання між нотами, що надає вокалу ще більшої природності та ніжності.

Вібрато у босса-нові використовується дуже помірно – зазвичай лише наприкінці фраз або в емоційно важливих моментах. Воно повинно бути ледь помітним, не надто широким, щоб не порушувати загальної атмосфери м'якості та камерності. Таким чином, вокальна техніка в босса-нові – це тонке мистецтво балансу: між технікою і емоцією, між формою і природністю.

Історія жанру невід'ємно пов'язана з іменами видатних виконавців, чий вокальний стиль визначив подальший розвиток босса-нови. Насамперед, Жуан Жілберту — він вважається творцем не лише ритмічного малюнка, а й особливої вокальної манери жанру. Його голос, спокійний, стриманий, іноді майже шепітний, став своєрідною естетичною моделлю для наступних поколінь виконавців.

Аструд Жілберту, дружина Жуана, стала відомою завдяки англomовному виконанню «The Girl from Ipanema». Її голос – тонкий, невимушений, сповнений ніжності – став символом романтичної босса-нови й відкрив цей жанр для

світової публіки. Також варто згадати Еліс Режину, яка додала до традиційного стилю босса-нови елементи емоційної експресії та джазової енергії, продемонструвавши, наскільки багатограним може бути вокал у межах цього жанру [3, с. 24].

Сучасні виконавці продовжують розвивати вокальні традиції босса-нови. Наприклад, Maria Rita, донька Еліс Режини, поєднує стилістику босса-нови з сучасними бразильськими напрямками, зберігаючи водночас ніжність, мелодійність і стриманість вокалу. Її творчість є прикладом того, як жанр адаптується до нових умов, не втрачаючи своєї ідентичності [4, с. 15].

З педагогічної точки зору, навчання вокалу в стилі босса-нова вимагає особливої уваги до розвитку ритмічного чуття, контролю над диханням, тонкої роботи з динамікою та розуміння стилістичних особливостей. Одним із ефективних методів є імітація класичних записів – прослуховування та аналіз манери співу визнаних майстрів допомагає відчувати ритмічну свободу, інтонаційні нюанси та атмосферу жанру. Важливо також регулярно виконувати вправи на розслаблення голосових зв'язок, роботу з диханням та інтонаційні тренування, спрямовані на досягнення м'якого, легкого звучання.

Таким чином, вокальне мистецтво у жанрі босса-нова – це особливий тип виконавської культури, що ґрунтується на емоційній глибині, технічній витонченості й природності подачі. Стриманість, камерність і чуттєвість – ключові складові, які формують унікальний вокальний стиль, що робить босса-нову неповторною частиною світової музичної спадщини.

**Висновки.** У результаті аналізу вокального виконавства в жанрі босса-нова було виявлено, що цей стиль є унікальним поєднанням бразильської музичної традиції та елементів джазу.

#### **Список використаних джерел:**

1.Рось З. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: *навчальний посібник з методичними рекомендаціями*. Івано-Франківськ: СІМІК, 2019. 22 с.

2. Фоломєєва Н. Виконавська майстерність естрадного співака: *навчально-методичний посібник*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. 19 с.
3. Науменко Н. Естетичне виховання школярів-підлітків засобами джазової музики. Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, 2019. 24 с.
4. Шуай Лі, Лошков Ю. Джаз як системне явище. Монографія. Харків, 2019. 15 с.

УДК 373.21.017.92:78

*Мороз О., м. Вінниця,  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ В УЧНІВ- АКОРДЕОНІСТІВ**

***Анотація.** У статті розглядаються шляхи розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів у дитячих музичних школах. Акцентується увага на значенні ретельного добору музичного репертуару, що включає класичні, народні та сучасні твори. Визначено, що класична музика відіграє ключову роль у формуванні естетичних уподобань та музичної культури учнів. Окреслено методи навчання, що сприяють розвитку художнього смаку, зокрема аналіз виконавської інтерпретації, метод асоціацій та самостійна робота. Висвітлено актуальність проблеми у зв'язку зі зниженням загального рівня естетичних запитів у суспільстві.*

***Ключові слова:** художній смак, акордеон, музичний репертуар, класична музика, народна музика, сучасна музика, методи навчання.*

***Abstract.** The article explores ways to develop the artistic taste of accordion students in children's music schools. Emphasis is placed on the importance of*

*carefully selecting a musical repertoire that includes classical, folk, and contemporary works. It is highlighted that classical music plays a key role in shaping students' aesthetic preferences and musical culture. Various teaching methods that contribute to the development of artistic taste are outlined, including performance interpretation analysis, the association method, and independent practice. The relevance of this issue is emphasized in light of the general decline in aesthetic demands in society.*

**Keywords:** *artistic taste, accordion, musical repertoire, classical music, folk music, contemporary music, teaching methods.*

**Постановка наукової проблеми.** З метою розвитку художнього смаку учнів дитячої музичної школи варто накопичувати у них необхідні для формування художнього смаку знання, загальні художні враження, уявлення про творчі засоби мистецтва, а також розвивати емоційно-почуттєву сферу, завдяки формуванню внутрішньої та зовнішньої установок на сприйняття художньо-значущих творів засобами музичного мистецтва. Тому потребує дослідження проблема засобів розвитку художнього смаку в учнів-акордеоністів дитячої музичної школи й відповідної підготовки вчителів до такої інноваційної діяльності [2]. Це важливо для їхнього професійного саморозвитку [3].

**Мета статті** – проаналізувати шляхи розвитку художнього смаку в учнів-акордеоністів дитячої музичної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Для вирішення цих завдань значну увагу у процесі формування художнього смаку учнів-акордеоністів варто надавати підбору музичного репертуару. На заняттях варто враховувати, що саме класичні твори значною мірою покликані сприяти формуванню розвинутого художнього смаку.

Репертуар, обраний для занять у класі спеціального інструмента, відіграє ключову роль у становленні особистості учня, формуванні його художнього смаку та естетичних уподобань. Використання якісних зразків класичної, сучасної, фольклорної та джазової музики сприяє розвитку здатності розрізняти

справжню художню цінність творів, а також формує у вихованців потребу в естетичному збагаченні.

Для розвитку художнього смаку учнів необхідно не лише забезпечувати їх глибокими знаннями у сфері мистецтва, а й формувати емоційну чутливість, здатність усвідомлено сприймати музичні твори високої художньої якості. Важливу роль у цьому процесі відіграє ретельний добір репертуару, адже саме класичні твори закладають основи глибокого естетичного сприйняття.

Високохудожній навчальний матеріал має велике значення для успішного навчального процесу, а також позашкільної музичної діяльності. Вчитель, демонструючи твори на високому рівні, сприяє ефективному засвоєнню музичних цінностей учнями. Саме до такої діяльності має бути готовим вчитель, який прагне безперервного професійного саморозвитку [3].

Сьогодні питання формування репертуару залишається надзвичайно актуальним, особливо з огляду на зниження загального рівня естетичних запитів у суспільстві. Велика кількість низькопробного музичного контенту та комерційних видань ставлять перед викладачами нові виклики. Тому педагогу необхідно уважно й відповідально підходити до вибору творів, ведучи учнів через розмаїття сучасної музики до справжніх художніх цінностей, які перевірені часом і мають незаперечну мистецьку цінність.

Художній репертуар у класі акордеона традиційно охоплює класичну музику, народні мелодії в різноманітних обробках та твори сучасних академічних композиторів. Останнім часом викладачі дедалі частіше включають до навчальної програми джазові та естрадні композиції. Такий широкий підхід до формування репертуару сприяє всебічному розвитку учня, стимулює його зацікавленість найкращими зразками музичного мистецтва різних епох і стилів, що, у свою чергу, допомагає формувати естетичний смак та художнє чуття.

Розглянемо основні складові репертуару акордеоніста.

*Класична музика.* Сьогодні питання впливу класичних творів на музичне сприйняття учнів набуває особливої актуальності. Сучасна молодь часто віддає

перевагу популярним жанрам – поп- та рок-музиці, музичним розважальним шоу. Однак саме класичні композиції найбільш ефективно розвивають здатність до глибоких естетичних переживань, формують критичне мислення та моральні цінності. Вони виховують внутрішню шляхетність, чутливість до краси навколишнього світу та музичного мистецтва.

Класичними вважаються твори, що не лише правдиво відображають дійсність у звукових образах, а й витримали випробування часом, здобувши світове визнання завдяки своїй високій художній цінності. Робота над класичним репертуаром сприяє формуванню витонченого почуття стилю та високої виконавської культури. Особливо важливим є знайомство учнів із творчістю видатних композиторів, таких як Й. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен. Вивчення їхніх творів допомагає розвинути технічні навички, зміцнити музичну пам'ять, осягнути принципи поліфонії та гармонії.

Класична музика вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння музичної форми, емоційного забарвлення та художнього задуму. Саме робота над класичним репертуаром допомагає виховати в учня не тільки професійні навички гри на акордеоні, а й справжній художній смак, розвиваючи його як музиканта й особистість.

Так, наприклад, учням-акордеоністам старших класів варто пропонувати такі поліфонічні твори: Бартон Д. Токата і fuga d-moll. Пер. В.Безфамільного; Бах Й. Органна прелюдія d-moll; Бах Й. Органна токата і fuga d-moll; Бах Й. С. Прелюдія та fuga d-moll (з I т. ДТК); Бах Й.С. Органна прелюдія і fuga a-moll; Бах Й. С. Органна фантазія та fuga a-moll; Бах Й. С. Прелюдія з «Французької сюїти» № 5 e-moll; Бах Й. С. Прелюдія і fuga f-moll; Бах Й.С. Прелюдія та fuga c-moll (з I т. ДТК); Бах Й. С. Прелюдія та fuga F-dur (з I т. ДТК); Букстехуде Д. Органна прелюдія та fuga fis-moll; Гендель Г. Пасакалія; Франк С. Прелюдія, fuga, варіації тощо.

*Народна музика.* Фольклор – це унікальна культурна спадщина наших предків, яка відіграє важливу роль у збереженні духовних цінностей, підтримці

зв'язку між поколіннями та залученні до національних традицій. Сьогодні народна музика набуває дедалі більшого значення у процесі морального й естетичного виховання молоді, сприяючи розвитку їхніх творчих здібностей.

На початкових етапах навчання гри на акордеоні саме народна музика повинна складати основу навчальної програми та концертного репертуару. Ця тенденція відображає сучасні напрями розвитку виконавського мистецтва, що виявляються у зростаючому інтересі педагогів і музикантів до фольклору, його активному поширенні як серед професійних виконавців, так і серед початківців.

Сучасні композитори також звертаються до народної музики, розширюючи її виражальні можливості. Це проявляється у створенні нових аранжувань народних мелодій, стилізованих обробок, а також у використанні фольклорних мотивів у джазі, естрадній музиці й авангардних композиціях. Народна музика дедалі частіше звучить на великих концертних сценах, а твори, засновані на фольклорних темах, стають обов'язковими елементами конкурсних програм для виконавців.

Таким чином, народна музика залишається важливим джерелом творчого натхнення та невід'ємною частиною навчального процесу, допомагаючи молодим музикантам не лише оволодіти технікою гри, а й глибше відчувати духовну й художню цінність музичного мистецтва.

Досить популярними в учнів-акордеоністів є твори на основі фольклорного мелосу: Булавко В. Концертна п'єса на т. укр. н. п. «Гандзя»; Василенко В. Обр. укр. нар. пісні «Глибока кирниця»; Власов В. Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм»; Горенко Л. Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай»; Різоль М. Румунський весняний хоровод; Різоль М. Варіації на тему укр. нар. пісні «Дощик»; Різоль М. Чардаш; Штогаренко А. Два українські танці тощо.

Сучасна академічна музика. Художньо-естетична цінність сучасних творів композиторів не викликає сумнівів. Їх сприйняття і виконання має для початківців-музикантів певні труднощі, які зумовлені, перш за все, новаторством

музичного змісту, незвичністю музичної мови і особливою специфікою сприйняття. Разом з тим, сучасна музика, що відображає дійсність, що виражає настрої, почуття і думки наших сучасників є якісно новим стильовим етапом в розвитку музичного мистецтва, його сприйняття і усвідомлення розширює музичний досвід учня, сприяє розвитку музичного кругозору і смаку, всебічному становленню професійного музиканта. Тому розвиток інтересу юних музикантів до серйозної сучасної музики особливо важливо, тому що саме в цьому віці закладаються основи естетичного почуття і цінностей, музичних уявлень і смаку майбутнього музиканта.

Учні-акордеоністи, які навчаються в дитячих музичних школах, переважно є підлітками. Цей вік характеризується схильністю до сприйняття розважальної музики, що значною мірою впливає на їхні художні уподобання. Тому ефективним підходом у навчанні є поєднання класичних творів із якісними зразками сучасних музичних стилів і жанрів. Наприклад, до репертуару акордеоністів можуть входити такі естрадно-джазові композиції, як *Боса нова*, *Мені подобається цей ритм*, *Одеський реп*, *Посмішка Брамса* В. Власова, *Веселий кабальєро* П. Фроссіні та інші.

Формування у школярів здатності до аналізу музичних творів є важливим аспектом навчального процесу. Це сприяє розвитку уміння глибше розуміти зміст музики, оцінювати виразні засоби та формувати власне ставлення до художніх творів. Також значну роль відіграє залучення учнів до різних видів художньої діяльності, що допомагає їм накопичувати музичний досвід, розвивати емоційну чутливість та естетичне мислення.

На цьому етапі доцільно використовувати такі методи:

- *аналіз виконавської інтерпретації*, що допомагає розкрити зміст твору та знайти оптимальні способи його вираження;
- *метод асоціацій*, який дозволяє встановити емоційні зв'язки між музикою та реальним світом;

- *підготовка до прослуховування*, що сприяє концентрації уваги та формуванню осмисленого ставлення до твору;
- *метод ключових запитань*, який допомагає поглибити розуміння художнього змісту та структури музики;
- *художнє виконання*, що дозволяє не лише технічно опанувати твір, а й проникнути в його емоційно-образний зміст.

Розвитку художнього смаку також сприяє самостійна робота учнів. Вона може включати:

- виконання етюдів та невеликих п'єс із поступовим ускладненням репертуару,
- повторення раніше вивчених творів,
- відвідування концертів і виступів видатних акордеоністів,
- виконання технічних вправ і гам,
- розбір нових композицій із самостійним визначенням аплікатури та напрямків руху міха,
- роботу над звуковидобуванням і запам'ятовуванням нотного тексту.

**Висновки.** Отже, гармонійне поєднання класичної, народної та сучасної музики, доповнене ефективними методами навчання та самостійною діяльністю учнів, в також інноваційною діяльністю вчителя [1; 2], є основою формування глибокого художнього смаку у юних акордеоністів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. Пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
2. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія.* Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.

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.

УДК 792.8

*Музичко В., м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
*Вінницького державного педагогічного університету*  
*імені Михайла Коцюбинського*

## **ТРАДИЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

***Анотація.** Актуальність теми базується на спробі проаналізувати на засадах джерельних витоків значення становлення та традицій розвитку українського народного танцю для художньо-естетичного й фізичного виховання дітей різних вікових категорій. На основі науково-педагогічного аналізу розкрито с, виокремлено художньо-педагогічний вплив українського народного танцю та традицій його розвитку на сучасні зразки українського самодіяльного та професійного перформативного мистецтва.*

***Ключові слова:** український народний танець, особливості становлення, традиції розвитку українського народного танцю, перформативні мистецтва.*

***Abstract.** The relevance of the topic is based on an attempt to analyze the significance of the formation and traditions of Ukrainian folk dance for the artistic, aesthetic and physical education of children of different age categories on the basis of source sources. On the basis of scientific and pedagogical analysis, the article reveals the artistic and pedagogical influence of Ukrainian folk dance and the traditions of its*

*development on modern examples of Ukrainian amateur and professional performing arts.*

***Key words:** Ukrainian folk dance, peculiarities of formation, traditions of development of Ukrainian folk dance, performing arts.*

**Постановка наукової проблеми.** У складні часи сьогодення з перспективою на мирне квітуче майбутнє України освітянська науково педагогічна та освітньо-мистецька спільнота нашої країни активно розробляє та впроваджує нові підходи залучення молоді до збереження національної спадщини. Перформативне мистецтво, як найдоступніше з мистецтв, патріотично єднає всі вікові верстви населення країни, зберігаючи й розвиваючи національні традиції, закладені з давніх часів у народних танцях. Танець, один із самих масових і дієвих засобів естетичного виховання, який має ефективний вплив на всебічний гармонійний розвиток особистості. Саме тому вивчення народних основ виникнення й розвитку українського танцю, як індикатора мистецького життя країни, є першочерговим завданням сучасної педагогіки мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Видатні українські корифеї хореографічного мистецтва В. Верховинець, В. Авраменко, П. Вірський не тільки ставили народні танцювальні композиції, але й досліджували витоки та розвиток української народної хореографії. Завдяки талановитій праці таких митців і дослідників народний танець розвився й трансформувався у перформативне мистецтво, увібравши в себе академізм народної хореографії. Серед сучасних дослідників витоків та розвитку української народної танцювальної культури відомі своїми науковими опусами А. Гуменюк, О. Бойко, П. Бойко, О. Мацюк, О. Настюк, М. Сушицький та ін.

**Мета статті** – на основі аналізу джерельних витоків виокремити художньо-педагогічне значення традицій розвитку українського народного танцю.

**Виклад основного матеріалу.** Танець, як найулюбленіший та найпопулярніший вид самодіяльного та професійного перформативного мистецтва, є невід'ємною частиною програми розвивального навчання дітей і сприяє художньо-естетичному вихованню й фізичному розвитку учнів різних вікових категорій.

Навчаючись танцювальному мистецтву у хореографічних гуртках, діти не тільки набувають певну хореографічну підготовку, розвивають пластичність, вміння красиво рухатися, фізично зміцнюють організм, виправляють деякі фізичні вади, але й, в першу чергу, пізнають через народний танець історію, побутові особливості та усю красу рідного краю.

За давніх часів танці мали зовсім інше значення і були далекі від того, що сьогодні ми позначаємо цим словом. Танці виникли за потреби людини здійснювати певні доцільні рухи, які завжди були пов'язані з життям і побутом людей. Саме тому танець відповідає характеру й духу того народу, у якого він зародився.

Зі змінами соціального устрою, вдосконаленням і збагаченням мовного тезаурусу та прогресивних тенденцій життєвих умов людства змінювалися зміст, характер, естетика мистецтва. Відповідно часу видозмінювався й народний танець. Своїм корінням він глибоко сягає прадавнім часам виникнення й становлення людства.

Невід'ємною особливістю народного танцю є завжди яскраво виражена тема та ідея перформенсу: він завжди змістовний. Народний танець має драматургічну основу, сюжет, узагальнення й конкретні художні образи, які створюють за допомогою різноманітних пластичних і просторових композицій-побудов [1, с.182].

Ще за часів Київської Русі значну роль у розвитку, вдосконаленні та популяризації народного танцю відіграло скоморошество, яке виникло в 9-10 століттях. Це було досить поширене й популярне тоді явище. У давні часи скоморохів вважали особами, яких було відзначено для людей богами, а їхнє

мистецтво – служінням божествам. Тому в народному фольклорі – піснях, думках – скоморохів називали «віщими», «святими» [3, с.292].

Скоморохи не лише підтримували традиції виконання танцю, але й додавали багато до його малюнку, лексики, удосконалювали техніку виконання, вигадували нові окремі рухи, а іноді й танці, вносили яскравий виконавський елемент у виставу. По суті, скоморохи були першими професійними виконавцями народних танців.

Вперше український народний танець на професійній сцені з'явився на початку 19 сторіччя в п'єсі Івана Котляревського «Наталка Полтавка» у 1819 році у Полтаві. Корифеї національного українського театрального мистецтва – національного класичного театру – М. Кропивницький, М. Садовський, М. Старицький, продовжили розвиток закладених І. Котляревським драматургічних основ багатобарвний, емоційно насиченого лірико-поетичного народного танцю, який став окрасою українських музичних спектаклів. Масові театральні сцени з народними українськими піснями і танцями створювали особливий колорит, адже танці виконувалися великими танцювальними групами, що більш виразно розкривали самобутній колорит українського народу [6].

З 1906 року у створеному М. Садовським класичному театрі в кожній виставі танці виступали вже не як копія – алегорія народного життя, але як органічне художнє узагальнення драматургічного образу. Партії виконавців були сповнені емоційністю та художньою індивідуальністю. Таким чином на сцені класичного театру почалося зародження українського балетмейстерського мистецтва, першою величчю якого став Василь Верховинець.

Саме В. Верховинець ввів народний танець в постановки М. Садовського, створював вистави-дивертисменти, які називали «хореографічними вечорами». Балетмейстер-фольклорист не тільки показав красу танцю, але й створив міцну теоретичну основу для розвитку народної української хореографії.

Василь Авраменко, учень і послідовник В. Верховинця, що продовжував роботу зі збору та поширення українського народного танцю за кордоном, у 1919 році разом з Олександром Кошицем виїхав на гастролі за кордон. І завдяки українським танцювальним колективам цих митців з кращими взірцями української народної хореографії та музично-хорової культури мали можливість познайомитися країни Західної Європи, Америки, Канади.

У 1929 році В. Авраменком в Нью-Йорку була заснована школа українського народного танцю, у 1946 році видатний майстер видає підручник «Українські національні танці, музика і стрій».

У школі В. Авраменка відбувалися постановки українських народних танців, в яких фігури танцю, хореографічна лексика, поведінка виконавців у танці, український костюм цілком і повністю відповідали принципам школи В. Верховинця – поширення української національної культури. Отже Василь Верховинець пропагував український танець у себе на батьківщині, а Василь Авраменко – за її межами [8].

П'ятдесяті роки 20 століття знаменні створенням відомими балетмейстерами Павлом Вірським та Миколою Болотовим першого в Україні хореографічного колективу народного танцю. Організатором і постійним керівником ансамблю з 1955 по 1975 рр. був народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України імені Т. Шевченка Павло Вірський. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, П. Вірський створив якісно нову лексику сучасної української народно-сценічної хореографії [2, с.98] .

У другій половині 20-го століття уславлені майстри українського народного танцю, такі як А. Кривохижа, К. Балог, В. Петрик, Д. Ластівка, Г. Клоков, Р. Малиновський, О. Гомон, Я. Чуперчук, В. Марущак, все своє життя присвятили служінню та процвітанню народного мистецтва українського танцю.

У сучасних умовах сьогодення митці продовжують мистецькі розвідки в царині української народної хореографії і презентують наше народне

хореографічне мистецтво на всеукраїнських та міжнародних перформативних фестивалях, оглядах. Українська держава пишається плеядою майстрів народної хореографії, такими, як Т. Гузун, М. Гузун, Б. Колногузенко, М. Коломієць, О. Величко, П. Бойко, О. Мацюк, М. Сушицький, багато інших.

Сучасна українська народно-сценічна хореографія постійно розвивається, збагачується новими темами, новою пластикою. Ускладнюються композиції народно-сценічних хореографічних вистав і проєктів, загострюються форми їх перформативної подачі.

В період 2-ї половини 20 – го – 1-ї чверті 21-го століття, завдяки творчості балетмейстерів, з'явилися такі композиційні (музично-танцювальні) форми, як «хореографічна сюїта», «хореографічна картина», «вокально-хореографічна композиція» та багато інших жанрів і форм народної хореографії .

**Висновки.** Отже, народний танець витворювався й розвивався впродовж віків і був тісно пов'язаний із життям народу, його побутом, працею, певними художніми смаками. Народний танець називають своєрідним літописом життя людства. Народ сам зберігає, розвиває й постійно оновлює свої хореографічні надбання, як скарби, що передаються від покоління до покоління: види й форми танців, їх характер і манеру виконання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Василенко К. Лексика українського народно сценічного танцю. Київ: ПІКПК, 1997. 282 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 2008. 150 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ: Оберіг, 1993. 592 с.
4. Годовський В. Танці Полісся. Рівне, 2002. 114 с.
5. Гордєєв В. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав. Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтво. Львів, 2012. Вип. 11. С. 244—248.

6. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1968. 85 с.
7. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору. Луцьк: Твердиня, 2010. 446 с.
8. Забута Т. Народна мелодія у музичному полотні сучасних хореографічних постановок (з творчого доробку ансамблю народної музики «Наспів» МБК). Актуальні питання культурології: у 2-х т. Рівне: РДГУ, 2008. Т. 2. Вип. 6. С. 40.
9. Теплова О. Науково-педагогічні основи процесу формування мистецьких уподобань студентів музичного фаху. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: зб. наук. праць. Серія: Педагогіка і психологія. Вип. 39. Вінниця: Планер, 2013. С.237-242.

УДК 7.011:37.091.8

*Науменко І., м. Вінниця*

*концертмейстер кафедри музичного та  
перформативного мистецтва*

*Стребкова Д., м. Вінниця*

*концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки,  
теорії та методики музичної освіти  
імені Віталія Газінського  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

*Анотація.* У статті висвітлено теоретичні основи інструментально-виконавського мистецтва. Досліджено потенційні можливості інструментального виконавства. Розкрито значення інструментально-виконавського мистецтва у загальному розвитку, зокрема у формуванні

музично-естетичної культури особистості. Увагу зосереджено на особистісних та виконавських якостях музиканта-інструменталіста.

**Ключові слова:** інструментально-виконавське мистецтво, потенційні можливості мистецтва, всебічний розвиток особистості.

**Annotation.** The article highlights the theoretical foundations of instrumental and performing art. The potential possibilities of instrumental performance are explored. The importance of instrumental and performing arts in the general development, in particular in the formation of the musical and aesthetic culture of the individual, is revealed. Attention is focused on the personal and performing qualities of the musician-instrumentalist.

**Key words:** instrumental and performing art, potential possibilities of art, comprehensive development of personality.

**Постановка наукової проблеми.** Теоретичні основи інструментально-виконавського мистецтва будуються на тому, що «майстерність виразного виконання твору та його насиченість цінувалася ще з давніх часів музикантами, музикознавцями, педагогами» [5, с. 46]. Сьогодні наукова спільнота активно обговорює значення інструментально-виконавського мистецтва у формуванні музично-естетичної культури особистості та розглядає його як унікальний напрям музичної педагогіки [1; 3; 6; 7; 8].

«Значні негативні тенденції не тільки в економіці держави, а й в духовній сфері життя суспільства супроводжуються погіршенням культурно-просвітницької роботи, призводять до втрати духовних орієнтирів у значної частини молоді...» [4, с. 61]. Тому, в освітньому середовищі важливо усвідомлювати роль мистецтва, зокрема інструментально-виконавського у формуванні духовного світу підрастаючого покоління.

Особливої уваги заслуговують «оновлення змісту і покращення якості освітніх процесів, вивчення та вдосконалення дистанційної, змішаної і офлайн-

форм навчання, репертуарна політика музичних шкіл, солістів і художніх колективів, активізація концертно-виставкової діяльності» [1, с.161]. Це вказує на актуальність залучення учнівської та студентської молоді до інструментального виконавства у такі складні часи, які нині переживає наша країна

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні аспекти інструментально-виконавського мистецтва вивчають у своїх дослідженнях І. Бойко, І. Каленик, Т. Грінченко, О. Лісова, Т. Панасюк, Л. Повзун, О. Попова, С. Сиренко, О. Теплова та інші. У працях І. Думчак, О. Молчанової, Ю. Москвічової, І. Науменко, І. Сідорової, Д. Стребкової, Т. Скорик та інших розкривається значення інструментального виконавства у формуванні творчих здібностей та виконавської культури особистості.

**Мета статті** – дослідити та узагальнити теоретичні засади інструментального виконавства, виявити основні принципи, методи та підходи до його розвитку, а також розглянути роль теоретичних знань у формуванні професійної майстерності виконавця. Завдання статті – розкрити сутність інструментально-виконавського мистецтва та його місце в музичній культурі; визначити методологічні підходи до виконавської підготовки інструменталістів; розкрити вплив теоретичних дисциплін (сольфеджіо, аналіз музичних творів, історія музики) на розвиток виконавської майстерності; виявити роль особистісних та виконавських навичок у процесі навчання та виступу виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** Інструментальне виконавство відіграє важливе значення у формуванні естетичного світобачення особистості. «Професійне виконання музичного твору надихає, емоційно насичує та духовно збагачує, що сприяє розвитку естетичної складової загальної культури слухача» [5, с. 47]. Разом з тим, воно сприяє розвитку емоційної сфери та художнього смаку як у слухача так і у виконавця.

На думку І. Каленика інструментальне виконавство – це пріоритетна галузь виконавської діяльності. Науковець розглядає його як цілісне

багаторівневе поняття у поєднанні концертно-партнерського, камерно-ансамблевого, навчально-керівного та педагогічного аспектів [2, С. 124-128].

Л. Повзун стверджує, що досліджуваний вид мистецтва відноситься до напрямів розгалуженої системи ансамблевої діяльності. На думку педагога, довершеності у інструментально-виконавській діяльності можна досягнути у поєднанні психолого-педагогічних, сценічно-виконавських, ансамблево-узгоджувальних якостей музиканта [3].

Майстерність музиканта-інструменталіста залежить від наявності певних особистісних та виконавських навичок [6]. На нашу думку, виконавець має володіти високими моральними якостями, широким культурним кругозором, музично-теоретичними знаннями, сформованими музичними здібностями, виконавською майстерністю, навичками публічного виступу та вмінням розкрити та донести слухачам художній образ різними засобами музичної виразності.

Також, варто зазначити, що виконавець-інструменталіст повинен володіти низкою спеціальних навичок. Серед таких навичок можна виокремити «вміння спрощувати фактуру музичного твору, при цьому не змінюючи його образний зміст та стильові ознаки. Така необхідність виникає тоді, коли репертуар для вивчення має технічні складнощі і його потрібно вивчити за короткий термін» [5, с.48]. Ці навички індивідуальні і залежать від досвіду музиканта, головне, щоб зберігся авторський задум певного твору.

Важливо у процесі навчання гри на інструменті поєднувати вивчення таких теоретичних дисциплін як сольфеджіо, аналіз музичних творів, історія музики та інших. Адже розуміння форми твору, його стильових ознак, історичної епохи його написання якісно впливатиме на розвиток виконавської майстерності музиканта. Це також дасть можливість виконавцю краще донести художній образ музичного твору.

**Висновки.** Таким чином, інструментально-виконавське мистецтво володіє потужними потенційними можливостями. Воно слугує джерелом розкриття

творчих здібностей людини, розвиває музичне сприйняття, орієнтує на духовні цінності, сприяє формуванню естетичної культури виконавця.

### Список використаних джерел:

1. Грінченко Т. Д., Зузяк Т. П., Сідорова І. С. Трансформація мистецької освіти в умовах воєнного стану (на прикладі факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій ВДПУ імені М. Коцюбинського). Науковий часопис УДУ імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2024. Вип. 31. С. 161-168.
2. Каленик І. В. Концертмейстерська діяльність – історичний та педагогічний аспекти. Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич, 2014. № 3 (110). С. 124-128.
3. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства за спец. Київ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. 2005. 23 с.
4. Сідорова І. Естетична культура – невід’ємний компонент духовного світу особистості. Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems, 14, 2021. 61-66. <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/1773>
5. Сідорова І., Науменко І., Стребкова Д. Уплив виконавської майстерності концертмейстера на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2024. 4, 45-51. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-06)
6. Dumchak, I., Kachmar, O., Mochalova, N., Oleksandrenko, K., & Sidorova, I. (2024). Socio-cultural factors influencing students' learning experience: a crosscultural study. Revista Eduweb, 18(3), 264-275. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.03.20>

7. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. Moderní věda. Praha. Česká republika, Nemoros. 2022. № 1. P. 72-82. [https://drive.google.com/file/d/17iV0kthkZ\\_olMAWgveL\\_dtpnSqPZGu4Z/view](https://drive.google.com/file/d/17iV0kthkZ_olMAWgveL_dtpnSqPZGu4Z/view)
8. Skoryk, T., Dorohan, I., Demchyk, K., Sidorova, I., & Strebkova, D. (2024). International exchanges and cooperation in art education in Ukraine: challenges and opportunities. Multidisciplinary Reviews, 6: 2023 spe 001. Retrived from: <https://malque.pub/ojs/index.php/mr/article/view/1768>.

УДК 793.31.072.2(477)

*Неверко С., м. Вінниця*  
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського

**ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО  
ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ УКРАЇНИ  
ІМ. П. ВІРСЬКОГО**

***Анотація.** У статті розглянуто основні етапи формування та розвитку Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Висвітлено діяльність видатних хореографів, які сприяли становленню колективу, а також визначено особливості стилю ансамблю.*

***Ключові слова.** Національний ансамбль, Павло Вірський, народна хореографія, сценічний танець, стиль, традиція.*

***Abstract.** The article examines the main stages of formation and development of the National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine named after P. Virsky. It*

*highlights the activities of outstanding choreographers who contributed to the establishment of the ensemble and defines the features of its style.*

**Keywords.** *National Ensemble, Pavlo Virsky, folk choreography, stage dance, style, tradition.*

**Постановка наукової проблеми.** Національний ансамбль танцю імені П. Вірського має ключове значення для збереження та популяризації українського народного танцю. Аналіз його історії та розвитку дозволяє глибше усвідомити важливість народної хореографії в культурному житті України та за її межами. Дослідження етапів становлення ансамблю допомагає краще зрозуміти процеси формування сценічного народного танцю, його поступову еволюцію та пристосування до сучасних вимог мистецького середовища.

**Мета статті.** Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського визнаний одним із найвідоміших колективів народного танцю на світовій арені. Його репертуар вирізняється винятковим професіоналізмом, яскравою художньою виразністю та багатством національних хореографічних традицій. Метою цього дослідження є аналіз основних етапів становлення ансамблю та оцінка його творчого внеску у розвиток світової хореографічної культури.

**Виклад основного матеріалу.** Ансамбль було засновано у 1937 році з ініціативи Павла Вірського та Миколи Болотова. На початковому етапі діяльності колектив зосередився на створенні й популяризації сценічних форм народного танцю, які органічно поєднували автентичність із високим рівнем академічного виконавства. Основним завданням ансамблю стало художнє відтворення традицій народного танцю в сценічному форматі та його представлення на міжнародній арені. Павло Вірський активно працював над удосконаленням технічної майстерності виконавців, створюючи хореографічні композиції, що не лише відображали унікальний дух української культури, але й вражали високою технікою виконання та художньою довершеністю.

Війна внесла корективи у втілення багатьох сміливих задумів хореографів, змусивши колектив призупинити свою активну діяльність. Лише в 1951 році ансамбль відновив роботу. У період з 1952 до 1955 року керівництво зазнало низки змін: у 1952 році художнім керівником став А. Опанасенко, у 1952–1954 роках цю посаду обіймав В. Вронський, а в 1954–1955 роках – Л. Чернишова. Зміни торкнулися і оркестру, яким керували в різний час З. Остапенко, К. Домінчин та О. Алексеєв.

У грудні 1955 року рішенням Колегії Міністерства культури УРСР на посаду художнього керівника ансамблю було призначено П. Вірського. Під його керівництвом колектив сприяв розвитку української народно-сценічної хореографії, поєднуючи традиційність із новаторством, а національні мотиви – з інтернаціональними рисами.

Значну увагу приділяли синтезу фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами, поєднанню народного й класичного танцю, а також еволюції танцювальних елементів для жіночого, чоловічого та парного українського танцю. Розширення тематичного спектра хореографічних постановок через звернення до сучасності й театралізацію фольклорних образів стало невід'ємною частиною роботи ансамблю під керівництвом П. Вірського. Період розквіту ансамблю під керівництвом Павла Вірського (1955–1975) став золотим часом для українського сценічного народного танцю. Прийшовши до керівництва Державного ансамблю танцю України, Вірський розпочав масштабну реформу колективу, піднісши рівень виконавської майстерності до безпрецедентних висот. Він не просто збирав та відтворював народні танці, а й трансформував їх, створюючи сценічні композиції, що відповідали вимогам великої сцени та вражали глядачів у всьому світі.

Завдяки Вірському ансамбль досяг міжнародного визнання і став справжнім культурним амбасадором України. Гастрольні тури охопили понад 60 країн світу, серед яких США, Франція, Японія, Італія, Канада, Китай, Куба та багато інших. Виступи українських танцівників викликали захоплення як у

глядачів, так і у критиків, які відзначали їхній неймовірний артистизм, синхронність, досконалу техніку та унікальність.

Особливу увагу П. Вірський приділяв підготовці молодих кадрів. Він займався розвитком майбутніх хореографів, удосконалював методику навчання народного танцю та створив власну школу, що ґрунтувалась на глибокому розумінні традицій, але водночас впроваджувала інноваційні підходи. Саме під його керівництвом ансамбль перетворився на справжню кузню висококласних майстрів народної хореографії.

Саме в цей період були створені найвідоміші постановки ансамблю П. Вірського. Особливе місце займає «**Гопак**» – вибухова, віртуозна композиція, яка стала візитівкою ансамблю. Танцівники демонстрували надзвичайну техніку виконання, включаючи складні стрибки, підтримки та акробатичні елементи. Такі номери, як «**Запорожці**», «**Моряки**», «**Повзунець**», «**Шевчики**», «**Світанок**», вражали своєю енергією, динамікою та яскравими національними образами.

Після смерті П. Вірського у 1975 році ансамбль перейшов під керівництво Мирослава Вантуха, учня і продовжувача його справи, який не лише зберіг унікальну спадщину колективу, а й сприяв його подальшому розвитку. За час його керівництва ансамбль активно гастролював, популяризуючи українську культуру на міжнародній арені та посилюючи її авторитет у світі. М. Вантух глибоко шанував мистецькі принципи Вірського, серед яких були бездоганна технічна майстерність, енергійність, віртуозність і вражаючий сценічний образ постановок. Разом із цим він прагнув оновити репертуар і розширити стилістичні можливості ансамблю. В його творчості з'явилися нові сюжетні лінії та елементи з інших танцювальних стилів, що органічно впліталися в народну основу, яка залишалася незмінною.

Під керівництвом М. Вантуха репертуар ансамблю значно поповнився новими постановками, серед яких «**Карпати**», «**Ми з України**», «**Закарпатський народний танець**», «**Волинська полька**», «**Київські гуляння**», «**Веснянки**» тощо.

Ці композиції об'єднали багатство регіональних особливостей української хореографії, додаючи програмі ще більшої різноманітності.

Активна гастрольна діяльність стала невід'ємною частиною роботи колективу під керівництвом М. Вантуха. Ансамбль виступив у понад 80 країнах світу, демонструючи українську культуру на найвидатніших сценах і фестивалях. Особливого успіху він досяг у США, Канаді, Франції, Іспанії, Японії, Китаї, Бразилії, Аргентині, Австралії та багатьох інших державах. Глядачі захоплювалися бездоганною майстерністю виконавців, барвистістю костюмів, яскравістю хореографічних композицій і невичерпною енергією українського духу.

М. Вантух також працював над розширенням культурного діалогу між Україною та світом через хореографічне мистецтво. Завдяки його зусиллям ансамбль брав участь у багатьох міжнародних мистецьких форумах, де Україну представляли як державу з багатою та самобутньою танцювальною традицією. На сьогодні Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського залишається флагманом української народної хореографії, зберігаючи високу художню майстерність та автентичність народного танцю. Його творчість є невід'ємною частиною української культури, що здобула світове визнання. Колектив продовжує активну гастрольну діяльність, беручи участь у міжнародних фестивалях, конкурсах та культурних заходах, представляючи Україну на найпрестижніших сценах світу.

Ансамбль імені Павла Вірського продовжує успішну гастрольну діяльність, репрезентуючи українське танцювальне мистецтво у країнах Європи, Північної та Південної Америки, Азії й Австралії. Колектив є регулярним учасником численних міжнародних мистецьких фестивалів, що значною мірою сприяє поширенню та популяризації української культури на світовій арені. Його виступи незмінно викликають захоплення аудиторії з різних куточків світу завдяки поєднанню неповторної енергетики, глибокої емоційності, високої віртуозності та технічної майстерності виконавців.

Особливу увагу ансамбль приділяє зміцненню культурних зв'язків з українською діаспорою за кордоном. Гастролі в таких країнах, як США, Канада, Австралія та держави Європи, нерідко доповнюються організацією майстер-класів і культурно-просвітницьких зустрічей. Ці заходи спрямовані на підтримку української етнічної ідентичності, зміцнення єдності між співвітчизниками за межами батьківщини та збереження культурних традицій.

Ансамбль вдало поєднує традиційну українську хореографію із сучасними сценічними технологіями, що дозволяє адаптуватися до вимог сучасного глядача, зберігаючи свою унікальну ідентичність. Використання динамічного світлового оформлення, відеопроєкцій, оновленого музичного. Це сприяє залученню нової аудиторії, особливо молодого покоління, яке все більше цікавиться інтерактивними та видовищними формами мистецтва.

Національний ансамбль танцю імені Павла Вірського пройшов складний, проте надзвичайно плідний етап свого становлення та еволюції. Завдяки творчій діяльності таких видатних хореографів, як Павло Вірський і Мирослав Вантух, цей колектив утвердився як один із культурних символів України.

Подальший поступ ансамблю значною мірою залежатиме від збереження національних традицій у танцювальному мистецтві та їх вдалої інтеграції в сучасні тенденції сценічного виконавства.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вірський П. Український народний танець на сцені. Київ: Мистецтво, 1968.
2. Вантух М. Традиції та новаторство у народному танці. Львів: Каменяр, 2005.
3. Гуменюк А. Історія українського танцю. Київ: Наукова думка, 2010.'
4. Рой Є. Є., Рой В. Є. Динаміка формування української народно-сценічної хореографії та її прояв у творчості Павла Вірського (На прикладі Державного ансамблю танцю України 1950–1960-х рр.). *Мистецтвознавчі записки*. Випуск 42. 2022. С.16-22

*Притула В., м. Вінниця,  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ВИХОВАННІ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ**

***Анотація.** У статті досліджується роль музичного мистецтва у вихованні духовних цінностей учнів у контексті сучасних освітніх викликів. Автор аналізує вплив музичної культури на формування моральних орієнтирів, національної самосвідомості та гармонійного розвитку особистості. Розглядаються різні підходи до поняття духовності, акцентується увага на значенні українських фольклорних традицій у становленні моральних ідеалів молоді. Зроблено висновок, що мистецьке виховання сприяє глибшому усвідомленню загальнолюдських цінностей, формуванню почуття патріотизму та розвитку творчих здібностей школярів.*

***Ключові слова:** музичне мистецтво, духовні цінності, освіта, моральне виховання, фольклор, національна самосвідомість.*

***Abstract.** The article explores the role of musical art in fostering students' spiritual values in the context of modern educational challenges. The author analyzes the impact of musical culture on the formation of moral guidelines, national identity, and the harmonious development of personality. Various approaches to the concept of spirituality are examined, with an emphasis on the significance of Ukrainian folk traditions in shaping the moral ideals of youth. The study concludes that artistic education contributes to a deeper understanding of universal values, the formation of patriotism, and the development of students' creative abilities.*

*Keywords: musical art, spiritual values, education, moral upbringing, folklore, national identity.*

**Постановка наукової проблеми.** В умовах інтеграції України до європейської спільноти питання виховання духовно-моральних цінностей у школярів набуває особливої значущості. Сучасна молодіжна культура часто віддалена від традиційних духовних основ, що протягом століть формували українську ідентичність. Це створює потребу в усвідомленому вихованні учнів на основі моральних та духовних принципів.

Проблема формування духовних орієнтирів у молодого покоління має соціальну природу, адже безпосередньо пов'язана з розвитком особистості. Все частіше звучить думка про необхідність зміцнення національної самосвідомості та виховання відповідального громадянина. Основою цього процесу є саме засвоєння та розвиток духовних цінностей, що допомагають учням розвивати внутрішню гармонію, порядність і життєву мудрість.

**Мета статті** – проаналізувати роль музичного мистецтва у вихованні духовних цінностей учнів.

**Виклад основного матеріалу.** Науковий інтерес до проблеми духовних цінностей людини посилюється на тлі загальної кризи духовності, що охопила всі сфери життя. Духовні орієнтири виконують важливу роль у становленні молоді особистості: по-перше, як частина світової культури, яку має опанувати кожен освічений громадянин; по-друге, як універсальна цінність, що сприяє гармонійному та щасливому життю. Саме від рівня духовного розвитку кожної людини залежить загальна картина суспільної моралі та напрям його соціального, економічного й культурного розвитку [3, с. 12].

В умовах війни та реформування всіх сфер життя України актуальним є утвердження демократичних цінностей, збереження культурної спадщини та моральних основ українського народу. Освіта покликана не лише забезпечувати знання та компетенції, а й виховувати патріотично налаштованих, морально

зрілих громадян. Усвідомлення духовних традицій власного народу та повага до культурних особливостей інших етносів, що проживають в Україні, сприятиме національному єднанню, формуванню толерантності та взаємоповаги. Саме тому виховання духовних цінностей школярів залишається одним із пріоритетних завдань інноваційної сучасної освіти [10].

На різних історичних етапах і в межах різних філософських і наукових концепцій духовні цінності розглядалися як основа суспільного устрою, соціальної взаємодії та формування особистості. У сучасних умовах особливого значення набуває виховання духовних орієнтирів у школярів через мистецьку освіту, зокрема через вивчення вокального, хорового та інструментального мистецтва на уроках музичного мистецтва.

Аналіз наукових джерел свідчить, що в сучасному розумінні духовності існують два основних підходи: змістовий і функціональний. Згідно зі змістовим підходом, духовність пов'язана з категоріями Краси, Добра та Істини (у філософії Платона) або ж із Вірою, Надією та Покаянням (у християнській традиції). Функціональний підхід визначає духовність як сукупність вищих психічних функцій людини, зокрема свідомості, самосвідомості та волі (за концепцією І. Беха). Високий рівень духовного розвитку пов'язується з глибоким саморозумінням і моральною досконалістю, тоді як низький рівень характеризується спрощеним сприйняттям світу.

Цінності відіграють ключову роль у житті людини, допомагаючи їй долати труднощі та орієнтуватися в соціумі. Вони формують внутрішній світ особистості, визначають моральні орієнтири та впливають на поведінку. Людина співвідносить власні вчинки з прийнятими нормами та ідеалами, такими як добро і зло, краса і потворність, справедливість і несправедливість [2, с. 48].

Формування духовних цінностей триває протягом усього життя, проте особливо сприятливим для цього процесу є шкільний вік. Саме в цей період закладаються основи світогляду, моральних переконань і ціннісних орієнтацій, що впливають на подальшу поведінку людини.

Осмилення власних вчинків через призму моральних ідеалів допомагає особистості виробити внутрішню систему оцінок та визначитися зі своїми життєвими пріоритетами [13].

Важливу роль у цьому відіграє музичне виховання, яке сприяє гармонійному розвитку особистості та залученню учнів до духовних надбань культури. Заняття музичним мистецтвом мають значний потенціал у формуванні моральних цінностей і можуть бути ефективним інструментом виховання за умови правильно організованого навчального процесу. Саме тому освітні програми з музичного мистецтва повинні максимально використовувати можливості мистецького виховання для духовного розвитку учнів. Особливе значення при цьому має мотивація учнів [9; 11].

Формування духовних цінностей у школярів через систему національних традицій передбачає глибоке знайомство з народними звичаями, обрядами та культурною спадщиною. Адже традиції є живим джерелом культурної пам'яті, що передається від покоління до покоління, допомагаючи народові зберігати свою ідентичність і визначати майбутній розвиток. Тому важливо, щоб на уроках музичного мистецтва учні мали можливість ознайомитися з українськими народними піснями, зокрема обрядовими, а також із самотутньою музичною спадщиною.

Музичне мистецтво сприяє гармонізації стосунків людини із природою, суспільством і власним внутрішнім світом. Його цінність полягає не лише у здатності викликати естетичне задоволення, а й у впливі на моральне становлення особистості, формування ідеалів добра, справедливості та істини.

Процес виховання духовних цінностей можна розглядати як складний психологічний механізм, у межах якого в учнів поступово формуються орієнтири на загальнолюдські ідеали, усвідомлення краси та гармонії, а також прагнення до самовдосконалення й моральної саморегуляції. Таким чином, духовні цінності є основою життєвих пріоритетів людини, впливають на її ставлення до навколишнього світу, суспільства та власних вчинків. Вони

виконують важливу роль у визначенні індивідуальної унікальності, регулюванні поведінки та сприяють гармонізації особистості в соціальному середовищі [9; 11].

У контексті музичного виховання духовні цінності школярів проявляються через їхню здатність оцінювати високохудожні твори української народної музики, а також шедеври вітчизняного та світового мистецтва. Це сприяє формуванню музичного смаку, розвитку естетичних почуттів і емоційної чутливості, що, своєю чергою, впливає на загальний світогляд і моральні переконання учнів.

Естетичне виховання на уроках музичного мистецтва спрямоване на формування творчої, гармонійно розвиненої особистості, здатної розуміти й оцінювати красу в різних її проявах – у природі, мистецтві та повсякденному житті. Основним завданням такого виховання є розвиток образного мислення, емоційної виразності та здатності до творчої самореалізації.

**Висновки.** Отже, сучасний підхід до виховання духовних цінностей у школярів базується на кращих зразках українського фольклору, що допомагають дітям усвідомити значущість народних традицій, сформувати почуття любові до рідної землі, історії та культури свого народу. Таке виховання сприяє формуванню національної самосвідомості, патріотичних поглядів і загального духовного розвитку особистості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вишневецький О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки : навч. посібник. Дрогобич : Коло, 2003. 528 с.
2. Зязюн І. А. Аксіологічні орієнтири сучасної культури. *Проблеми освіти у Польщі та в Україні в контексті процесів глобалізації та євроінтеграції*; за ред. В. Кременя, Т. Левовицького, С. Сисоєвої. Київ: КІМ, 2009. С. 37–48.

3. Майба О.К. Методика формування духовних цінностей молодших школярів у процесі вокально-хорового навчання : дис. ... канд. пед наук. Київ. 2017. 241 с.
4. 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.
5. Помиткін Е.О. Проблема розвитку та діагностики духовних ціннісних орієнтацій у старшокласників. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/6587/1/DUHOV.pdf>
6. Роганова М. В. Виховання духовно-моральних цінностей в учнів основної школи в позакласній виховній роботі. *Професійна освіта : методологія, теорія та технології*. Вип. 4. 2016. С. 191-200.
7. Сухомлинська О.В. Концептуальні засади формування духовності особистості на основі християнсько-моральних цінностей. *Цінності християнської культури як фактор морально-етичного формування особистості. Науковий збірник. Частина I. К., 2002. С. 9-10.*
8. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Київ: Радянська школа, 1978. 270 с.
9. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
10. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
11. 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.

12. Цінність. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Цінність> (дата звернення 12.04.2025)

13. Шевченко Ю. Залучення до духовних цінностей як засіб гармонізації духовно-морального розвитку молодших школярів. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка*. № 1 (14). 2015. URL: <https://surl.li/pqiaxd> (дата звернення 12.04.2025)

УДК 78.071.1(439)(092)

**Сидорук В., м. Вінниця**  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського

### **ФЕРЕНЦ ЛІСТ – КОМПОЗИТОР, ВИКОНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ**

***Анотація.** У статті здійснено аналіз основних ідей Ф. Ліста, що стотуються виховання музикантів, виявлення їх універсальної цінності та потенційної адаптації до сучасних реалій музичної освіти.*

***Ключові слова:** піанізм, угорська композиторська школа, виконавство, Ференц Ліст.*

***Abstract.** The article analyzes the main ideas of F. Liszt regarding the education of musicians, identifying their universal value and potential adaptation to the modern realities of music education.*

***Keywords:** pianism, Hungarian compositional school, performance, Franz Liszt.*

**Постановка наукової проблеми.** Ференц Ліст – видатний піаніст, композитор і педагог XIX століття. Його виконавська та педагогічна діяльність здійснили вагомий вплив на розвиток світового музичного мистецтва. Педагогічні погляди Ф. Ліста, його методи навчання нині займають чинне місце в концепції розвитку музиканта-професіонала, однак, на думку багатьох дослідників, саме вони залишаються недостатньо вивченими та систематизованими. У сучасних умовах розвитку музичної освіти виникає потреба в переосмисленні педагогічних підходів, орієнтованих на гармонійний розвиток особистості виконавця. В такому контексті постать Ференца Ліста постає не лише як постать віртуоза-піаніста – особливої значущості набуває його унікальна система навчання, що поєднувала в собі увагу до технічної досконалості, емоційної виразності й індивідуального підходу до кожного учня, відкриває широкі можливості для вдосконалення сучасних педагогічних практик.

**Метою** нашої статті є висвітлення багатогранності творчості австро-угорського композитора, піаніста-виконавця і педагога XIX століття Ф. Ліста; визначення місця його новаторських педагогічних принципів в історії світового піанізму, а також дослідження його творчості в період проживання в Україні.

**Виклад основного матеріалу.** Ференц (Франц) Ліст – австро-угорський композитор, піаніст, педагог, диригент, публіцист, представник музичного романтизму, засновник угорської композиторської школи. Значення творчості Ференца Ліста в розвитку європейської культури є багатогранним і беззаперечним. Як Ф. Шопен Польщу, так і Ф. Ліст, явив світу музичну Угорщину, її неповторність і самобутність, присвятив багато сил розбудові музичної культури своєї країни [1].

Уперше Ференц виступив перед публікою у віці восьми років. Батько возив його до знатних вельмож, де хлопчик грав на роялі і цим викликав до себе доброзичливе та схвальне ставлення. Батько розумів, що Ференцу потрібна серйозна музична освіта і тому відвіз його до Відня до Карла Черні, який одразу

визнав обдарованість нового учня і з великим ентузіазмом став безоплатно навчати його. За 18 місяців досвідчений вчитель заклав основи піаністичної грамотності Ф. Ліста, розвинув його феноменальні віртуозні дані, довів до досконалості гру з аркуша, сформував смак до класичного репертуару та розуміння стилістичних особливостей музики Й. Баха, Й. Гумеля, М. Клементі. Також К. Черні познайомив Ф. Ліста зі своїм великим вчителем Л. Бетховеном, генію якого той поклонявся усе життя.

Після великого успіху першого публічного концерту у Відні, батько, всупереч волі К. Черні, розпочав активне концертне гастрольне життя свого сина (Угорщина, Париж, Лондон), де його виступи завжди були сенсаційними і уже у віці 13-ти років Ф. Ліст став світовою знаменитістю. Перед слухачами великих і малих міст Європи піаніст виконував величезну кількість музичних творів з різних жанрових сфер [3, с. 251].

Більша частина фортепіанної спадщини композитора – транскрипції й парафрази музики інших авторів. Спочатку приводом для їхнього створення послужило бажання Ф. Ліста популяризувати у своїх концертах великі оркестрові твори майстрів минулого або нову музику невизнаних композиторів-сучасників. Серед транскрипцій Ф. Ліста – фортепіанні переклади симфоній Бетховена й фрагментів із творів Баха, Белліні, Берліоза, Вагнера, Верді, Гуно, Мейєрбера, Мендельсона, Моцарта, Паганіні, Россіні, Сен-Санса, Шопена, Шуберта, Шумана та інших.

За вісім років (1839-1847) музикант декілька разів об'їхав цілий континент, захопивши Угорщину, Австрію й Італію, Німеччину, Францію й Англію, Іспанію, Португалію, Швейцарію, Бельгію, Норвегію, Данію, Туреччину та Польщу. Інтенсивність концертної діяльності Ф. Ліста перевершила всі концертні поїдки його попередників.

Яскрава образність, романтична піднесеність, драматизм вираження, оркестрова барвистість були тими засобами, за допомогою яких Ліст досяг вершин виконавського мистецтва, доступного широким колам слухачів. Серед

найпопулярніших творів Ліста – «Мрії кохання» (Liebestraum), 19 «Угорських рапсодій», цикл 12 «Трансцендентних етюдів» (Etudes d'execution transcendante), три цикли невеликих п'єс під назвою «Роки мандрівок» (Annees de pelerinage). Деякі з «Угорських рапсодій», в основі яких лежать циганські наспіви пізніше були оркестровані.

Фортепіанна творчість Ліста належить до найвизначніших досягнень світового піанізму. Один з найвеличніших піаністів ХІХ століття, Ліст писав фортепіанну музику протягом всієї творчої діяльності. Безумовно, виконавська діяльність Ліста і його фортепіанна творчість – дві взаємообумовлені і взаємодоповнюючі сфери.

Ференц Ліст був першим піаністом, який виступав із сольними концертами, котрими він заслужив визнання як професіоналів, так і широкої публіки. Незважаючи на те, що жодного запису гри Ліста не існує, за спогадами сучасників, він вважається одним з найвпливовіших піаністів своєї епохи. В той же час Ліст був відомий благодійністю – він допомагав жертвам стихійних лих, сиротам. Найбільшу увагу сучасників у грі молодого Ліста привертала дві риси, які викликали у них особливе захоплення: сліпуча техніка та полум'яна пристрасність виконання. Музика для Ліста була мовою серця, мовою пристрасті.

Серед новацій виділимо наступні: пориваючи зі старою традицією, Ліст поставив рояль так, щоб відвідувачі концертів могли краще бачити профіль музиканта і його руки. Іноді Ліст ставив на сцену кілька інструментів і рухався між ними, граючи на кожному з рівним блиском. Емоційний натиск і сила удару по клавішах були такі, що під час турне він залишав за собою по всій Європі порвані струни й зламані молоточки. Все це було невід'ємною частиною вистави. Ліст майстерно відтворював на роялі звучність повного оркестру, у читанні нот з аркуша йому не було рівних, славився він і блискучими імпровізаціями.

Вплив Ліста дотепер відчутний у піанізмі різних світових шкіл. Вимагаючи правдивості від виконання, Ліст рішуче виступав проти стандартних,

стереотипних його прийомів, поширених у фортепіанній педагогіці. Його переконання виявлялися у великій творчій свободі та імпровізаційності виконання. Ліст широко застосовував яскраві контрасти і сильні акценти. Постійні *sforzando* і *marcato* були характерною особливістю його гри. Він відшліфував до досконалості різноманітність артикуляційних прийомів, причому у різні періоди своєї діяльності поперемінно схилявся то до *legato*, то до *staccato*. Педалізація, подібно до туше, була новаторською складовою лістівської гри, а її ефекти досягалися як шляхом вдосконалення можливостей інструмента, так і завдяки збагаченню виконавської техніки піаніста. Ліст говорив: «Фортепіано без педалі – не більше, ніж цимбали».

Педагогічна діяльність Ф. Ліста також була надзвичайно активною: за своє довге життя він навив так багато учнів, що порахувати їх майже неможливо, хоч деякі біографи називають число, більше 400. Його вчительська діяльність ділиться на дві частини: у перший період молодий Ференц уроками заробляв на прожиток собі і своїй матері, у другий період, досягнувши матеріального добробуту, він безоплатно навчав усіх, хто до нього звертався. З 1850-го року, у Ваймарі, музикант повністю віддався педагогіці, а невдовзі у Європі концертну славу здобули його учні – Ганс фон Бюлов та Кароль Таузіг. Надалі ж її примножили численні видатні піаністи: Франц Кроль, Карл Кліндворт, Олександр Зилоті, Альфред Райзенауер, Ежен д'Альбер, Еміль Зауер, Бернард Ставенгаген, Моріц Розенталь, Фредерік Лямонд, Хосе Віанна да Мотта та інші.

Були у Ліста й учні з України: А. Родзянко з Одеси, Л. Марек зі Львова, Г. Мороз-Ходоровський з Києва та А. Бенш, який проживав у Харкові. У зрілому віці Ліст не працював з початківцями, а тільки займався художнім вдосконаленням уже сформованих і технічно підготовлених музикантів. Його уроки відбувалися в пообідній, наближений до концертного час, при великій кількості слухачів і мали артистичний характер. Він започаткував популярну в наш час форму «майстер-класів».

У своїй педагогіці Ф. Ліст розвинув методичні засади К. Черні. Він відділив розвиток і вдосконалення піаністичної техніки в окремий розділ роботи, відмежовуючи його від вивчення творів. Всі технічні труднощі фортепіанної гри Ф. Ліст поділяв на чотири великі класи: октави і акорди; тремоло і трелі; подвійні ноти; гами та арпеджіо, а також радив послідовно й планомірно працювати над фундаментальними формулами кожного класу.

Новаторське трактування фортепіанної фактури, як і засад фортепіанної гри, вело Ліста до нового використання аплікатури, спорідненого зі знахідками Ф. Шопена та істотно відмінного від старих класичних правил. До таких належить, передусім, пальцювання великими комплексами, що передбачає охоплення якомога більшої кількості клавіш при незмінному положенні руки і тим самим менше змін позицій у пасажі. Ліст часто використовував можливості гри одним пальцем. Такий прийом був у нього споріднений з оркестровим інструментуванням: кожен палець – як окремий тембр чи інструмент. Можливості гри одним пальцем впливали з піаністичних основ великої техніки: гра рукою від плеча як одним важелем і застосування пальця як продовження і закінчення цього важеля.

**Висновок.** Плідна педагогічна діяльність Ліста була однією з найбільш дієвих форм реалізації його власної реформи фортепіанного мистецтва. Численні учні стали активними пропагандистами ідей симфонічного трактування фортепіано, пристрасного романтичного виконання, могутнього піанізму та нової піаністичної техніки. Завдяки їхній тривалій (протягом майже ста років) і багатогранній – концертній, редакційній, педагогічній – діяльності європейське фортепіанне виконавство зазнало істотних перетворень. Творчість геніального піаніста та педагога і сьогодні є неоціненним прикладом і метою для наслідування сучасними музикантами.

### Список використаних джерел:

1. Вольська Л. Ліст в Україні: хронологія і географія.[Електронний ресурс] Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/Soc\\_Gum/Pvm/2009\\_24/Section2/Vols](http://nbuv.gov.ua/Soc_Gum/Pvm/2009_24/Section2/Vols)
2. Зінькевич О. Ференц Ліст в Україні. Український музичний архів : Документи і матеріали. К., 1995. Вип. 1. С.105-125.
3. Кашкадамова Н. Б., Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль : Астон, 2006. С. 250-299.
4. Олексюк М. В. Ф. Ліст: багатогранність творчості. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2011. Вип. 1. С. 104-107. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp\\_2011\\_1\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp_2011_1_24)

УДК 373.21.017.92:78

*Скрипій А., м. Вінниця*

*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

## **РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ**

*Анотація.* У статті розглядається проблема розвитку художньо-образного мислення школярів засобами музичного мистецтва. Автор аналізує значення такого мислення для формування творчого потенціалу, емоційного інтелекту, уяви, естетичного смаку та соціальної адаптації дітей. Дослідження базується на використанні фольклорного матеріалу, зокрема календарно-обрядових пісень, та розкритті їхньої символіки через міждисциплінарні методи. Запропоновані методичні підходи включають активізацію асоціативних зв'язків, слухання музичних творів, виконання ролей, малювання під музику та інтеграцію різних видів мистецтва. Висвітлено роль

педагогічних прийомів у стимулюванні емоційного сприйняття та розвитку образного мислення учнів.

**Ключові слова:** художньо-образне мислення, музика, фольклор, асоціативне мислення, емоційний інтелект, методи навчання.

**Abstract.** *The article explores the development of artistic and figurative thinking in students through musical art. The author analyzes the significance of such thinking in fostering creativity, emotional intelligence, imagination, aesthetic taste, and social adaptation in children. The research is based on the use of folklore material, particularly calendar-ritual songs, and the disclosure of their symbolism through interdisciplinary methods. The proposed methodological approaches include the activation of associative connections, listening to musical works, role-playing, drawing to music, and integrating various types of art. The role of pedagogical techniques in stimulating emotional perception and developing students' figurative thinking is highlighted.*

**Keywords:** *artistic and figurative thinking, music, folklore, associative thinking, emotional intelligence, teaching methods.*

**Постановка наукової проблеми.** Розвиток художньо-образного мислення школярів є надзвичайно важливим, оскільки воно сприяє: формуванню творчого потенціалу, розвитку уяви та фантазії, покращенню емоційного інтелекту, розвитку естетичного смаку, зміцненню пам'яті та уваги, успішності у навчанні, соціальній адаптації. У процесі розвитку художньо-образного мислення учні вчаться створювати власні образи, виражати почуття та емоції через мистецтво; здатність мислити образами допомагає дітям краще сприймати світ, вигадувати нові ідеї, розвивати нестандартне мислення; мистецтво допомагає розуміти та аналізувати емоції, як власні, так і інших людей; школярі вчаться оцінювати красу, гармонію, розпізнавати мистецькі стилі та напрями; робота з художніми образами потребує концентрації, аналізу деталей, що сприяє розвитку

когнітивних навичок; художньо-образне мислення допомагає засвоювати матеріал у різних предметах; творчі навички допомагають у спілкуванні, співпраці, впевненості у собі, що важливо для подальшого життя.

Розвиток художньо-образного мислення має велике значення не лише для майбутніх митців, а й для всіх дітей, оскільки воно формує гнучкість розуму, здатність до самовираження та розширює можливості особистісного розвитку й саморозвитку [5; 6; 7].

**Мета статті** – проаналізувати можливості розвитку художньо-образного мислення школярів засобами музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Розвиток художньо-образного мислення учнів за допомогою музичного мистецтва можна забезпечити різними методами та прийомами. Зокрема, ефективними є встановлення асоціативних зв'язків між музикою та особистими переживаннями дитини, створення емоційно насичених умов для занурення у світ фольклору через поєднання різних видів мистецтва, усвідомлене сприйняття символічного змісту народної музики, а також стимулювання дітей до творчого аналізу й словесного вираження своїх вражень від мистецьких образів.

Основним джерелом для розвитку такого мислення є музичний фольклор. Використання на уроках музики інтерактивних форм навчання, зокрема образних уроків, сприяє активізації чуттєвого сприйняття учнів та мотивує їх до наслідування дій педагога. Діти із захопленням слухають казки, уявляють себе різними персонажами чи явищами природи, а фольклорний матеріал, насичений яскравими образами, допомагає їм глибше пізнати мистецтво. Важливо добирати матеріал відповідно до вікових особливостей школярів, орієнтуючись на найбільш розвинені у них форми образного мислення.

Особливе місце серед фольклорної спадщини займають календарні свята, які відображають циклічність змін у природі: зима змінюється весною, літо переходить в осінь. У народній творчості ці природні зміни наповнені символічним змістом та глибокою філософією. Завдання педагога – поступово,

рік за роком, допомагати учням розкривати міфологічний сенс давніх легенд, пов'язаних із цими святами, і водночас знайомити їх із традиційними пісненими жанрами: колядками, щедрівками, веснянками, гаївками, купальськими та жнивварськими піснями. Це дає змогу дітям зрозуміти символічну мову українського фольклору та відчутти його художню виразність.

Під час вивчення колядок педагог звертає увагу на збережену традицію колядування із семикутною зіркою, яка символізує сонце. Досвід показує, що після таких обговорень діти починають глибше розуміти та сприймати святкову атмосферу Коляди.

Серед методичних прийомів варто виокремити інтеграцію різних видів діяльності учнів та вчителя, що поєднуються в єдину сюжетну лінію уроку. Символіка фольклорних образів розкривається через казкові персонажі, які згодом стають ключем до розуміння взаємозв'язку природи та людини. Використання природної схильності дітей до емоційного самовираження в русі сприяє кращому усвідомленню характеру мистецьких образів. На уроках широко застосовуються творчі завдання, що органічно вплітаються у загальну структуру заняття, а також традиційні народні ігри, які допомагають дітям краще засвоїти матеріал.

Завдяки цим методам учні навчаються розпізнавати художні образи у музичних творах, створювати рухи, відповідні до змісту пісень, а також поєднувати спів із руховими елементами. Виконуючи ролі персонажів народних пісень, вони занурюються у світ музичних образів, розвиваючи свою уяву. Прослуховування музичних творів без попередньої назви допомагає дітям самостійно придумувати назви, що співвідносяться зі змістом композиції. Крім того, вони легко складають розповіді за мотивами почутої музики, спираючись на власне сприйняття.

Розвиток художньо-образного мислення має бути поступовим і враховувати вікові особливості школярів. Для підвищення інтересу до занять та формування емоційного відгуку варто залучати дітей до творчих пошуків:

знаходження схожих образів у народних піснях, обрядах і легендах; створення завершень для початих історій; самостійне формулювання висновків після прослуханої інформації; підбір рухів до хороводних пісень відповідно до тексту й мелодії. Використання різних сенсорних каналів – слухових, зорових та рухових – сприяє глибшому емоційному залученню дітей. Важливим також є застосування методів співпереживання та гуманістичних засад у спілкуванні.

Один із ефективних способів розвитку образного мислення – слухання музики, що стимулює асоціативне сприйняття. Учням можна пропонувати описувати образи, які виникають у їхній уяві під час прослуховування музичних творів. Використання програмної музики, такої як «Пори року» Вівальді чи «Карнавал тварин» Сен-Санса, допомагає школярам навчитися співвідносити музику з конкретними сюжетами. Корисним буде порівняння музичних творів із картинами або літературними сюжетами, що дозволяє знайти спільні художні риси.

Також важливим є залучення учнів до музично-художньої діяльності. Наприклад, вони можуть малювати картини під музику або добирати кольори, які, на їхню думку, відповідають характеру звучання певного твору. Виконання музичних композицій, гра на інструментах та імпровізація сприяють розвитку почуття ритму, гармонії та здатності передавати емоції через звук.

Розвиток художньо-образного мислення передбачає також аналіз музичних творів [5; 6; 7]: учні вчать визначати характер, настрій і темп композиції, порівнювати різні її інтерпретації (класичну, джазову, сучасну), а також встановлювати зв'язки між музикою та іншими видами мистецтва. Наприклад, можна слухати музику певної епохи та аналізувати її у контексті відповідних історичних і художніх подій.

Таким чином, музика допомагає дітям розвивати образне мислення, уяву та емоційний інтелект, що позитивно впливає на їхнє загальне особистісне зростання.

**Висновки.** Отже, всі вищевикладені прийоми та методи стосуються не

тільки розвитку творчих здібностей, уяви, вчать імпровізувати та відчувати ситуацію, розвивають мислення дітей – всі вони сприяють емоційному піднесенню, більш повному сприйняттю творів народної творчості, сприяють формуванню художньо-образного мислення школярів.

### Список використаних джерел:

1. Таланчук О. М. Усна народна творчість. Навч-мет. пос. Київ: Либідь.1998. 245 с.
2. Лозко Г. Українське народознавство. Київ: 1999. С. 387.
3. Шпак В. І. Взаємозв'язок загального і естетичного розвитку у вихованні учнів. *Початкова школа*. 1986. № 2. С. 30-37.
4. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
5. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
6. 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.
7. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія»*. №1. 2018. С. 208-214.

*Слободянюк А.,*

*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

**ОПЕРА «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*Анотація.* У статті розглянуто особливості опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у контексті становлення українського оперного театру ХІХ століття. Визначено, що симбіоз національних тем, образів, українського фольклору та європейських форм став фундаментом української оперної традиції.

**Ключові слова:** *С. Гулак-Артемовський, українська опера, опера «Запорожець за Дунаєм».*

**Abstract.** *The article examines the features of the opera «The Zaporozhian Beyond the Danube» by S. Hulak-Artemovsky in the context of the formation of the Ukrainian opera theater of the 19th century. It is determined that the symbiosis of national themes, images, Ukrainian folklore and European forms became the foundation of the Ukrainian opera tradition.*

**Keywords:** *S. Hulak-Artemovsky, Ukrainian opera, opera «The Zaporozhian Beyond the Danube».*

**Постановка наукової проблеми.** У сучасному музикознавстві активізувались дослідження генезису та особливостей українського оперного театру. Це пов'язано з актуалізацією вивчення специфіки національного

мистецтва як автономної складової європейської культури. Українське мистецтво XIX століття кристалізувалось у складних умовах політичних утисків. Не дивлячись на це, національна ідентичність була відстоювана. Свідченням цього є опера «Запорожець за Дунаєм», створена С. Гулаком-Артемівським. «Враховуючи сучасну ситуацію нашої країни, вагомою є підтримка патріотичного духу, адже саме він надає нам сили до боротьби» [4, с. 43]. Це перший зразок оперного жанру, створений на національний сюжет українською мовою. Симбіоз лібрето, що відображає закони комічної опери, риси італійської школи бельканто, мелодії українських народних пісень, танцювальні мотиви створили неповторний твір та заклали підвалини української оперної традиції.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значну наукову увагу дослідження національного мистецтва в цілому та оперного театру зокрема отримало у другій половині XX століття у роботах Л. Архимовича та Ю. Станішевського. У XXI столітті дана робота була продовження Л. Корній, Б. Сютюю, Л. Кияновською, О. Верещагіною-Білявською та Л. Холодковою та ін. Разом з тим, вбачаємо потребу в акцентуації особливостей опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у контексті оперного мистецтва XIX століття.

**Мета статті** – визначити особливості опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у контексті традицій оперного театру XIX століття.

**Виклад основного матеріалу.** Український композитор С. Гулак-Артемівський народився 4 лютого 1813 р. в с. Гулаківка Черкаського повіту Київської губернії в родині священника. Традиційним для родини було те, що всі чоловіки були священниками. Виключенням став рідний дядько Семена письменник П. Гулак-Артемівський. Навчання С. Гулака-Артемівського в Київському духовному училищі не отримало особливої зацікавленості. Справжнім захопленням стала музика, а саме творчість А. Веделя. Після відрахування з училища майбутній композитор співав у хорі Михайлівського

Золотоверхого монастиря. Співу С. Гулак-Артемівський навчався у найкращих майстрів того часу – Дж. Аларі, Дж. Мартолліні, Ф. Романі.

Опера «Запорожець за Дунаєм» є вершиною творчості С. Гулака-Артемівського. Вона належить до поширеного на початку XIX ст. жанру лірико-комічної опери. В цілому, жанр опери у європейському мистецтві XIX століття переживає значний розвиток. В українській культурі звернення до оперного жанру було пов'язане з формуванням національного оперного театру. Використання композиторами національних тем, фольклорних мотивів у своїх творах пояснювалось переходом від бароко та класицизму до романтизму. Політичні утиски сприяли пошукам національного жанру, яким стала опера.

«Музичні жанри відображають хронологічну цілісність і відтворюють особливості музичної мови та форми в контексті історичної еволюції» [5, с. 4]. Дослідники зазначають, що генеза оперного жанру в Україні знаходиться у межах календарного-обряду, фольклорного ритуалу. Даний період називають дооперним. Л. Корній зазначає, що для них «типовим був синкретизм слова, співу і танцю» [2, с.17]. Розвиток братських шкіл, колегіумів, шкільної драми кантової культури, партесного співу у XV – першій половині XVIII століття став наступним етапом фундації української опери. «У народній пісні відображаються не лише етичні й естетичні ідеали, а також філософія, історія, педагогіка, психологія – вся морально-ціннісна та культурна спадщина українського народу, що передається поколінням» [3, с.113].

Український драматичний театр відіграв велику роль у створенні опери XIX століття. У театрі була постановлена «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Театр став засобом політичного спротиву того часу. Сюжет опери «Запорожець за Дунаєм» відповідав ідейним потребам доби – після ліквідації Запорозької Січі частина запорожців втекла за Дунай і попала в Туреччину. Вони тужать за рідним краєм та щиро бажають повернутись. С. Гулак-Артемівський реалістично змальовує образи Івана Карася та його дружини Одарки. Арія Карася з першої дії пройнята гумором, добродушністю його характеру. Дует Карася й Одарки

створено у синтезі аріозних рис італійської комічної опери і народної танцювальної пісні.

Оксана й Андрій – ліричні персонажі опери – характеризуються мелодикою українського романса. Романс Оксани «Місяцю ясний...» являє собою український міський романс першої половини ХІХ століття. «Народна лінія розкрита за допомогою використання елементів маршу та духовних кантів» [1, 41].

**Висновки.** Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є визначним твором українського музичного мистецтва. Інтеграція національного колориту, української пісенної і танцювальної народної творчості з італійським бельканто, драматургією комічної опери з перших же спектаклів завоювала палкі симпатії у широкій публіки. Опера «Запорожець за Дунаєм» стала фундаментом оперної реформи композиторів наступних поколінь.

#### Список використаних джерел:

1. Басовська С. Генезис та етапи розвитку українського оперного мистецтва: до питання періодизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 76. Том 1. 2024. С. 37-44.
2. Корній Л. *Історія української музики* : у 3 т. Т. 2 : Друга половина ХVІІІ ст. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
3. Мозгальова Н., Новосадов Я. Роль українських народних пісень у формуванні національної ідентичності. *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ: Талком, 2023. С. 112-114.
4. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О. Роль українських народних пісень у музично-естетичному та патріотичному вихованні майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Наукові записки Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 41-45

5. Новосадова А. Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Вип.31. 2024. С.3-8

УДК 78.01

*Слободянюк С., м. Вінниця*

*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

## **НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ М. ЛЕОНТОВИЧА**

***Анотація.** У статті досліджується відображення національної ідентичності у музичній творчості М. Леонтовича. Проаналізовано такі риси національної ідентичності як мелодичність, емоційність, зв'язок із народною традицією, які знайшли втілення у творах композитора. Акцентовано на важливій ролі творчості М. Леонтовича у збереженні духовної спадщини України.*

***Ключові слова:** М. Леонтович, національна ідентичність, українська музика.*

***Abstract.** The article examines the reflection of the national mentality in the musical creativity of M. Leontovych. The following features of Ukrainian identity are analyzed: melodiousness, emotionality, connection with folk tradition, which were embodied in the composer's works. The role of M. Leontovych's creativity in preserving the spiritual heritage of Ukraine is emphasized.*

***Keywords:** M. Leontovych, national identity, Ukrainian music.*

**Постановка наукової проблеми.** М. Леонтович – голос народу, один з найяскравіших представників українського незламного духу в музиці. Кожний його музичний твір позначений знаками українського менталітету: мелодійністю, волелюбністю, глибокою емоційністю. Творчість М. Леонтовича – це спроба збереження та піднесення української пісні до рівня світового мистецтва. Композитор був одним із тих митців, які розуміли, що без мистецтва не буде народу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчий та життєвий шлях М. Леонтовича розглянуто багатьма українськими дослідниками. Серед них – В. Дяченко, А. Завальнюк, М. Гордійчук, В. Витвицький, Л. Іванова та ін. Зокрема, В. Дяченко досліджував принципи обробки народних пісень композитора [2], А. Іваницький вивчав жанрові особливості обробок обрядових пісень, А. Завальнюк досліджував духовні твори, обробки обрядових пісень М. Леонтовича. Поняття національної ідентичності розглядали М. Драгоманов, Ф. Колесса, Р. Маркевич, І. Франко, М. Хвильовий та ін.; національну ідентичність у музичному мистецтві досліджували Н. Герасимова-Персидська, М. Ярмо, С. Людкевич, О. Козаренко, Л. Корній, Б. Сюта та ін.

**Мета статті** – розкрити суть національної ідентичності у творчості М. Леонтовича.

**Виклад основного матеріалу.** З дитинства М. Леонтович був оточений народною музикою, красою української пісні. Його батько не тільки навчав грі на скрипці та віолончелі, але й передав глибоке розуміння того, що музика – це більше, ніж звук. Національна ідентичність, що передається у пісні від покоління до покоління закарбувала уважне ставлення Леонтовича до обробки народних пісень. «Враховуючи сучасну ситуацію нашої країни, вагомою є підтримка патріотичного духу, адже саме він надає нам сили до боротьби» [5, с. 43].

Діяльність М. Леонтовича не обмежувалась композиторською. І досі із захопленням про нього згадують як про видатного педагога. Працюючи у школі в с. Чуків, він викладав музику, арифметику, українську мову. І найголовніше –

прищеплював любов до рідного краю. Буремна доба утисків мови, культури, всього українського, не стала на заваді творчому вираженні М. Леонтовича. Він організовував хори, створював обробки народних пісень, пропагував українську музику. Творчий спадок М. Леонтовича налічує близько 200 обробок народних пісень, чотири авторські твори («Літні тони», «Легенда», «Льодолом», «Моя пісня»), опера «На русалчин Великдень».

М. Леонтович розумів українську пісню як душу народу. У ній вона передає радість, тугу, надію та перемогу. Як зазначає В. Дяченко, композитор у своїх обробках народних пісень зосереджувався на розкритті виражальних можливостей твору. Голоси хору для нього були самостійними музичними засобами. Даний принцип, на думку В. Дяченка передбачає активний творчий процес [1]. «Вивчення українських народних пісень має важливе значення, оскільки, формує культурно-ціннісні орієнтири особистості, дає розуміння історичного минулого та є джерелом формування національної самобутності» [4, с. 113]. Знайомлячись з українською музичною культурою, її багатством людиною створюється свій високодуховний, естетичний світ [6].

Вершина майстерності хорового співу М. Леонтовича – це втілення українського колективного духу. Кожен голос, який є важливим, відображає ідею єдності, її сили. Кожну обробку народної пісні М. Леонтовича відображає емоційність, що полягає у градації від ніжної ліричності до могутньої епічності. «Хорові твори М. Леонтовича були композиторською лабораторією, де відточувалася майстерність поліфоніста, інтерпретатора поетичного змісту, відбувалися пошуки новаторського підходу до поєднання національних та загальнолюдських музичних цінностей [3, с. 141].

Велику увагу М. Леонтович приділяв колядкам та щедрівкам. Їх форму переважно визначають як «заспів з приспівом». Серед характерних засобів – мелодії невеликого діапазону, чіткість ритму, ясність структури. А. Завальнюк відзначає, що М. Леонтович високопрофесійно володів оригінальним поєднанням фольклорних витоків з багатством класичних поліфонічних стилів

[2]. Знаменитий «Щедрик» – це гучне звучання України, що лунав на весь світ. Світ почув її у 1921 році, коли його виконала Українська республіканська капела під керівництвом Олександра Кошиця в США. Його мелодія, яка має невеликий звуковий обсяг, стає остинатним фундаментом, на який нанизуються інші голоси.

**Висновки.** Отже, творчість М. Леонтовича є не просто музичної спадщиною, а справжньою скарбницею української душі. Його композиції відображають український дух, його незламність. Життя М. Леонтовича є прикладом того, як митець служить своєму народові. М. Леонтович не просто створював музику – він продовжував Україну в ній.

#### **Список використаних джерел:**

1. Дяченко В. М. Д. Леонтович. Київ : Мистецтво, 1985. 134 с.
2. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
3. Завальнюк А., Мозгальова Н., Барановська І. Про відродження незакінченої опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. Т. 1. С. 136-141.
4. Мозгальова Н., Новосадов Я. Роль українських народних пісень у формуванні національної ідентичності. *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ: Талком, 2023. С. 112-114.
5. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О. Роль українських народних пісень у музично-естетичному та патріотичному вихованні майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Наукові записки Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 41-45
6. Теплова О., Мозгальова Н., Новосадова А. Роль творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії засобами українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 57. Том 3. 2022. С. 211-215.

*Слюсар М., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **СТИЛЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ**

***Анотація.** У статті досліджується композиторський стиль одного з основоположників сучасної української музики Б. Лятошинського. Розглянуто поєднання національних традицій із сучасними композиційними техніками. Підкреслено важливу роль творчості композитора у розвитку української музики ХХ століття.*

***Ключові слова:** Б. Лятошинський, українська музика ХХ століття, композиторський стиль.*

***Abstract.** The article examines the compositional style of one of the founders of modern Ukrainian music, B. Lyatoshynsky. The combination of national traditions with modern compositional techniques is considered. The important role of the composer in the development of Ukrainian music of the 20th century is emphasized.*

***Keywords:** B. Lyatoshynsky, Ukrainian music of the 20th century, compositional style.*

**Постановка наукової проблеми.** Б. Лятошинський – один з найяскравіших українських композиторів ХХ століття, який тяжів до філософсько-симфонічного осмислення світу. Б. Лятошинський – видатний диригент, педагог, фундатор сучасної української музики. Його творчість пройнята градацією від експресіонізму, символізму до неповторної музичної

мови модернізму. Музика Б. Лятошинського поєднує глибину симфонічного мислення, експресивність гармонічної мови, оригінальне переосмислення національного мелосу. Його твори – від ранніх неоромантичних творінь до пізніх експериментів відображають складний шлях української музики ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед проблем, які порушувались науковцями – композиторська, педагогічна, виконавська діяльність Б. Лятошинського. Їм присвячені роботи О. Берегової, О. Коменди, В. Самохвалова, Т. Гомон, О. Марценківської та ін.

**Мета статті** – виявити специфіку композиторського стилю Б. Лятошинського у контексті української музики ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Творча постать Б. Лятошинського стала основою для наукових роздумів багатьох музикознавців. Наприклад, І. Савчук у роботах «Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні)» та «Камерна музика 1920-х в Україні: спроба філософського осмислення» узагальнює музичні прийоми у творчості композиторів ХХ століття, зокрема Б. Лятошинського. «Коло дослідницьких проблем, що розглядається у сфері культурних традицій включає вивчення композиторської школи Б. Лятошинського як однієї з найбагатших складових історично-духовної спадщини суспільства» [1, с. 46].

Творча спадщина композитора налічує п'ять симфоній, сюїти, симфонічні поеми, твори для фортепіано з оркестром, для духового оркестру, романси, обробки народних пісень та ін. Музичний світ Б. Лятошинського створювався через творче переосмислення власного музичного світосприйняття та філософських поглядів. Зокрема, на композитора вплинула й українська народна творчість. Це відчувається у П'ятій симфонії і «Слов'янській сюїті». Особливо відчутні героїчні образи, які поєднуються з інтонаціями українського фольклору, в опері «Захар Беркут», де зображується Київська Русь – старовина прадавнього мистецтва. Цей музичний образ втілюється і в побічній партії Третьої симфонії, а також у П'ятій та інших сюїтах.

Б. Лятошинського називають перш за все симфоністом, адже, симфонізм у його творчості постає як певний тип мислення, що базується на розвитку та трансформації музичного матеріалу. Навіть цикл фортепіанних мініатюр композитор трактує як своєрідну міні-симфонію, де він об'єднує всі прелюдії, класифікуючи їх тематично та за драматургією. Б. Лятошинський продовжував традиції симфонізму, започатковані Л. Бетховеном. Водночас, його симфонічна творчість розвивалася в контексті тенденцій симфонізму ХХ століття. П'ята симфонія Б. Лятошинського значно складніша за його Третю та Четверту. У ній композитор застосував надзвичайно потужну фактурну поліпластовість, подібну до тієї, що характерна, наприклад, для симфоній П. Хіндеміта.

«ХХ століття стало періодом розквіту різноманітних стилів та напрямів професійної музики, глибокої трансформації системи музичного мислення. Це період відходу від традиційних тональних структур, упровадження експериментальних рішень у музичні композиції» [2, с. 80]. «Нові принципи гри на музичних інструментах стали звичним явищем ХХ століття» [4, с. 124]. Серед музикознавців існує поширена думка про Б. Лятошинського як про засновника модернізму в українській музиці. Безперечно, він був одним із перших, кого можна так охарактеризувати. «Композиторська поетика сучасності представлена широкою жанрово-стильовою палітрою, і пов'язана з авторськими втіленнями у музичному мистецтві» [4, с. 3]. Б. Лятошинський – надзвичайно талановитий композитор, який синтезував у своїй музиці різноманітні елементи, виявляв інтерес до нових музичних тенденцій, хоча й не всі технічні новації знаходили відображення в його власній творчості. Він регулярно відвідував фестиваль «Варшавська осінь» у період його розквіту, де слухав авторські концерти таких композиторів, як Я. Ксенакіс, Л. Ноно, В. Лютославський та К. Пендерецький, глибоко знав польську культуру та мову, що частково пояснюється його польським походженням по батьківській лінії. Б. Лятошинський відчував особливу симпатію до цієї країни та її культури, охоче її відвідував і підтримував зв'язки з багатьма польськими композиторами, які завжди ставилися до нього з

повагою. Симфонічна поема Лятошинського «На берегах Вісли» є своєрідним свідченням його шанобливого ставлення до польської культури. З часом музична мова Бориса Лятошинського ставала складнішою, порівняно з його раннім, так званим «модерновим» періодом. На це вплинули його поїздки на «Варшавську осінь» та знайомство з новою музикою.

Щодо емоційної сфери, його музиці властиве трагічне напруження та експресивність. Навіть його ліричні твори мають відтінок трагізму, як, наприклад, Третя та Четверта симфонії, хоча П'ята вже вирізняється світлішим настроєм. Його музика характеризується насиченим оркестровим звучанням та масивною оркестровкою – це індивідуальна манера вираження музичних ідей.

**Висновки.** Можна з упевненістю стверджувати, що Б. Лятошинський – видатний український композитор ХХ століття. Багато його сучасників та молодших колег сьогодні вже забуті, а творча спадщина Лятошинського продовжує зростати, залишаючись актуальною та цінною для нових поколінь слухачів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Дмитрієва О. Композитор Борис Лятошинський та його школа. Науково-популярний журнал «Музика». 2021. Вип. 1–2 (435–436). С. 46–47.
2. Новосадов Я. Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1. 2024. С. 79-82
3. Новосадов Я. Темброво-оркестрове інтонування як категорія мистецької освіти. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. Вип. 3. 2024. С. 121-127
4. Новосадова А. Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 31. 2024. С. 3-8

*Степанюк А., м. Вінниця*  
*здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»*  
*Вінницького державного педагогічного університету*  
*імені Михайла Коцюбинського*

## **ПРАКТИКУМ З АКОМПАНУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВУ: ДО ПИТАННЯ УДОСКОНАЛЕННЯ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

***Анотація.** У статті розглядається необхідність впровадження у фахову підготовку майбутніх учителів музики курсу «Практикум з акомпанування хореографічному колективу», окреслюються його головні завдання, пропонуються методи, необхідні у роботі акомпаніатора хореографічного колективу.*

***Ключові слова:** вчитель музики, мистецько-педагогічна діяльність, акомпаніатор хореографічного колективу, практична підготовка, концертмейстерська діяльність.*

***Abstract.** The article considers the need to introduce the theoretical and practical course «Practical course on accompanying a choreographic group» into the professional training of future music teachers, outlines its main tasks, and proposes methods necessary in the work of an accompanist of a choreographic group.*

***Keywords:** music teacher, artistic and pedagogical activity, choreographic group accompanist, practical training, accompanist activity.*

**Постановка наукової проблеми.** Однією із найпоширеніших професій піаністів є професія акомпаніатора. Його послуги потрібні скрізь: в дитячих садочках, школах, на концертній естраді, в хоровому колективі, театральних

гуртках, хореографії, тощо. Фахова підготовка майбутнього вчителя музики має обов'язково включати в себе практикум з акомпанування хореографічному колективу, як форму підготовки майстерних акомпаніаторів, що зможуть задовольнити потреби музичної освіти в художньому вихованні учнів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Акомпаніаторська майстерність багатогранна і неможлива без всебічної підготовки та щоденного розвитку. Мистецтву акомпанементу і питанням концертмейстерської діяльності присвячені дослідження М. Крючкова, А. Люблінського, Е. Шендеровича та інших. Разом з тим, проблеми акомпаніаторської діяльності майбутнього вчителя музики вивчені недостатньо, залишається актуальним питання дослідження специфіки діяльності піаніста в роботі з хореографічним колективом.

**Мета статті** – обґрунтування необхідності впровадження у фахову підготовку майбутніх учителів музики курсу «Практикум з акомпанування хореографічному колективу».

**Виклад основного матеріалу.** Згідно з нашими попередніми дослідженнями у фаховій підготовці вчителя музики приділяється недостатня кількість уваги вихованню вчителя музики як акомпаніатора дитячого хореографічного колективу. «Покладання на власний досвід дає нам право стверджувати те, що іноді перша спроба піаніста стати акомпаніатором танцювального ансамблю стає останньою такою його спробою. Причиною цього є невідповідність до сумісної роботи з керівником-хореографом» [1]. Відчуття неспроможності у швидкій зміні музичного матеріалу, відсутність миттєвої готовності до приведення у відповідність музики виконуваним рухам призводить до того, що «музикант втрачає віру у власні сили, в рівень своєї музичної обдарованості і взагалі у своє фахове призначення» [Там само].

Загально відомо, що акомпаніаторське мистецтво доступне далеко не всім піаністам: воно потребує високої музичної майстерності, художньої культури, особливого музичного покликання. Об'єктивно-історичні процеси зумовили тенденцію вузької спеціалізації музикантів (в середніх і вищих музичних

навчальних закладах відкрилися класи концертмейстерської майстерності), що багато в чому позначилося на розділенні сольної і концертмейстерської діяльності піаністів. З'явилася можливість досягти високих успіхів не тільки у сольному піанізмі, але й у мистецтві концертмейстерства. Доказ тому – видатна творча практика чудових українських піаністів – концертмейстерів К. Лебедевої, Р. Лопатинського, Н. Магометбекової та інших.

На сьогоднішній день залишається малодослідженою і потребує глибоко наукового втручання проблема підготовки акомпаніаторів дитячих хореографічних колективів, як одного із видів професійної діяльності майбутніх вчителів музики. Така необхідність підтверджується відсутністю методичної літератури та достатньої кількості нотного матеріалу, що міг би забезпечити якість музичних супроводів під час занять різноманітних хореографічних колективів.

Серед вимог, що ставляться перед акомпаніаторами хореографічних ансамблів першочерговими є наступні: матеріал, що використовується на заняттях слід черпати із народних і класичних творів композиторів різних музичних жанрів та стилів, які сприятимуть удосконаленню та розвитку художнього смаку вихованців. Потрібно визначити, яка музика підходить для тих чи інших рухів і танцювальних комбінацій, відібрати необхідні твори. На нашу думку, помилково чинять ті керівники хореографічних колективів, хто вигадує рухи без музики під рахунок «раз-два», а потім «підганяє» їх під музику. Ідучи таким шляхом, хореограф неминуче стоїть на шляху створення пустих формальних комбінацій, що не мають конкретного змісту, який впливає із музики. Така система роботи може і навчить учасників деяких технічних прийомів, але це не має нічого спільного з навчанням мистецького танцю. Учасник, вихований на такій системі, стає байдужим до музики, яка визначає характер танцю. Всі набуті раніше технічні навички не допоможуть йому, тому що він не навчений передавати рухами думку, закладену в музиці, механічно виконує рухи, завчені на заняттях. Бажано, щоб у вправах біля станка зверталась

увага на відтінки музичного твору, який їх супроводжує. Акомпаніатор має виконувати твір на високому художньому рівні, а не просто ритмічно відігравати музичний матеріал.

Одним із найкращих методів супроводу є акомпаніаторська імпровізаційність. Цей метод уможлиблює досягнення інтонаційно-пластичної відповідності музично-пластичних елементів [3]. Володіння імпровізаційними навичками – один з головних компонентів комплексу професійних вмінь акомпаніатора у хореографічному класі. Звичайно, що такий метод вимагає від піаніста, баяніста чи акордеоніста особливих природних здібностей, схильності до композиції, та імпровізація все ж таки не здатна замінити того різноманіття стилів, жанрів, ритмів, образів, які містяться в музичних творах професійних композиторів [1], тому найбільш поширеним типом застосування акомпаніатором музичного оформлення уроку є використання музичної літератури з елементами імпровізації.

Без сумніву, підібрати якісний музичний супровід хореографічних занять досить важко. Для цього потрібні короткі і різноманітні музичні фрази. Однак, зробити це можливо. Керівник і акомпаніатор мають завести спеціальний нотний записник і вносити в нього всі вдало підібрані твори. Таким чином поступово буде створено запис музичних уривків для супроводу занять. Танцювальний уривок має звучати стільки тактів, скільки потрібно для закінченості музичної думки композитора, або ж народного звороту, у разі, якщо скорочення музичної думки може призвести до спотворення мелодії, потрібно відповідно перебудувати танцювальний уривок, не змінюючи структуру музики. Слід створити новий уривок, або шукати інший музичний твір того розміру, який би відповідав задуманому танцювальному уривку.

Майбутньому вчителю музики слід також усвідомити, що складність концертмейстерської чи акомпаніаторської діяльності зумовлюється її поліфункціональністю: піаніст створює власне трактування композиторського задуму, відбирає варіант найбільш вдалого звукового втілення цієї інтерпретації,

доносить до слухацької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює і зацікавлює виконавців, а також глядачів і слухачів своїм мистецтвом, тобто він є одночасно і артистом, і режисером спільного із виконавцем дійства.

Діяльність вчителя музики як акомпаніатора займає важливе місце в системі естетичного виховання. Вона сприяє формуванню в учнів різноманітних естетичних утворень: смак, культура, сприйняття, відчуття, тощо. Ефективність виховної ролі акомпаніаторської діяльності, а також спрямованість і характер її соціальної дії є найважливішими критеріями, які визначають суспільну значущість класичного фортепіанного мистецтва та його місце в системі духовно-культурних цінностей виховання підростаючого покоління.

Мистецтво акомпаніатора спрямоване на те, щоб допомогти виконавцеві в емоційно-образній формі втілити своє розуміння хореографічної постановки. Основною формою пізнання виконавцями естетичної реальності є образ-узагальнення та художній образ.

Музика акомпанементу підкорюється законам хореографічної мови, тому вчитель музики – акомпаніатор виступає провідником між виконавцем танцю і композитором шляхом злиття хореографічної та акомпануючої партій. Виконання музичного твору має бути духовним поєднанням з роботою хореографічного колективу. Для цього акомпаніатору необхідно оволодіти високим рівнем естетичного розвитку, що й допоможе виконавцям у відтворенні художнього образу і найточнішій передачі музично-хореографічного задуму.

Акомпаніаторська діяльність займає важливе місце в системі естетичного виховання особистості. Вона сприяє «формуванню у слухачів різноманітних естетичних утворень: смаку, культури, сприйняття, відчуття тощо» [3]. Ефективність виховної ролі акомпаніаторської діяльності, а також спрямованість і характер її соціальної дії є важливими критеріями, які «визначають суспільну значущість музичного мистецтва та його місце в системі духовно-культурних цінностей виховання підростаючого покоління» [Там само].

Практикум з акомпанування хореографічному колективу у фаховій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва може стати тією дисципліною, яка допоможе у вирішенні поставлених у даній статті завдань.

### Список використаних джерел:

1. Грінченко Т. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. 2015. № 44. С. 116-119. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu\\_pp\\_2015\\_44\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2015_44_28) (дата звернення 08.04.2025).
2. Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка №10 (269), Ч, П, 2013.
3. Grinchenko T. (2017). History of appearance and development of the pianist-accompanist profession. *Zaporizhzhia Historical Review*, 1(49), 280-284. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/313>(дата звернення 08.04.2025).

УДК 37.036: 374.3

*Поліщук Я., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

*Анотація.* Актуальність теми полягає у спробі обґрунтувати педагогічні засади музично-естетичного виховання молодших школярів у процесі вокально-

*хорової підготовки. На основі науково-педагогічного аналізу психолого-педагогічних джерел за темою дослідження розкрито особливості впливу вокально-хорової підготовки молодших школярів на музично-естетичне виховання, формування художньо-музичних смаків, проаналізовано педагогічний вплив виховних можливостей вокально-хорової підготовки.*

**Ключові слова:** *музично-естетичне виховання, вокально-хорова підготовка, педагогічні засади, виховний процес, педагогічне керівництво.*

**Abstract.** *The relevance of the topic lies in an attempt to substantiate the pedagogical principles of musical and aesthetic education of younger schoolchildren in the process of vocal and choral training. Scientific and pedagogical analysis of psychological and pedagogical sources on the topic of the study allowed to reveal the peculiarities of the influence of vocal and choral training of younger schoolchildren on their musical and aesthetic education, the formation of artistic and musical tastes, the pedagogical impact of the educational opportunities of vocal and choral training of junior schoolchildren was analyzed.*

**Keywords:** *musical and aesthetic education, vocal and choral training, pedagogical principles, educational process, pedagogical guidance.*

**Постановка наукової проблеми.** В сучасних умовах розвитку суспільства, розбудови національної освіти надзвичайної значущості набуває стрімке зростання рівня культури та освіти, що сприяє інтенсифікації інтелектуалізації школярів різних вікових категорій. Показником рівня зростання естетичного потенціалу молодого покоління можна вважати ступінь можливості залучення молоді до соціальної творчості, до процесів інтенсифікації пріоритетних сфер життєдіяльності суспільства. Таке залучення є показником результативності виховної роботи з підростаючим поколінням.

Музично-естетичне виховання – це організований педагогічний процес, спрямований на виховання музичної культури дитини, розвиток її музичних

здібностей з метою становлення творчої особистості школяра. Музично-естетичне виховання розглядається в педагогічній культурології як невід'ємна частина морального виховання підростаючого покоління, результатом якого є формування загальної культури особистості. Оскільки духовна культура нації чи спільноти, будучи певним генетичним кодом, підтримує і забезпечує її виживання, саме державна стратегія в галузі освіти і культури повинна підтримувати ті національні проекти, які орієнтовані на збереження традиційної культури. Зважаючи на вказане слід відзначити актуальність роботи, адже формування сучасних освітніх пріоритетів та формування у їх контексті напрямків музично-естетичного виховання дітей та молоді, значною мірою, обумовлено нинішнім етапом розвитку державності.

**Мета** – комплексне вивчення проблеми музично-естетичного виховання дітей та молоді в контексті сучасних освітніх пріоритетів.

**Виклад основного матеріалу.** В останнє десятиліття в світі гуманізації освіти все більше стверджується особистісно орієнтований підхід до формування змісту освіти. У традиційних дидактичних системах основою будь-якої педагогічної технології передачі знання є пояснення, а в особистісно-орієнтованій освіті головною умовою навчального процесу є розуміння і взаєморозуміння. Ключовими словами в цьому процесі будуть - допомога і підтримка. Підтримка висловлює сутність гуманістичної позиції педагога по відношенню до дітей. Це відповідь на природну довіру дітей, які шукають у вчителя допомоги і захисту, це розуміння власної відповідальності за дитяче життя, здоров'я, емоційне самопочуття і розвиток.

На сучасному етапі в педагогічна наука тримається тенденцій зрощування (інтеграції) естетичного, емоційно-ціннісного в єдине ціле.

Проблеми музичного виховання і професійної підготовки відповідних кадрів набувають соціального характеру і обумовлені рядом чинників, серед яких можна виділити низький соціальний рівень частини суспільства, стурбованої проблемами фізичного виживання; глобалізацію сучасного

співтовариства, що пригальмовує культурний розвиток особистості; низький соціальний статус вчителів і працівників культури, який знижує соціальний статус професії, а це, в свою чергу, знецінює спадкоємність поколінь в даній професії; державну політику, зорієнтовану на економічну доцільність в галузі культури і освіти, що приводить до переорієнтування естетичних цінностей і пріоритетів [1, с. 57].

У соціально-культурній ситуації, що склалася в Україні на початку ХХІ століття, найбільш ефективним засобом музичного виховання учнівської молоді шкіл та інших навчальних закладів залишається широка музична освіта в рамках музичних шкіл, самодіяльних колективів музичної творчості і груп навчання гри на музичних інструментах, створюваних в клубних в інших культурно-дозвіллевих закладах. При цьому на перший план висувається проблема обліку реальних музичних інтересів і здібностей дітей та молоді [2, с. 119].

Сучасна філософія музично-естетичного виховання розрізняє три моделі, серед яких музичний утилітаризм, музичний дидактизм, музичний естетизм.

Музичний утилітаризм розвиває аналіз виховного і загально-розвиваючого впливу музичного мистецтва на особистість. Музичне виховання в цій філософській моделі ґрунтується на тому, що музика впливає на естетичний, моральний, культурний розвиток людини, тобто цінність музики полягає у вихованні гідного громадянина суспільства.

Наступний тип сучасної філософії музично-естетичного виховання - музичний дидактизм – особливо характерний для музичної педагогіки Німеччини, і визнає важливість музичного знання самого по собі, уникаючи соціальні, політичні, громадські установки в музичному вихованні. Музичний дидактизм протилежний музичному утилітаризму, так як тут затверджуються музичні пріоритети.

Третя модель – музичний естетизм. Вона склалася в 60-ті роки ХХ ст. в США. В її основі – гуманістичні ідеї великих педагогів минулого – Я. А. Коменського і І. Г. Песталоцці, а також теоретиків так званого прагматизму

і інструменталізму – Дж. Дьюї та Ч. Пірса, які визнавали значення цінностей музики як важливого засобу для розвитку особистості, що веде до її саморозвитку, самовиховання, до здатності орієнтуватися в світі естетичних цінностей. Таким чином, напрями й цілі музичної освіти поєднані з завданнями естетичного розвитку індивідуальності на основі її самоцінності. Поєднання цілей та завдань відповідає сучасному особистісно зорієнтованому підходу до формування особистості дитини [4, с. 266].

На індивідуальних заняттях з музичних дисциплін учні не тільки виконують музичні твори, але й вчать міркувати про музику, добирають вірші про музику, під музику малюють уявні сюжети для музичних творів, пишуть літературні замальовки про музику. Використання різних форм роботи на уроці сприяє більш повному розвитку слухового, музичного, художнього сприйняття учнів, формування емоційних і інтелектуальних сторін учня, його творчих здібностей, фантазій, уяви [3].

Систематичний і цілеспрямований розвиток образного мислення учня-музиканта, його активності в мистецькому житті вимагає занять з ним за особливою методикою, яка орієнтована на інтелектуальне й емоційне сприйняття предмета навчання. Саме в цьому, на наш погляд, вирішується проблема музично-естетичного виховання учнів в контексті сучасних культурно-освітніх пріоритетів [6].

**Висновки.** Таким чином, для ефективного управління педагогічним процесом, спрямованим на музично-естетичне виховання учнів, необхідно забезпечити умови для проектування освітнього процесу і, найважливіше, надати професійній діяльності педагога-музиканта соціальної значимості, високого статусу вчителя музики і працівника культури як генератора і носія музичної культури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Наволокова Н.П. Енциклопедія педагогічних технологій та інновацій. Харків: Основа, 2009. – 176 с.

2. Барвінок І. Ти і музика навколо тебе. Особливості формування музично-естетичної культури молодших школярів у позашкільній роботі. *Рідна школа*. 1999. № 5. С. 54-56
3. Масол Л.М. Методика навчання мистецтва у початковій школі. Посібник: Л.М.Масол, О.В.Гайдамака, Е.В.Белкина та ін. Х.: Ранок, 2006. 256 с.
3. Падалка О. Педагогічні технології: навчальний посібник: О.С.Падалка, А.С. Нісімчук, І.О. Смолюк, О.Т.Шпак. Київ: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1995. 253 с.
4. Рудницька О. Педагогіка: загальна і мистецька. Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2005. 360 с.
5. Теплова О.Ю. Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. 2016. Вип. 11. С.110-114.
6. Шульгіна В. *До питання про психологію дитячої музичної творчості*. Музика в школі. Вип.4. К.: Музична Україна, 1977. С. 9-13.

УДК 373.21.017.92:78

*Татчин В., м. Вінниця,  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ**

*Анотація.* Стаття присвячена аналізу особливостей розвитку музично-естетичної культури учнів, що є важливим аспектом гармонійного виховання особистості. У дослідженні розглядаються психологічні основи формування естетичної культури, її зв'язок із загальною духовною культурою та вплив музичного мистецтва на внутрішній світ дитини. Автор акцентує увагу на

значенні музично-естетичного виховання у формуванні емоційної чутливості, креативного мислення, моральних якостей та загальної культури учнів. Запропоновано різні методи розвитку музично-естетичної культури, що включають як навчальні, так і позакласні заходи. Особлива увага приділяється впливу сучасної музики, інтеграції мистецтв та залученню дітей до творчої діяльності.

**Ключові слова:** музично-естетична культура, музичне виховання, естетичне сприйняття, творча діяльність, мистецтво.

**Abstract.** *The article is devoted to the analysis of the features of the development of students' musical and aesthetic culture, which is an important aspect of harmonious personality education. The study examines the psychological foundations of aesthetic culture formation, its connection with general spiritual culture, and the influence of musical art on a child's inner world. The authors emphasize the importance of musical and aesthetic education in shaping emotional sensitivity, creative thinking, moral qualities, and overall student culture. Various methods for developing musical and aesthetic culture are proposed, including both educational and extracurricular activities. Special attention is paid to the influence of modern music, the integration of arts, and the involvement of children in creative activities.*

**Keywords:** *musical and aesthetic culture, music education, aesthetic perception, creative activity, art.*

**Постановка наукової проблеми.** Розвиток музично-естетичної культури учнів має велике значення, оскільки сприяє гармонійному розвитку особистості, вихованню емоційної чутливості та естетичного смаку. Крім того, музика допомагає дітям краще розуміти свої почуття, розвиває емпатію та здатність виражати емоції; знайомство з різними музичними стилями сприяє розвитку естетичного сприйняття та навчає цінувати якісне мистецтво; музика стимулює

уяву, асоціативне мислення та креативність, що є важливими навичками у сучасному світі; заняття музикою позитивно впливають на пам'ять, увагу та здатність до навчання; участь у спільному музикуванні сприяє розвитку командної роботи, відповідальності та вмінню працювати разом; музика допомагає знімати стрес, покращує настрій і сприяє загальному психологічному комфорту учнів; знайомство з музичною спадщиною свого народу допомагає виховувати патріотизм і повагу до культурних традицій. Таким чином, розвиток музично-естетичної культури – це не лише питання мистецтва, а й важливий чинник у формуванні гармонійної, освіченої та духовно багатой особистості, здатної до саморозвитку й самореалізації [6; 7; 8].

Серед завдань музично-естетичного виховання – формування внутрішньої та зовнішньої культури особистості, при цьому естетична культура стає невід'ємною частиною загальної духовної культури. Тому завдання розвитку музично-естетичної культури учнів є важливою педагогічною проблемою.

**Мета статті** – проаналізувати особливості розвитку музично-естетичної культури учнів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Психологічні основи формування естетичної культури особистості закладено у працях О. Завгородньої, О. Костюка, В. Моляко, В. Рибалки та інших учених. Естетико-виховні можливості музичного мистецтва, його вплив на внутрішній світ людини, сферу її цінностей і смислів розглянуто у працях І. Барвінок, С. Горбенка, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, В. Рагозіної та інших. Підготовку вчителів музичного мистецтва, в тому числі, формування їхньої готовності до розвитку музично-естетичної культури учнів досліджували О. Верещагіна, Т. Грінченко, Т. Зузяк, Н. Мозгальова, В. Фрицюк [5; 6; 7; 8] та ін. Отже, проблема знаходиться в центрі уваги дослідників.

**Виклад основного матеріалу.** У процесі естетичного виховання збагачується естетична культура особистості як складова частина загальної духовної культури. Виховання естетичної культури нового суспільства та

окремої особистості виступають метою естетичного виховання в сучасній галузі освіти. Естетична культура суспільства – це сукупність всіх естетичних природних та створених працею людини цінностей, які беруть участь у взаємодії суспільства зі світом, у прагненні суспільства до самовдосконалення, повного розквіту всієї системи суспільних відносин. Естетична культура особистості – це особистісна якість, яка виражається у здатності та вмінні емоційно сприймати та оцінювати явища життя та мистецтва, прекрасні чи потворні, піднесені чи низькі, трагічні чи комічні, а також перетворювати природу, оточуючий світ, людину за законами краси. Вона являє собою цілісну єдність естетичної свідомості та активної естетичної діяльності.

Значний вплив на розвиток музично-естетичної культури учнів має, зокрема, сучасна музика. Основою формування музично-естетичної культури у процесі дозвіллевої діяльності учнів є спілкування з музикою, орієнтація на її сприйняття, осмислення, розширення знань про неї, емоційно-почуттєвого досвіду, включення дітей у творчо-пізнавальну діяльність.

Однією з найважливіших сторін музичної культури українського суспільства є музичне виховання молодого покоління. У вихованні духовності та формуванні всебічно розвиненої, гармонійної особистості дієвим засобом є художньо-естетичне виховання, прилучення підростаючого покоління до високих духовних цінностей. Це важливе завдання більшою мірою вирішується в основному навчально-виховному закладі – загальноосвітній школі. Незаперечна важливість усіх навчальних предметів у школі, які мають як пізнавальну, так і виховну спрямованість. Уроки музичного мистецтва мають колосальні можливості для розвитку духовності, загальної та естетичної культури учнів, так як музика в силу своєї специфічної особливості і неповторності, шляхом цілеспрямованого і систематичного впливу облагороджує людину, робить його сприйнятливим, чуйним, добрим, допомагає формуванню світогляду, моральних якостей, духовної культури.

Ефективність впливу музики на особистість залежить від певного рівня її музичної освіченості, музично-слухового досвіду, що досягається як у процесі шкільного навчання, так і шляхом сімейного виховання, залучення дітей до музичного мистецтва в гуртках, об'єднаннях за інтересами, студіях тощо [2].

У працях українських педагогів і композиторів висвітлюються особливі риси національної системи музичного виховання на основі культури українського народу, зокрема музичного мистецтва, яке є унікальним виразом національної неповторності.

Ефективність формування музично-естетичної культури школярів у процесі культурно-дозвілєвої діяльності залежить, на думку І. Барвінок, від: удосконалення форм і методів виховання, їх адаптації до особливостей дозвілєвої діяльності, спрямування на розвиток самостійності, власного пошуку, колективне вирішення різноманітних творчих завдань, комплексне використання різних видів мистецтв, діалогічне спілкування; врахування особливостей сприймання музики молодшими школярами, яке характеризується асоціативністю; притаманних цьому вікові допитливості та чутливості до гармонійного і дисгармонійного сполучення кольорів, звуків, рухів [2].

Художньо-естетична діяльність – складова частина суспільної (теоретичної і практичної) діяльності. Будь-який вид діяльності має в собі естетичний аспект, який полягає у формуванні естетичного мотиву діяльності (поряд з іншими мотивами), у ставленні мети створення не лише практично значущого продукту, але й естетично виразного, емоційно привабливого; у виборі естетичних засобів та методів здійснення діяльності, у отриманні естетично цінного результату. Це діяльність за законами краси. Вона спрямована на виконання чи створення творів мистецтва або інших естетичних цінностей (у праці, навчанні, грі і т. ін.). Для естетично-художньої діяльності властиві естетичні мотиви (очікування задоволення від роботи); мета, спрямована на створення чи виконання прекрасного художнього твору; вибір творчих методів

роботи, в яких проявилася б гра, сутнісних сил людини, отримання естетично значущого результату [3].

**Висновки.** Отже, розвиток музично-естетичної культури учнів можна здійснювати різними методами, які охоплюють як навчальний процес, так і позакласну діяльність. Для цього доцільно: включати слухання класичної, народної та сучасної музики під час занять; аналізувати музичні твори, їхній емоційний зміст і художні особливості; проводити інтегровані уроки (музика та література, музика та історія тощо); вчити дітей основ гри на музичних інструментах (навіть простих, як блок-флейта чи ударні); заохочувати створення власних музичних композицій; організовувати екскурсії в театри, оперні зали, філармонії, музеї музики; запрошувати професійних музикантів, композиторів або диригентів на зустрічі з учнями; проводити конкурси, фестивалі, музичні вечори; організовувати гуртки та ансамблі; створювати шкільні музичні клуби, де учні можуть ділитися улюбленими композиціями тощо.

Всі ці методи сприяють не лише розвитку музичних здібностей, а й формуванню духовно багатой, естетично розвиненої особистості, яка вміє цінувати красу в мистецтві та житті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Арістова Л. Естетичне ставлення до мистецтва: теоретичні підходи. *Мистецтво та освіта*. 2007. №3. С. 18-22.
2. Барвінок І. В. Формування музично-естетичної культури молодших школярів в умовах культурно-дозвілєвої діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ. 2000. 20 с.
3. Беземчук Л. Творчий розвиток школярів засобами музичного мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2001. №1. С. 43-45.
4. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 1: *Особистісно-орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади*. Київ: Либідь, 2003. 280 с.

5. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
6. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія».* №1. 2018. С. 208-214.
7. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія.* Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
8. 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.

УДК 792.82.02:793.3.03

**Ткачук О.,** м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «магістр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського

## **ХОРЕОГРАФІЧНІ ПОСТАНОВКИ КРИСТАЛ ПАЙТ ЯК ЕМОЦІЙНИЙ ВІДГУК НА АКТУАЛЬНІ СВІТОВІ ПРОБЛЕМИ**

*Анотація.* У статті на прикладі хореографічної творчості Кристал Пайт проаналізовано сучасний балет як засіб емоційного відгуку на актуальні світові виклики. Визначено виражальні засоби та ідейно-тематичні

*особливості постановок К. Пайт, що акцентують увагу на питаннях соціальної нерівності та емоційного стану сучасної людини.*

***Ключові слова:** хореографічне мистецтво, сучасний балет, хореографічна творчість Крістал Пайт, проблематика сучасного балету.*

***Abstract.** The article analyses contemporary ballet as a means of emotional response to current global challenges on the example of Crystal Pite's choreographic work. The expressive means and ideological and thematic features of K. Pite's productions, which focus on the issues of social inequality and the emotional state of a modern person, are identified.*

***Key words:** choreographic art, contemporary ballet, choreographic work of Crystal Pite, problems of contemporary ballet.*

**Постановка наукової проблеми.** Хореографічне мистецтво сьогодення створює унікальні метафоричні образи, що слугують емоційним відгуком на кризові явища суспільства. Виразальні засоби сучасного балету, базуючись на комбінації класичної техніки та інноваційних хореографічних прийомів, трансформують традиційні підходи до відображення дійсності, ставлячи акцент на універсальних людських цінностях. Очевидною є тенденція до відображення в сучасному балетному мистецтві викликів нашого часу: соціальних, політичних, екологічних тощо.

Сучасний балет є різноманітним і постійно розвивається завдяки творчості багатьох талановитих митців у всьому світі. Серед всесвітньо відомих імен - американський хореограф Вільяма Форсайт, постановки якого вирізняються інноваційним підходом до класичної балетної техніки та використанням цифрових технологій у своїх роботах; чеський хореограф Іржі Кіліан, який поєднує в своїх постановках класичні та сучасні елементи; шведський хореограф

Матс Ек, який також переосмислює класичні балети, надаючи їм сучасного та соціально-критичного звучання.

Нове покоління хореографів експериментує із художніми засобами, привносячи в балет нетривіальні ідеї і несподівані творчі знахідки: режисер і постановник New York City Ballet Джастін Пек черпає натхнення з повсякденності танцівників, взуваючи своїх артистів у кросівки та одягаючи у вуличні бренди; у постановках шведського хореографа Олександра Екмана танцівники хлюпаються у воді, синхронно розкидають по сцені сіно, ковзають під дощем із пластикових кульок та носять декорації; хореографка з Єрусалиму Шарон Еяль, яка у 2023 році була нагороджена Орденем мистецтв і літератури Французької Республіки, досліджує в своїх балетах людські стосунки, створюючи, зокрема в постановці «OCD Love», щільні композиції з тіл, що звиваються під техно.

Ім'я канадської хореографки Крістал Пайт – одне з найгучніших у сучасному танці. Її творчість базується на синтезі танцю, драматургії та кінематографічної естетики. Володарка різноманітних нагород, засновниця власної танцювальної трупи Kidd Pivot (Канада), К. Пайт відома своєю творчою винахідливістю у технічних прийомах та глибоким почуттям пластичної виразності танцю. Роботи знаменитої канадійки ставились на найпрестижніших світових сценах - від Паризької опери до Royal Opera House в Лондоні. Її постановки, такі, зокрема, як «Betroffenheit», «The Statement», «Flight Pattern», досліджують природу людських емоцій у контексті соціальних і глобальних викликів.

**Мета статті** – на прикладі хореографічних постановок Крістал Пайт дослідити сучасний балет як засіб емоційного відгуку на актуальні світові проблеми.

**Виклад основного матеріалу.** Кожна постановка Крістал Пайт є глибоким дослідженням певної теми. Вона вважає, що танець може змінити світ, зробити його оригінальним, неповторним. «Я хотіла би думати, що мета мистецтва –

відкривати канали для гуманного. Я думаю, що це те, що мистецтво покликане робити», – визнає К. Пайт [8].

У 1990 році К. Пайт створює свою першу професійну хореографію під назвою «Between the Bliss and Me» («Між блаженством і мною») - історію героїні, яка шукає баланс між щастям та соціальними вимогами, зіштовхуючись із внутрішнім конфліктом. Це була своєрідна спроба дослідження боротьби між особистими бажаннями та обов'язками з наголошенням на важливості самопізнання та гармонії в житті.

У 2003 році її «Uncollected Work» (у двох частинах – Farther Out та Field: Fiction) пропонує дослідження творчого процесу з точки зору автора, природу письменницького імпульсу та його розвиток через власну глибоко особисту перспективу як творця і виконавиці, транслюючи подив і тривогу перед актом творчості [16].

Балет К.Пайт «The Second Person» (2007 р.) є потужним емоційним відгуком на тему самотності, пошуку ідентичності та соціальної ізоляції. Вистава, через мінімалістичні, але виразні рухи, показує складні взаємодії між людьми, де кожен жест і контакт є відображенням емоційних і соціальних зв'язків. Пайт використовує балет для розкриття внутрішніх переживань та психологічних станів, акцентуючи на залежності між індивідом і суспільством. «The Second Person» ставить важливі питання про людську природу та роль кожної особистості у соціальному контексті, змушуючи замислитися над нашою взаємодією з іншими [13].

У 2009 р. відбулася прем'єра «Dark Matters». Назва балетної постановки наближає глядача до концепції «темної матерії», що становить приблизно 96% спостережуваного Всесвіту, впливає на швидкість, структуру та еволюцію галактик, але її природа залишається загадкою. Ця потужна, вражаюча сила стала джерелом натхнення для К. Пайт у створенні вистави, що досліджує приховані впливи темної матерії на розум і тіло людини.

«Dark Matters» поділено на дві окремі дії. Перший акт — це театральна притча, яка демонструє напруження між творенням і руйнуванням. Головний герой, лялькар, створює маріонетку, яка починає жити власним життям, що призводить до трагічних наслідків для самого творця. Анонімні ляльководи, одягнені в темні капюшони, маніпулюють персонажами, підкреслюючи тему контролю та підпорядкування. Другий акт — це чистий танець, де хореографія прагне досягти ідеальної чистоти та грації маріонетки, водночас досліджуючи питання вільної волі та конфлікту, притаманного маніпуляції. Розкриття тем першого акту впливає на сприйняття танцю у другому, змушуючи глядача замислитися над природою контролю та свободи [6].

У 2010 році її «The You Show» пропонує серію дуетів («A Picture of You Falling», «The Other You», «Das Glashauss» і «A Picture of You Flying»), які за допомогою тонкощів рухів вивчають психологічні аспекти кохання, конфлікту та втрати, використовуючи тіло як основний інструмент вираження. Ця робота стала витонченим відображенням складності міжособистісних стосунків [15].

Постановка «Solo Echo» (2012 р.) ніжно занурює глядачів у зимову меланхолію, натхненну поезією американського поета канадського походження Марка Стренда «Lines for Winter». Ця композиція поєднує мінімалістичні, але виразні рухи з класичними елементами музики Й.Брамса, акцентуючи психологічні стани, такі як самотність, роздуми і внутрішній пошук. Вистава, де кожен рух має глибоке емоційне забарвлення, розкриває складність самоприйняття і внутрішньої гармонії, перетворюючи кожен момент на невелике розмірковування про існування [4].

У 2013 році вистава «The Parade» представляє емоційну взаємодію між клоунами та оркестром, що стає метафорою внутрішнього конфлікту людини. Крістал Пайт описує парад як яскраву візуалізацію абсурду, ритуалу та уяви, де химерна взаємодія хаотичних клоунів і організованого оркестру стає символом боротьби між інстинктами та раціональністю, свідомим та несвідомим. Вистава досліджує глибину людської психіки, розкриваючи динаміку уяви, творчості та

мрій. Це витончене проникнення у межі людського розуму, яке ставить під питання природу реальності та внутрішніх переживань [10].

У «The Tempest Replica» (2011 р.) Крістал Пайт представляє «Бурю» У.Шекспіра в двох паралельних світах. Її інтерпретація зосереджена на внутрішніх конфліктах персонажів, що розкриває глибину людської природи та актуальність шекспірівських тем. Постановка символізує відносини творця з його пристрасстю, де «острів є простором таємниць, духу та его» [14].

Однією з найемоційніших постановок хореографки став «Betroffenheit» (2015 р.). Крістал Пайт досліджує психологічні наслідки травми, спираючись на реальну трагедію. Це надзвичайно гостре спостереження втрати та горя, було натхненне передчасною смертю доньки-підлітка танцівника Джонатона Янга. На запитання, як це жити серед похмурих історій (адже К. Пайт постійно звертається до важких тем, таких як смерть, горе, душевні травми) мисткиня відповідає: «Мене справді надихають речі, які неможливо виміряти чи зрозуміти, гігантські запитання, на які немає відповіді. Мій розум стає на межу своїх можливостей; там, коли я перебуваю в такому дуже розширеному місці, я відчуваю себе найбільш живою... Отже, якщо я борюся з питаннями, на які немає відповіді, про свідомість або неймовірну втрату та горе, здається, що запитати це творчо й серйозно. Отже, навіть якщо зміст важкий або інтенсивний, дух протистояння йому є любовним, цікавим і генеративним. Незважаючи на те, що тема може бути складною, є щось глибоко оптимістичне в тому, щоб перенести її в театр і пропонувати її як місце для спілкування. Це відчуття сповнене любові та надії» [2].

Однією з найактуальніших є постановка «The Statement» (2016 р.), яку сама К. Пайт називала п'єсою на одну дію. Хореографія задумана на тлі розмовного тексту, написаного Дж. Янгом. Дія вистави розгортається навколо довгого чорного столу як корпоративна сцена. Ми спостерігаємо за чотирма персонажами, які палко розмовляють за столом переговорів, борючись за власне

виправдання та моральне піднесення, стаємо свідками «зображення динаміки влади та моральних кодексів перед обличчям катастрофи» [7].



Рис.1

Епічний балет «The Seasons' Canon» (2016 р.), створений К. Пайт на музику «Чотири пори року» Макса Ріхтера, представляє нам «історію людського існування у всій його красі, болю, зв'язку, відчуження і кінцевому розумінні того, що ми знаходимося в природі і з природою, у всій її руйнації, зміні, таємниці і красі» [1]. Для самої К. Пайт він є «жестом», «підношенням», способом «впоратися з неосяжністю і складністю природного світу, а також спосіб подяки за нього» [1]. Л. Баллаторе описує свої враження від балету так: «Ми не знаємо, чому ми тут, але знаємо, що помremo, просто не знаємо, коли і як, і відчуваємо гостре відчуття життя як якогось дару. Для чого? Чи має це значення? Цей балет є зверненням до нас, як прекрасна і захоплююча медитація на весь людський досвід, у всій його пишноті ці яскраві, сильні, до смішного гнучкі тіла доносять до нас історію людства. Що ми є частиною цієї грандіозної і непередбачуваної епопеї, що незалежно від того, що ми робимо, говоримо чи думаємо, ми існуємо, і наше життя є життям кожного. Пайт запрошує нас підняти як наше мислення, так і наші почуття до простору єдиного прийняття всіх, розуміючи не лише когнітивно, але й емоційно» [1].

У 2018 році Крістал Пайт презентує роботу «Partita for 8 Dancers», яка є інтерпретацією музичної композиції Керолайн Шоу. Ця хореографічна постановка вивчає зв'язок між тілом і музикою, при цьому акцентуючи увагу на людському голосі, танці, втомлених зв'язках і прагненні створити просту лінію між двома точками. Як зазначає сама К. Пайт, її робота є відповіддю на композицію Керолайн Шоу, котра стала для неї наставником у процесі створення. Вона підкреслює, що музика К. Шоу стала «геометрією» і «любов'ю», відкриваючи нескінченні можливості для її візуалізації через рухи [5].

У 2019 році Крістал Пайт створює свою другу роботу для Паризького балету - «Body and Soul» в трьох частинах з використанням, зокрема, музики Прелюдій Ф.Шопена. Визначаючи тему балету «Тіло і душа» як «конфлікт, зв'язок і втілення», К.Пайт зазначає: «Енергійне напруження конфлікту може призвести до багатьох речей. Я досліджую конфлікт на макрорівні, тобто він є темою всієї роботи, і на мікрорівні, який є конфліктом всередині індивідуального тіла. З іншого боку, зв'язок є чи не найважливішим у «Тілі та Душі». Все, що я роблю, передбачає зв'язок. Я хочу з'єднати виконавця з аудиторією, а глядачів - один з одним. Зв'язок також проявляється в структурі роботи і в тому, що відбувається в тілі. Я також досліджую, як мова може впливати на хореографію. Дуальність конфлікту/зв'язку дуже потужна. Дуети можуть виникати між двома людьми, між мовою і тілом, між тілом і душею» [3].

Сатиричний погляд на суспільство та бюрократію К.Пайт реалізувала в постановці «Revisor» (2019 р.), створеній за мотивами твору Миколи Гоголя. Вісім танцюристів Kidd Pivot утілюють записаний діалог канадських акторів, передають конфлікти, комедію та висміюють корупцію через синтез мови та руху.

Найяскравішою роботою, на нашу думку, є пронизливий, скорботний і спонукаючий до роздумів «Flight Pattern» («Схема польоту», 2017 р.), створений на хвилюючу музику першої частини «Симфонії скорботних пісень» польського композитора Генрика Горецького, яка використовує текст, нашкрябаний на стіні

в'язниці часів Другої світової війни і часто асоціюється з Голокостом, хоча сам Г. Горецький заперечував цей зв'язок.

Як описує зміст балету Марта Шабас, «Схема польоту» простежує подорож групи переселенців у пошуках притулку, зосереджуючи увагу на досвіді конкретної родини. Дія відкривається групою танцюристів, які рухаються на обмеженій бар'єрами сцені під тьмяним світлом. Одяг танцюристів розпатланий, а їхні контрольовані, стакатні жести свідчать про виснаження та відчай. Ми відчуваємо, що ці фігури подолали багато миль, протягом багатьох місяців. Тут немає жодних алюзій на рохінджа з М'янми чи загублених хлопчиків із Судану; «Схема польоту» може бути про долю будь-якої групи біженців <...> Але для глядачів, які дивилися прем'єру в березні 2017 року, збіг того, що відбувалося на сцені, з реальними світовими подіями, природно, вказував нашій свідомості на Сирію [12].

«Flight Pattern» є відповіддю Крістал Пайт на одну з найбільших гуманітарних криз, з якими зараз стикається світ. Свій вибір музики Горецького К. Пайт пояснює бажанням пов'язати «Симфонії скорботних пісень» з історією біженців нашого часу.

В інтерв'ю Ліндсей Уіншіп К. Пайт зізнається у своєму розчаруванні міжнародною реакцією на кризу: «Я також борюся з власним почуттям відповідальності та безсилля <...> Це колосальна тема. Але я звикла працювати з колосальними, неможливими темами. Мене це дуже надихає - працювати з контентом, який змушує мене виходити далеко за межі моєї здатності уявити або навіть впоратися з ним» [17].

Як продовження теми «Flight Pattern» у 2022 р. К. Пайт створює «**Light of Passage**» («Світло переходу») в трьох діях (Схема польоту - Заповіт - Перехід), де використовує всі три частини Симфонії скорботних пісень Г. Горецького. Хореограф пропонує масштабну композицію, де маси танцівників рухаються як єдине ціле, створюючи гіпнотичний потік тіл і світла. Ця вистава розкриває теми безпеки, втрати, спільноти та людської смертності, використовуючи танець як

мову, що проникає в глибини емоцій. «Світло переходу» стало глибоким дослідженням екзистенційних напружень, які визначають людську природу.



Рис.2

Крістал Пайт майстерно демонструє, як мистецтво здатне зворушувати душу та спонукати до роздумів. Як зазначає сама хореографиня, «існує глибокий оптимізм у тому, щоб випускати щось подібне у світ і спілкуватися один з одним через нього. Коли люди співпрацюють, щоб створити витвір мистецтва, а глядачі збираються, щоб стати його свідками, є щось дуже обнадійливе і потужне в цьому досвіді» [9].

В ревію балету Люсія Пікєро робить важливий висновок: «Як митці, ми також несемо відповідальність перед світом, у якому живемо і який творимо. Це великі питання, які багато хто з танцюристів ще має собі задати. А поки що робота Пайт у «Світлі переходу» дає нам надію, і втрату, і трагедію, і створює ідеальний шторм з усіма елементами, і ми не можемо не пропустити його крізь себе, і вийти назовні з відчуттям гостроти та ідеалізму» [11].

З огляду на обмежений обсяг статті, представимо хронологічно у вигляді таблиці хореографічні постановки Крістал Пайт з відображенням їхнього змісту і ключових ідей.

**Висновки.** Таким чином, творчість всесвітньо відомої канадської хореографки Крістал Пайт є яскравим прикладом мистецького відображення

глобальних світових проблем, соціальних, екзистенційних викликів та на їх тлі дослідження природи людських почуттів, емоцій, афектів у переживанні та розв’язанні конфліктів. Її постановки не лише зачаровують винахідливістю хореографічних рішень, художньо витонченою пластикою рухів, масштабністю ансамблевих форм, а й відкривають складні соціально-психологічні та політичні теми, які є суспільно значущими, потребують осмислення і пропонують глядачеві діалог про важливе.

### Список використаних джерел:

1. Ballatore L. The Seasons’ Canon by the Pacific Northwest Ballet 11/12. URL: <https://medium.com/@lballatore/the-seasons-canon-by-the-pacific-northwest-ballet-11-12-8bdccdf3c9f9> (дата звернення: 21.04.2025).
2. Betroffenheit. Kidd Pivot. URL: <https://www.kiddpivot.org/production/betroffenheit/> (дата звернення: 21.04.2025).
3. Citron P. (2021). Choreographer Crystal Pite Talks About ‘Body And Soul’ On Film. URL: <https://www.ludwig-van.com/toronto/2021/02/16/feature-choreographer-crystal-pite-talks-body-soul-film/> (дата звернення: 21.04.2025).
4. Crystal Pite - Solo Echo. Kumquat. URL: <https://www.kumquatperformingarts.com/ndt1-soloecho> (дата звернення: 21.04.2025).
5. Crystal Pite. Partita for 8 Dancers. Nederlands dans teatr. URL: <https://www.ndt.nl/en/agenda/savoir-faire-2/>
6. Dark Matters. Kidd Pivot. URL: <https://www.kiddpivot.org/production/dark-matters/> (дата звернення: 21.04.2025).
7. Ebersole G. Stories From The Inside – “Making A Statement: Crystal Pite And The Quest For A Quality Dance Video Experience” By Gillian Ebersole. La Dance Chronicle. URL: <https://www.ladancechronicle.com/stories-from-the-inside-making-a-statement-crystal-pite-and-the-quest-for-a-quality-dance-video-experience-by-gillian-ebersole/> (дата звернення: 21.04.2025).

8. Enache C. Crystal Pite – Archive. Butoh. URL: <https://constantinenache.wordpress.com/2017/03/18/crystal-pite-archive/> (дата звернення: 09.02.2025).
9. Light of Passage. Royal Ballet and Opera. URL: <https://www.rbo.org.uk/tickets-and-events/light-of-passage-details> (дата звернення: 21.04.2025).
10. Parade. Nederlands Dans Theater. URL: <https://www.ndt.nl/en/agenda/parade-2/> (дата звернення: 09.02.2025).
11. Piquero L. Review: Royal Ballet in Crystal Pite’s Light of Passage – Serenity, poignancy, and a little bit of idealism. URL: <https://www.gramilano.com/2025/02/review-crystal-pite-light-of-passage-2/> (дата звернення: 21.04.2025).
12. Schabas M. Can Choreography Help Us Understand the Refugee Crisis? The Walrus, 6 Aug. 2019. URL: [thewalrus.ca/can-choreography-help-us-understand-the-refugee-crisis/](http://thewalrus.ca/can-choreography-help-us-understand-the-refugee-crisis/) (дата звернення: 21.04.2025).
13. The Second Person. Nederlands Dans Theater. URL: <https://www.ndt.nl/en/story/the-second-person/> (дата звернення: 09.02.2025).
14. The Tempest Replica. Kidd Pivot. URL: <https://www.kiddpivot.org/production/the-tempest-replica/> (дата звернення: 21.04.2025).
15. The You Show. Kidd Pivot. URL: <https://www.kiddpivot.org/production/the-you-show/> (дата звернення: 21.01.2025).
16. Uncollected work. PACT Zollverein. URL: <https://www.pact-zollverein.de/en/programme/uncollected-work> (дата звернення: 09.02.2025).
17. Winship L. Crystal Pite on responding to the refugee crisis, working at the Royal Ballet and the purpose of art URL: <https://www.standard.co.uk/culture/crystal-pite-on-responding-to-the-refugee-crisis-working-at-the-royal-ballet-and-the-purpose-of-art-a3477506.html> (дата звернення: 21.04.2025).

*Уманець О., м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЮ ПІДГОТОВКОЮ МОЛОДШИХ УЧНІВ У ВОКАЛЬНОМУ ГУРТКУ**

***Анотація.** Актуальність теми базується на спробі виявити виховні можливості, закладені в якості образного змісту вокально-хорової підготовки молодших учнів у вокальному гуртку. На основі науково-педагогічного аналізу розкрито поняття педагогічного керівництва вокально-хоровою підготовкою молодших учнів у вокальному гуртку, особливості впливу вокально-хорової підготовки молодших учнів у вокальному гуртку на формування їхнього світогляду та почуттів, розглянуто й проаналізовано потужний педагогічний потенціал функцій (дидактичної, виховної, розвивальної, соціалізуючої, професіоналізуючої) вокально-хорової підготовки молодших учнів у вокальному гуртку.*

***Ключові слова:** вокально-хорова підготовка, вокальний гурток, педагогічний потенціал, педагогічне керівництво.*

***Abstract.** The relevance of the topic is based on an attempt to identify the educational opportunities inherent in the figurative content of vocal and choral training of junior students in a vocal circle. On the basis of scientific and pedagogical analysis, the article reveals the concept of pedagogical guidance of vocal and choral training of junior pupils in a vocal circle, the peculiarities of the influence of vocal and choral training of junior pupils in a vocal circle on the formation of their worldview and feelings, considers and analyzes the powerful pedagogical potential of the*

*functions (didactic, educational, developmental, socializing, professionalizing) of vocal and choral training of junior pupils in a vocal circle.*

**Keywords:** *vocal and choral training, vocal circle, pedagogical potential, pedagogical guidance.*

**Постановка наукової проблеми.** На сучасному етапі розвитку мистецької освіти все більшого значення набуває музичний розвиток молодших учнів, який несе надзвичайну місію психологічної підтримки нестабільного дитячого психостану і спрямований на емоційне розвантаження психофізичного здоров'я молоді.

Такий підхід до початкового навчання молодших учнів передбачає застосування нових, більш прогресивних освітніх технологій, які вимагають розуміння необхідності вокально-хорового виховання учнів, як невід'ємної складової гармонійного розвитку особистості, що зумовлює необхідність визначення відповідної структурної організації цього процесу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналіз науково-літературних джерел довів чималий інтерес до досліджуваної проблеми з боку відомих музикознавців, науковців, вчителів, які вивчали та корегували засади педагогічного керівництва гуртковою вокально-хоровою підготовкою молодших учнів та їх вплив на загальний розвиток дітей. Педагогічними основами вокально-хорової підготовки молодших учнів досліджували відомі вчені-вокалісти Л. Дмитрієв, В. Єрмолаєв, Д. Люш, В. Морозов, А. Менабені, Г. Стулова, С. Юдін, Ю. Юцевич, Р. Юссон. Питаннями та завданнями вокально-хорової роботи з молодшими учнями займалися В. Антонюк, О. Гнидь, Т. Малозьомова, М. Ржевська. Питання щодо постановки голосу висвітлювали Ф. Вітт, М. Гарсія, М. Донец-Тессейер, Ж. Дюпре, К. Лінклейстер, А. Кравченко, Ю. Ковнер, К. Маслій та багато інших.

**Мета роботи** полягає в спробі аналізу педагогічного впливу на виховання молодших школярів у процесі їхньої вокально-хорової підготовки.

**Виклад основного матеріалу.** В процесі музичної діяльності дітей творчість може проявлятися в різних формах. Відомі музиканти і педагоги О. Падалка, В. Ростовський, К. Пігров виокремили наступні форми прояву творчості, зокрема дитячої, як хорове, інструментальне і диригентське виконавство, слухання музики, її критична оцінка, літературні й художні ілюстрації до прослуханих інструментальних творів і, зрештою, безпосереднє індивідуальне і колективне створення та відтворення музики (спів, гра на музичних інструментах).

Педагогічна діяльність вчителя мистецтва – один з найсильніших засобів впливу на формування світогляду та почуттів молодших учнів. Виховні можливості закладені в кожній навчальній дисципліні, але найбільш значні в цьому відношенні якості образного змісту вокально-хорового мистецтва [6, с.112].

Вокально-хорове мистецтво, як і будь-яке мистецтво взагалі, ґрунтується на глибоких підвалинах культурних традицій української історії, що формувалася протягом багатьох століть. Опанування таким мистецтвом дає можливість молодшим учням оволодіти знанням про рідну культуру та історію краю, адекватно сприймати мистецькі цінності народу, розвивати почуття національної гідності та патріотизму [4, с.247]. Ефективність дії хорового співу на особистість учня характеризується рівнем індивідуального досягнення закладених в такому співі духовних цінностей та можливостями їх перетворення у неповторний внутрішній світ людини.

Дослідження провідними науковцями педагогічних проблем в галузі теорії та методики вокально-хорової підготовки молодших учнів дозволили визначити найважливіші напрямки формування вокально-хорових умінь в молодших учнів. Аналіз у дослідницьких джерелах даних по цьому питанню дозволив нам серед основних виокремити наступні:

- досліджування процесу виховання художньо-естетичного ставлення учнів до вокального мистецтва (В. Бриліна, Н. Можайкіна);

- розвиток вокального слуху (В. Семенчук, Лю Цзін, Ф. Фабр, Р. Юссон);
- слухо-моторна координація голосу (дослідники І. Васечкіна, Л. Самойленко, Ю. Савенко, О. Смаль) [7, с.67];
- взаємозв'язок вербальних, зорових, моторних компонентів для розвитку слухового сприйняття (К. Луцьо, Л. Тоцька, В. Чеботарьов,);
- методика вокально-хорової підготовки на основі використання фонетичного та фонопедичного методів (А. Варнавська, М. Вікторова, А. Саймукова);
- специфіка підбору учнівського репертуару в процесі вокально- хорового навчання (Л. Поликіна) [5, с.75].

Отже, розробка теоретичних та методичних засад педагогічного керівництва вокально-хоровою підготовкою молодших учнів у вокальному гуртку ґрунтується на основних положеннях педагогіки мистецтва, за якими мистецтво, зокрема вокально-хорове, виступає як сфера творчої людської діяльності, яка спрямована на осмислення світу й оцінку місця людини в ньому і об'єктивується в художніх образах, а також має потужний педагогічний потенціал завдяки своїм функціям (дидактичній, виховній, розвивальній, соціалізуючій, професіоналізуючій).

**Висновки.** Отже, аналіз теоретичних та методичних засад педагогічного керівництва вокально-хоровою підготовкою молодших учнів у вокальному гуртку довів, що така вокально-хорова робота ґрунтується на основних положеннях педагогіки мистецтва, за якими мистецтво, зокрема вокально-хорове, виступає як сфера творчої людської діяльності, яка спрямована на осмислення світу й оцінку місця людини в ньому і об'єктивується в художніх образах, а також має потужний педагогічний потенціал завдяки своїм функціям (дидактичній, виховній, розвивальній, соціалізуючій, професіоналізуючій).

#### **Список використаних джерел:**

1. Барвінок І. Ти і музика навколо тебе. Особливості формування музично-естетичної культури молодших школярів у позашкільній роботі. Рідна школа. № 5. 1999. С. 54-56.

2. Вихованець І. Р. Тайна слова. Київ, 2005. 284 с.
3. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі: метод. посібник. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан. 2003. 105 с.
4. Мішеченко 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.
5. Хлебнікова Л. Методика хорового співу у початковій школі. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан. 2006. 110 с.
6. Теплова О. Ю. Педагогічні орієнтири формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. *Професійна освіта: проблеми і перспективи.* 2016. Вип. 11. С.110-114.
7. Ятло Л. Основи техніки співу в дитячому хорі. Умань. 2008. 95с.

УДК 373.21.017.92:78

**Фурманський А.,** м. Вінниця  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського

## **РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО СМАКУ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ФОРМУВАННЯ ЇХНЬОГО ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ**

***Анотація.** У статті розглядається проблема розвитку художнього смаку учнів як важливого аспекту їхнього естетичного та інтелектуального становлення. Аналізується структура художнього смаку, його вплив на формування особистості та роль мистецтва в цьому процесі. Особлива увага приділяється музичному мистецтву як засобу розвитку естетичних уподобань школярів. Визначено основні методи формування художнього смаку, зокрема слухання якісної музики, її аналіз, інтерпретацію та виконання. Обґрунтовано*

значення естетичного виховання для гармонійного розвитку особистості та її культурної свідомості.

**Ключові слова:** художній смак, естетичне виховання, мистецтво, музичне мистецтво, естетичне сприйняття, культурний розвиток.

**Abstract.** *The article explores the issue of developing students' artistic taste as a crucial aspect of their aesthetic and intellectual growth. It examines the structure of artistic taste, its influence on personality formation, and the role of art in this process. Special attention is given to music as a means of fostering students' aesthetic preferences. The main methods of cultivating artistic taste are identified, including listening to high-quality music, analyzing, interpreting, and performing it. The significance of aesthetic education for the harmonious development of personality and cultural awareness is substantiated.*

**Keywords:** *artistic taste, aesthetic education, art, musical art, aesthetic perception, cultural development.*

**Постановка наукової проблеми.** Розвиток художнього смаку в учнів є важливим аспектом їхнього естетичного та інтелектуального розвитку. Цю якість варто розвивати через такі причини: учні навчаються розрізняти гармонійні та виразні художні образи, що допомагає їм краще розуміти мистецтво, дизайн, моду та архітектуру; аналізуючи мистецькі твори, діти вчаться оцінювати якість зображень, композицію, кольори та стилі, що формує вміння аргументувати свої думки; художній смак допомагає розрізняти справжню красу від масової культури низької якості, що важливо в сучасному інформаційному світі; ознайомлення з різними стилями та напрямками мистецтва сприяє розвитку творчого потенціалу учнів, що може допомогти їм у майбутній професійній діяльності; вміння розуміти й відчувати мистецтво сприяє емоційному розвитку, допомагає висловлювати власні почуття та співпереживати іншим; люди з добре розвиненим художнім смаком створюють

більш гармонійне середовище, цінують мистецтво та підтримують культурний розвиток суспільства.

Розвиток художнього смаку є невід'ємною частиною гармонійного виховання особистості, допомагаючи учням не лише насолоджуватися мистецтвом, а й створювати власний естетично цінний світ.

Отже, підґрунтям загальнокультурного розвитку школярів є формування у них художніх смаків. Для того, щоб розвивати художній смак учнів, необхідно визначитися з його структурою, визначити показники художнього смаку. І, звісно, для ефективного розвитку досліджуваної якості вчитель музичної школи має бути відповідним чином підготовлений [5; 6; 8].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У педагогічному аспекті цю проблему досліджували Л. Коваль, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Рудницька, С. Соломаха, Г. Шевченко, О. Щолокова та ін. Наукові дослідження присвячені розгляду ролі мистецтва в духовному розвитку особистості, особливостей естетичного сприйняття, образного мислення, а також формування художніх потреб, інтересів, емоцій, оцінок і суджень. Аналіз наукових праць свідчить про актуальність питання розвитку художнього смаку в учнів.

**Мета статті** – проаналізувати особливості розвитку художнього смаку в учнів.

**Виклад основного матеріалу.** Смак як явище має складну психологічну природу, оскільки він органічно поєднується з індивідуальними переконаннями, моральними принципами й поведінкою людини. Сформовані естетичні уподобання впливають на всі сфери життя – від вибору професійного шляху до розвитку здібностей і рівня майстерності. Поняття «смак» охоплює широкий спектр процесів, що відображають як загальні, так і специфічні особливості об'єкта пізнання. Це може стосуватися не лише мистецтва, а й науки, спорту, літератури чи творчої діяльності. Естетичний смак – це багатогранне психічне явище, що проявляється у стійкому інтересі, емоційній чутливості, розумовій активності та усвідомленому виборі.

Дослідники підходять до проблеми художнього смаку з різних позицій. Наприклад, Л. Мазур та Е. Печерська вважають, що він охоплює не лише музичне мистецтво, а й загальну обізнаність у культурних напрямках, зокрема літературі. Це особливо важливо для розуміння взаємозв'язку музичного та поетичного тексту в хорових творах. Крім того, загальний естетичний смак виявляється навіть у жестах, міміці, мовленні та сценічній поведінці виконавців [2].

На основі аналізу наукової літератури дослідники визначили ключові складові художньо-естетичного смаку педагога-музиканта:

- емоційно-перцептивний аспект – чутливість до мистецтва, уміння розрізняти художні образи та музичні твори.
- пізнавально-інтелектуальний компонент – здатність розуміти виразні засоби музики, добирати твори відповідно до їхньої художньої цінності та змістовності.
- інтерпретаційна складова – вміння передавати стильові особливості музичного твору та авторський задум.
- оцінно-рефлексивний рівень – усвідомлена оцінка мистецьких явищ, власної виконавської діяльності та її відповідності професійним стандартам.

Отже, питання розвитку художнього смаку залишається актуальним упродовж багатьох століть. Естетичні вподобання учнів залежать від їхнього уявлення про красу та потворність, відображають їхнє ставлення до життя. У процесі навчання та виховання смаки поступово удосконалюються, стають більш усвідомленими. Аналіз психологічних механізмів учнівської особистості свідчить, що формування естетичних смаків відбувається через перехід від первинних, поверхневих вражень (епізодичний інтерес, емоційна реакція) до більш глибокого осмислення мистецьких явищ (усвідомлена увага, аналітичне мислення, стійкий інтерес). Саме цей процес і є основою для розвитку художнього смаку в учнів, зокрема через позакласну діяльність.

Розвиток художнього смаку учнів засобами музики відбувається через формування їхнього естетичного сприйняття, здатності аналізувати та емоційно відчувати музичні твори.

Ось кілька основних способів, як цього можна досягти: слухання якісної музики (ознайомлення з класичною, народною та сучасною якісною музикою; аналіз різних стилів і жанрів для розширення музичного кругозору; обговорення емоційних та художніх особливостей творів); розвиток емоційного сприйняття музики (прослуховування музичних композицій із подальшим обговоренням почуттів і вражень; використання асоціативного методу (які образи чи картини викликає музика); створення творчих завдань на основі музичних творів (наприклад, малювання під музику); аналіз та порівняння музичних творів (визначення характерних рис різних музичних стилів і напрямків; порівняння інтерпретацій одного твору різними виконавцями; дискусії щодо критеріїв якісної музики; виконання музики (спів або гра на музичних інструментах сприяють глибшому розумінню музичних творів; участь в ансамблях або хорових колективах розвиває музичну культуру та смак); інтеграція музики з іншими видами мистецтва (аналіз взаємозв'язку музики з живописом, літературою, театром); знайомство з видатними композиторами та виконавцями (вивчення біографій композиторів, їхнього творчого шляху; перегляд виступів відомих музикантів і обговорення їхнього виконавського стилю) тощо [5; 6; 7; 8].

**Висновки.** Отже, завдяки цим методам учні не тільки збагачують свій музичний досвід, але й розвивають естетичний смак, що допомагає їм свідомо обирати якісні музичні твори та формувати власне художнє світосприйняття.

#### **Список використаних джерел:**

1. Брилін Б. Формування смаків. *Музика*. 1980. № 2. С. 28-29.

2. Мазур Л. В. Художньо-естетичний смак майбутнього педагога-хормейстера та проблема його формування. *Наука і освіта : наук.-метод.журн. Півд. наук. Центру АПН України*. 2011. № 5. С. 101-104.
3. Мережко Ю.В. Формування художніх смаків старшокласників у процесі вивчення вокальної спадщини українських композиторів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ. 2012. 20 с.
4. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
5. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія»*. №1. 2018. С. 208-214.
6. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
7. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
8. 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.

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Анотація.** У статті розглядається питання розвитку поліфонічного слуху студентів у процесі фортепіанного навчання. Визначено, що поліфонічний слух розвивається на основі мелодичного, гармонічного, темброво-динамічного і внутрішнього видів музичного слуху, а також чуття ритму, який стає найважливішим його показником. Визначено принципи і методичні прийоми, які виявляються найбільш ефективними у роботі над поліфонічними творами.

**Ключові слова:** музична поліфонія, поліфонічний слух, майбутні вчителі музичного мистецтва, поліфонічні твори.

**Abstract.** The article examines the issue of the development of students' polyphonic hearing in the process of piano training. It was determined that polyphonic hearing develops on the basis of melodic, harmonic, timbre-dynamic and internal types of musical hearing, as well as the sense of rhythm, which becomes its most important indicator. The principles and methodological techniques that are most effective in working on polyphonic works are defined.

**Key words:** musical polyphony, polyphonic hearing, future teachers of musical art, polyphonic works.

**Постановка наукової проблеми.** Загальновідомо, що музичну поліфонію розуміють як вид багатоголосся, в якому окремі голоси мають рівноправне значення при самостійному інтонаційно-ритмічному розвитку. Одночасне звучання мелодичних, ритмічних, гармонічних і тембральних голосів вимагає від

виконавців, зокрема майбутніх вчителів музичного мистецтва розвиненості поліфонічного слуху та сформованості поліфонічного мислення. Саме тому важливо досліджувати і аналізувати

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На сучасному етапі розвитку музикознавства науковий інтерес до поліфонічної музики спостерігається у наукових працях Н. Беліченко, В. Задерацької, С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Козаренко, Н. Гуляницької, Б. Сюта тощо. В системі музично-педагогічної освіти вивченням теоретичних питань розвитку поліфонії і поліфонічного мислення займалися З. Рінк'явічюс, Г. Побережна, О. Полатайко, М. Сибірякова-Хіхловська, Сяо Лі, Т. Щериця, К. Южак та інші.

**Мета** – виявити особливості формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Науково-педагогічний досвід багатьох дослідників показав, що вивчення поліфонічних творів та їх самостійний аналіз викликає у студентів певні труднощі. Ця складність зумовлена двома причинами: відсутністю теоретичної підготовки студентів і особливістю сприйняття та виконання поліфонічної фактури музичних творів різних часів. Безумовно, набуття відповідних знань з теорії поліфонії, а також навичок її сприйняття і виконання є основною умовою формування поліфонічного слуху та поліфонічного мислення майбутніх вчителів музичного мистецтва.

У музикознавстві загальновідомим є той факт, що уся фортепіанна музика має властивості поліфонічності. Навіть гомофонію, в якій не існує провідних голосів, а зустрічаються тільки голоси, що доповнюють мелодію гармонійно, ритмічно і тембрально, можна розглядати як багат шарову побудову, на якій розквітнується мелодія.

На відміну від гомофонії, в якій окремі голоси виконують різні функції, у поліфонії голоси переплітаються і виконують однакове мелодичне завдання. Цього виявляється достатнім, аби протипоставляти поліфонію і гомофонію як два види музичної мови і, відповідно, два способи музичного мислення. Їх

різниця виявляється не тільки у властивостях музичного матеріалу, а й закономірностях розвитку і побудови твору.

Складність формування поліфонічного слуху проявляється, з одного боку, необхідністю формування таких специфічних музичних здібностей: мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній види музичного слуху, а також одного з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який стає найважливішим показником поліфонічного стилю.

Разом з тим поліфонічний слух спирається на загальні здібності, які в цілому забезпечують процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність). До таких здібностей потрібно ще додати мислення, з яким асоціюється будь-яке усвідомлене сприймання. Завдяки усім цим складовим відбувається аналіз поліфонічної тканини, а також осмислення логіки поліфонічних співвідношень. Взаємозв'язок означених складових, відображаючи музичні здібності та загальні психічні процеси емоційно-образного сприйняття поліфонічних співвідношень, утворює сутність поліфонічного слуху.

Отже, дослідження сучасної музичної педагогіки доводять, що поліфонічний слух утворюється завдяки необхідним складовим, які є специфічними, і навіть обов'язковими для фахової музичної діяльності: мелодійному, гармонічному, темброво-динамічному, вокальному слуху.

Необхідність належним чином почути поліфонію, тобто повністю її зрозуміти, а потім відтворити на інструменті пред'являють особливі вимоги до цього різновиду музичного слуху. Виконавцю потрібна стійкість, слухова увага, здатність до концентрації і одночасно гнучкість та рухливість, а також розсередженість – саме ці найважливіші параметри характеризують якість поліфонічного слуху.

Для того, щоб поліфонічний твір був сприйнятий слухачем, виконання має бути перш за все чітким і точним. Недостатність цих якостей не може компенсуватися ані емоційністю, ані різноманітністю динаміки. Натомість

знайдені виконавцем характеристики тематичного матеріалу зберігаються на протязі всього твору. Враховуючи ці характеристики зазначимо, що складність роботи над поліфонічним твором у процесі фортепіанного навчання полягає не в моторній, а в інтонаційній стороні техніки, у всіх її проявах – динамічній, тембровій і артикуляційній. Відповідно заняття у фортепіанному класі створюють унікальні можливості для формування і розвитку у молодих виконавців поліфонічного слуху.

У сучасній практиці підготовки вчителя музичного мистецтва до найважливіших напрямків поліфонічного навчання належить формування відповідного мислення, в основі якого знаходиться поліфонічний слух. Адже музично-виконавська діяльність спрямовується на формування у студентів естетичних цінностей музичної культури, адаптації до того або іншого стилю; забезпеченні творчої самореалізації у процесі інтерпретації музичних творів. готовності до різних видів виконавської діяльності,. Усе це вимагає досконалої поліфонічної підготовки студентів, яка може бути реалізована лише за умов розвинутого поліфонічного слуху.

У роботі з поліфонічними творами зі студентами-бакалаврами можна виділити три основних принципи розвитку їх поліфонічного мислення – безперервність (проявляється у горизонталі), єдність та контраст (проявляються у двох площинах, що перетинаються), незалежність та виразна значущість кожного голосу. Реалізація цих принципів відбувається на основі методичних положень, які виявилися найбільш ефективними у роботі над поліфонічними творами. До них належать наступні:

1. програвати кожен голос поліфонічного твору окремо, осмислювати їх мелодійну самостійність;
2. програвати окремі пари голосів (сопрано-бас, сопрано-тенор, бас-тенор тощо). При цьому вимоги до артикуляції залишають такими ж самими: виявляти індивідуальні мелодичні характеристики кожного голосу;

3. проспівування вголос або про себе одним з голосів твору, а інші голоси одночасно грати на фортепіано;

4. виконувати вокальним ансамблем, створених із студентів (дуетом, тріо, квартетом) усі голоси поліфонічного твору;

5. програвати поліфонічний твір з концентрацією уваги на одному з голосів, підкреслено експресивно виконувати його і в той же час приглушувати інші голоси.

Отже, на початку роботи студенту важливо з'ясувати для себе образно-інтонаційний характер теми, оскільки він накладає свій відбиток на жанрову характеристику всього твору, відчуті усі звукові тонкощі виконання теми, починаючи з першого її проведення. Необхідно звернути увагу на інтонаційно-ритмічні та гармонічні звороти теми, які знаходять подальший розвиток на протязі всього твору або у певних його частинах, а також виділити артикуляцію і динаміку, які є найбільш яскравими засобами виконавського розкриття поліфонічної тканини.

Підсумовуючи результати роботи над поліфонічними творами можна зробити висновок, що застосування цих принципів і методичних прийомів у процесі фортепіанного навчання значною мірою сприятиме формуванню поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва і розвитку їх поліфонічного мислення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Горожанкіна О.Ю. Провідні умови формування поліфонічного мислення у майбутніх учителів музики. АСПЕКТ. 2014. №4. С.34-38
2. Завгородня Г. Ф. Просторово-часові аспекти еволюції поліфонічного мислення. Вісник Харківської Державної Академії дизайну та мистецтв. Харків. 2003. Вип. 3.
3. Мозгальова Н., Сушицький М., Новосадова А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу.

*Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 28. 2022. С. 69-75*

4. Полатайко О., Сяо Лі. Діалектичний аспект формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Зб. Наук. Праць. Київ. 2026. Вип. 20 (25). С. 28-34.

5. Сибірякова – Хіхловська М.І. Музичний слух та його роль у процесі сприйняття поліфонії майбутніми вчителями музики. Наукове видання Науковий вісник Чернівецького університету Збірник наукових праць. Вип. 470. Педагогіка та психологія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т. 2009. 216 с.

6. Файнер В.М. Поліфонія як мова духовно-музичного мислення. Київ. 175 с.

УДК 786.2 (070.2)

*Шутяк М., м. Вінниця*

*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

*Вінницького державного педагогічного університету*

*імені Михайла Коцюбинського*

## **ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ СТАРШІХ УЧНІВ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

*Анотація.* Актуальність теми базується на спробі виявити педагогічні основи формування виконавської культури учнів, як невід'ємної складової гармонійного розвитку їхньої особистості. На основі науково-педагогічного аналізу розкрито поняття виконавської культури, особливості розглянуто й проаналізовано ефективність педагогічних умов процесу формування в старших учнів виконавської музичної культури в класі фортепіано. Спираючись на результати численних наукових досліджень авторитетних педагогів, доведено

значення комплексного забезпечення визначених в дослідженні педагогічних умов, які є підґрунтям вирішення проблем формування виконавської культури старших учнів в класі фортепіано.

**Ключові слова:** виконавська культура, формування виконавської культури учнів, науково-педагогічний аналіз, педагогічні умови.

**Abstract.** *The relevance of the topic is based on an attempt to identify the pedagogical foundations of the formation of students' performing culture as an integral part of the harmonious development of their personality. On the basis of scientific and pedagogical analysis, the concept of performing culture is revealed, the effectiveness of pedagogical conditions of the process of forming performing musical culture in senior pupils in the piano class is considered and analyzed. Based on the results of numerous scientific studies by reputable teachers, the importance of comprehensive provision of the pedagogical conditions identified in the study, which are the basis for solving the problems of forming the performing culture of senior students in the piano class, is proved.*

**Keywords:** *performance culture, formation of students' performance culture, scientific and pedagogical analysis, pedagogical conditions.*

**Постановка наукової проблеми.** Сучасний етап розвитку мистецької освіти передбачає застосування нових, більш прогресивних освітніх технологій, які вимагають розуміння формування виконавської культури учнів, як невід'ємної складової гармонійного розвитку особистості, що зумовлює необхідність визначення відповідної структурної організації цього процесу.

Нове розуміння сутності й структури виконавської культури старших учнів передбачає перегляд сталих дидактико-методичних підходів до її формування, що актуалізує проблему наукового обґрунтування та створення нових програм з навчання в класі фортепіано, спрямованих саме на формування такого феномену в старших учнів.

На сьогодні постановка проблеми формування виконавської культури старших учнів віддзеркалюється на професійно-педагогічному рівні, зумовивши появу наукових публікацій, присвячених становленню певних складових або цілісної виконавської музично-педагогічної культури вчителя.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На думку багатьох дослідників виконавська культура особистості учня характеризується тим, якою мірою старші учні засвоїли цінності фортепіанного мистецтва в процесі навчання. У музичній педагогіці такий підхід до проблеми формування виконавської культури в старших учнів обґрунтований тим, що він дозволяє виявити своєрідність змісту феномену виконавської культури, форми її виявлення в учнів та сферу впливу на учнівство. Важливі аспекти проблеми формування виконавської культури старших учнів досліджували О. Грисюк, Н. Гузій, Т. Кротова, О. Крюкова, Н. Мозгальова, К. Стецюк, В. Холоденко, Г. Шостак, О. Щолокова та інші. У дослідженнях Б. Бриліна, О. Лобової, О. Падалки сутність виконавської культури учня вбачається у взаємодії різних видів музичної діяльності, їх результатах, а також в процесі діяльності, в ході якого формується музично-естетична свідомість людини: її інтереси, потреби, почуття, установки, естетичні оцінки, смаки, ідеали, погляди тощо [1, с.48]. О. Ростовський ідентифікує поняття виконавської культури, як індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва тощо [6, с.96].

**Мета роботи** – розглянути й проаналізувати ефективність визначених педагогічних умов процесу формування в старших учнів виконавської музичної культури в класі фортепіано.

**Виклад основного матеріалу.** Завдяки важливості завдань досліджень для забезпечення ефективних результатів, суттєво збагатився глосарій окремих компонентів виконавської музичної культури, пов'язаних із певними видами музично-естетичного опанування світу, зокрема сприйманням і виконанням

музики, виокремлено доцільні педагогічні умови формування виконавської культури старших учнів в класі фортепіано [2, с.106].

В. Мішедченко розглядає таке утворення як систему музично-педагогічних знань, умінь і навичок, що виявляється в інтегруючій здатності здійснювати музичне навчання й виховання дітей на основі художньо-педагогічного спілкування. На думку дослідниці, музично-педагогічна культура відображає зміст, обсяг, якість та системність педагогічних і музичних знань та умінь, що дозволяють учителю повною мірою реалізувати свій творчий потенціал [4, с. 249].

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває проблема створення певних педагогічних умов, що забезпечить ефективне формування виконавської культури старших учнів у процесі інструментальної підготовки в класі фортепіано у мистецьких та музичних школах.

Г. Падалка надає фундаментального визначення щодо розуміння поняття «педагогічні умови» як необхідних обставин, цілеспрямовано зорієнтовані на досягнення результативності процесів навчання, виховання, розвитку особистості. [5, с.148].

Так, серед першочергових педагогічних умов щодо формування виконавської культури майбутніх музикантів ми розуміємо спеціально створені ситуації під час занять, необхідні й достатні для ефективного досягнення й відтворення фортепіанних творів у процесі їх вивчення та презентації в умовах концертного виступу. Г. Падалка 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 [5, с. 160].

Спираючись на авторитетний досвід провідного педагога, ми вважаємо, що доцільними педагогічними умовами, які забезпечують ефективність формування виконавської культури старших учнів в класі фортепіано, можна визначити наступні: інтенсифікація стильового та жанрового підходу у історико-культурному

аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних фортепіанних творів; забезпечення діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до виконавського аспекту навчання; розвиток творчої самостійності в аналітичному опрацюванні фортепіанних творів українських та зарубіжних композиторів як ознаки готовності підлітків до виконавської діяльності; застосування активних форм навчання, та різноманітних ситуацій, які формують культуру учнів; використання міжпредметних зв'язків.

Одною з найважливіших педагогічних умов формування виконавської культури в старших учнів в класі фортепіано ми визначили інтенсифікацію стильового та жанрового підходу у історико-культурному аспекті в процесі вивчення й виконання українських та зарубіжних фортепіанних творів. Застосування цієї педагогічної умови має на меті спонукати учнів до глибокого осмислення стильової національної сутності особистості композитора, епохи створення музичного твору; до активізації національно-культурних рис і якостей, які позитивно впливатимуть на створення художньо-переконливої й технічно-досконалої інтерпретації українських та зарубіжних фортепіанних творів.

Наступною педагогічною умовою ефективного формування виконавської культури учнів ми виділили розвиток творчої самостійності в опрацюванні фортепіанних творів українських та зарубіжних композиторів, як ознаки готовності учнів до сценічно зорієнтованої виконавської діяльності. Головним завданням цієї умови було спрямування особистості учня до творчого пошуку оптимальних способів вираження власного художнього задуму в процесі виконання фортепіанних творів, що було нами визначено як важлива виконавська якість учня-виконавця.

На наш погляд, забезпечення діалогових засад взаємодії вчителя і учня на основі особистісно зорієнтованого підходу до навчання є теж найважливішою педагогічною умовою забезпечення формування досліджуваної якості. Мета педагогічної умови полягає в побудові 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 виконавської підготовки [7, с. 147].

**Висновки.** Таким чином, проведений аналіз застосованих педагогічних умов процесу формування виконавської культури учнів дає підстави стверджувати, що кожна педагогічна умова відокремлено від інших не може забезпечити успішного формування виконавської музичної культури учнів. Лише комплексне забезпечення визначених в дослідженні педагогічних умов може стати основою вирішення проблем формування виконавської її культури старших учнів в класі фортепіано.

#### **Список використаних джерел:**

1. Брилін Б. Роль естетичного смаку в музично-творчому розвитку особистості. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія*: 36. ст. К.: Пед. Преса. 4.1, вип. 3. 2001. С. 47-49.
2. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Львів: ЛДМА. 2001. 244 с.
3. 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.
4. Мішедченко В. Теоретичне обґрунтування змісту та методики формування музично-педагогічної культури майбутнього вчителя початкових класів і музики. *Наукові записки Ніженського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2017. №1. С.106-110.
5. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України. 2008. 274 с.
6. Ростовський О. Методика викладання музики у початковій школі: навч-метод. посібник [2-е вид. доп.]. Тернопіль. Навчальна книга. Богдан. 2000. 216 с.
7. Теплова О.Ю. Теоретичні основи формування мистецьких уподобань майбутніх вчителів музичного мистецтва. «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії». Одеса. 2021. С. 146-148

## **ФОЛЬКЛОР У СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

*Анотація.* У роботі досліджено особливості інтерпретації фольклору в сценічному танці. Проаналізовано способи адаптації народної хореографії до професійного мистецтва та її роль у збереженні культурної спадщини в сучасному контексті.

**Ключові слова:** фольклор, сценічний танець, інтерпретація, хореографія, традиція, національна культура.

*Abstract.* The paper explores the peculiarities of folklore interpretation in stage dance. The ways of adapting folk choreography to professional art and its role in preserving cultural heritage in the modern context are analysed.

**Keywords:** folklore, stage dance, interpretation, choreography, tradition, national culture.

**Постановка наукової проблеми.** У сучасному світі, де глобалізація часто призводить до знеособлення культур, збереження національної ідентичності набуває особливого значення. Саме тому звернення до фольклору як до джерела культурної пам'яті та духовної спадщини стає надзвичайно актуальним. Сценічний танець, який поєднує в собі елементи мистецтва, історії й етнографії, є потужним інструментом для осмислення й трансляції народної традиції в сучасному контексті.

Актуальність теми зумовлена також потребою збереження й популяризації фольклору серед молоді, пошуком нових художніх форм, а також розвитком міжкультурного діалогу через хореографічне мистецтво. Інтерпретація фольклору на сцені дозволяє не лише відтворити минуле, а й адаптувати його до викликів сьогодення, створюючи міст між поколіннями та культурними традиціями.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У сучасному українському мистецтвознавстві спостерігається зростаючий інтерес до вивчення фольклорних джерел у сценічному танці. Дослідники аналізують процеси адаптації народного танцю до професійної сцени, його роль у формуванні національної ідентичності та сучасні тенденції інтерпретації фольклору.

Одним із ключових напрямів є дослідження творчості Павла Вірського, який інтегрував український танцювальний і музичний фольклор у професійне хореографічне мистецтво. Його підхід до сценічної обробки народних танців став основою для розвитку національного стилю в українській хореографії [4].

Інші дослідження зосереджені на аналізі сучасних тенденцій у народно-сценічному танці. Зокрема, вивчається вплив постмодернізму на українську народну хореографію, де фольклорні елементи переосмислюються та інтегруються в нові художні форми [2;3].

Також актуальним є вивчення ролі хореографічного фольклору у відродженні національної культури. Дослідники підкреслюють важливість збереження та популяризації народного танцю як засобу формування національної самосвідомості та культурної ідентичності [8].

У контексті сучасних сценічних практик аналізується синтез народного танцю з іншими видами мистецтва, зокрема театром і музикою. Це дозволяє створювати нові форми вираження, зберігаючи при цьому автентичність фольклорного матеріалу .

Отже, сучасні дослідження фокусуються на збереженні та розвитку фольклорної спадщини в умовах сучасного сценічного мистецтва, підкреслюючи її значення для національної культури та ідентичності.

**Метою дослідження** – є аналіз підходів до адаптації та інтерпретації фольклорного танцю в професійному сценічному мистецтві, а також визначення його ролі у збереженні й оновленні національних хореографічних традицій у сучасному культурному контексті.

**Виклад основного матеріалу.** Фольклор – це джерело колективної пам'яті народу, що зберігає в собі його традиції, світогляд, естетику та емоційний досвід. Однією з найяскравіших форм фольклорного вираження є танець, який упродовж століть виконував не лише розважальну, а й ритуальну, обрядову та комунікативну функцію. Серед впливових ресурсів мистецтва (можливо, серед найвпливовіших) за первісної епохи були музика і танець. Музичний ритм об'єднував колективні рухи, спільний спів призводив до створення в учасників єдиного настрою (що ми спостерігаємо сьогодні у концертних залах, церквах, а особливо на молодіжних «тусовках») [1, с. 18]. З часом народний танець трансформувався, отримав сценічне прочитання, увійшов до професійного мистецтва, зберігаючи водночас свою етнічну основу. Вивчення процесів інтерпретації фольклору у сценічному танці дозволяє глибше зрозуміти культурні трансформації та художні пошуки сучасних хореографів.

Фольклор завжди був джерелом сили та натхнення для сценічного мистецтва. У народному танці збережено ритми, пластика і світогляд багатьох поколінь. Його образність, символізм і енергетика з давніх-давен вражали глядачів своєю щирістю та глибиною. Однак шлях фольклору зі сільського майдану на театральну сцену вимагав адаптації – художнього осмислення, стилізації та переосмислення традицій у новому контексті.

Хореографи, звертаючись до народної спадщини, не лише зберігають її, а й відкривають нові сенси. У сценічному танці фольклорні мотиви стають основою для складних хореографічних образів, драматургії та постановчого

рішення. Відомі колективи, такі як ансамбль ім. Павла Вірського чи грузинський ансамбль «Сухішвілі», створили унікальний стиль, де гармонійно поєднано автентичну та сценічну виразність.

У сучасній хореографії фольклор переосмислюється ще глибше. Танцівники і постановники використовують етнічні елементи не лише як декоративну складову, а як мову, що здатна передати сучасні ідеї – ідентичність, пам'ять, зв'язок поколінь. Така інтерпретація відкриває нові горизонти для мистецтва, водночас зберігаючи тяглість культурної традиції.

Таким чином, фольклор у сценічному танці – це не застигла форма, а жива система, яка постійно оновлюється і трансформується, залишаючись важливою частиною хореографічного процесу та національної культури.

Розглянемо дефініцію «інтерпретація» як творчого осмислення в контексті сценічного танцю. Інтерпретація – це процес тлумачення, переосмислення або художнього переосмислення певного явища, тексту, образу чи події з урахуванням нового контексту, авторського бачення або часу.

У контексті сценічного танцю інтерпретація фольклору означає творче осмислення народних традицій, форм і мотивів, їх адаптацію до вимог сцени, сучасної естетики або концептуальної ідеї постановки. Це може проявлятися у зміні хореографічної форми, поєднанні з іншими стилями, зміні ритмів або створенні нових образів на основі традиційних.

Наведемо приклади сучасних інтерпретацій українських народних танців на сцені, які демонструють, як фольклорні традиції переосмислюються в контексті професійного мистецтва: *«Коли цвіте папороть»* – фольк-опера-балет Євгена Станковича. Ця постановка, що поєднує елементи опери, балету та фольклору, була створена у 1970-х роках, але прем'єра відбулася лише у 2017 році на сцені Львівської національної опери. Режисер Василь Вовкун інтегрував обрядові мотиви свята Івана Купала, народні хороводи та сучасну хореографію, створивши масштабне сценічне дійство з використанням відеопроєкцій та симфонічного оркестру [7].

«Повзунець» у постановці Павла Вірського – цей жартівливий сюжетний танець, створений Павлом Вірським, став класикою української сценічної хореографії. Він відображає козацьку спритність і гумор, зберігаючи автентичні елементи народного танцю, адаптовані для сценічного виконання [5].

*Інтерпретації хороводів у сучасному професійному мистецтві.* У науковому дослідженні Ірини Гутник аналізуються сучасні сценічні інтерпретації українських хороводів і хороводних танців. Авторка підкреслює, що сучасні хореографи зберігають традиційні елементи, водночас адаптуючи їх до нових сценічних форм і концепцій [6].

Наведені приклади демонструють, як українські хореографи та митці творчо переосмислюють народні танці, зберігаючи їхню автентичність та адаптуючи до сучасного сценічного мистецтва.

**Висновки.** Фольклор у сценічному танці – це не лише джерело етнічної самобутності, а й потужний ресурс для творчого пошуку та культурного оновлення. Його інтерпретація в професійному хореографічному мистецтві дозволяє поєднати глибокі традиції з актуальними художніми формами, зберігаючи цінності минулого та водночас відкриваючи нові горизонти розвитку. Сучасні хореографи демонструють здатність фольклору жити поза часовими межами – як засобу національної ідентифікації, емоційної виразності та культурного діалогу. Таким чином, фольклорний танець, адаптований для сцени, залишається важливою частиною мистецького процесу й культурної спадщини, що має велике значення як у національному, так і в міжнародному контексті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. 204 с.
2. Гапеев В. К., Гапеева І. М. Український народний танець як частина національного світосприйняття. *SWorldJournal*. 2022. Issue 11. Part 6 P. 26-29

3. Куценко С.В. Наратив фольклористичних дослідження народного танцю центральної України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №. С. 279-283
4. Литвиненко В. А. Традиційний фольклор як джерело художнього національного стилю в хореографічному мистецтві Павла Вірського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 165–169.
5. Народний танець на сцені. URL: [https://ua.izzi.digital/DOS/327692/819860.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://ua.izzi.digital/DOS/327692/819860.html?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 15.04.2025).
6. Савчин Л., Самохвалова А. Український народний танець у сучасній молодіжній інтерпретації: Історіографія етносьогодення. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17(2). С. 98-105.
7. Українські традиції на сцені театру. URL: [https://sensormedia.com.ua/theatre/ukrayinski-tradyciyi-na-sczeni-teatru/?utm\\_source=chatgpt.com](https://sensormedia.com.ua/theatre/ukrayinski-tradyciyi-na-sczeni-teatru/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 15.04.2025).
8. Хореографічний фольклор України як засіб відродження національної культури суспільства. *Народознавчі зошити*. 2019. № 4 (148). С. 861-866

УДК 373.21.017.92:78

*Янковський С., м. Вінниця,  
здобувач ступеню вищої освіти «бакалавр»  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ**

*Анотація.* Стаття присвячена дослідженню особливостей розвитку музично-слухових здібностей учнів. Проаналізовано різні наукові підходи до

визначення музичних здібностей, їх структури та механізмів формування. Розглянуто філософсько-естетичний, соціологічний, психологічний та музикознавчий аспекти проблеми, а також педагогічні методи розвитку музичного слуху. Визначено основні чинники, що впливають на формування музичних здібностей, і запропоновано ефективні методиками їх розвитку в освітньому процесі. Особливу увагу приділено інтегрованому підходу, що дозволяє гармонійно поєднувати різні компоненти музичного виховання.

**Ключові слова:** музично-слухові здібності, музична освіта, музичне виховання, розвиток слуху, методика навчання.

**Abstract.** The article explores the peculiarities of developing students' musical-auditory abilities. The author analyzes various scientific approaches to defining musical abilities, their structure, and mechanisms of formation. The study examines the philosophical-aesthetic, sociological, psychological, and musicological aspects of the problem, as well as pedagogical methods for developing musical hearing. The key factors influencing the formation of musical abilities are identified, and effective methodologies for their development in the educational process are proposed. Special attention is given to an integrated approach that harmoniously combines different components of music education.

**Keywords:** musical-auditory abilities, music education, music training, hearing development, teaching methodologies.

**Постановка наукової проблеми.** Сьогодні одним із ключових завдань музичного виховання є формування в учнів особистісного ставлення до мистецтва, розвиток їхніх творчих здібностей, вміння сприймати, розуміти та створювати художні образи, а також прагнення до духовного самовираження й саморозвитку [2; 3; 4]. Значну роль у цьому процесі відіграє музичне мистецтво.

У зв'язку з цим музична педагогіка стикається з низкою важливих питань, серед яких одне з найактуальніших – розвиток музичних здібностей школярів.

Це питання є ключовим для професійної підготовки вчителів музичного мистецтва, особливо в контексті їхнього безперервного професійного саморозвитку [2; 3; 4], та безпосередньо впливає на теоретичні й практичні аспекти музичної освіти.

Зокрема, розвиток музично-слухових навичок є складним і багатограним процесом, який охоплює не лише вивчення природи музичних здібностей, їхньої структури та методів оцінювання. На перший погляд, ця проблема здається суто психологічною, однак її можна розглядати й у ширшому контексті – з позицій філософії, соціології, музикознавства, педагогіки та інших наукових напрямів.

**Мета статті** – проаналізувати особливості розвитку музично-слухових здібностей учнів.

**Виклад основного матеріалу.** Науковці розглядають цю проблему з різних точок зору. Філософсько-естетичний підхід пояснює її через загальні закономірності творчої діяльності людини. Соціологічний аспект наголошує на тому, що музичні здібності формуються під впливом соціального середовища й належності особистості до певних груп. Психологія досліджує внутрішні механізми, що визначають здатність людини до музики. Зі свого боку, музикознавці аналізують, як музика впливає на людину з урахуванням її психічних особливостей.

На перетині цих підходів у педагогічних дослідженнях розглядається розвиток музичних здібностей, оскільки музична освіта спрямована на пошук ефективних методів формування цих якостей у школярів. Видатні педагоги й музиканти, такі як Е. Жак-Далькроз, З. Кодай, М. Леонтович, М. Монтесорі, К. Орф, К. Стеценко та інші, внесли значний вклад у розробку підходів до музичного виховання.

Сьогодні ця тема активно розвивається в музичній педагогіці. Існує багато методик, що допомагають учителям розвивати музично-слухові, музично-естетичні здібності та здатність до музичної діяльності. Проте більшість із них зосереджуються лише на окремих аспектах і не повністю відповідають вимогам

сучасної освіти. Тому важливо розглядати розвиток музичних здібностей у комплексному підході, враховуючи їхній взаємозв'язок і вплив на загальний процес музичного виховання.

У наукових дослідженнях, що стосуються музичних здібностей, ключовим показником музичності вважається здатність емоційно реагувати на музику. Основними компонентами музичних здібностей є вміння сприймати та відтворювати висоту звуків, ритмічні структури й темп. При цьому музичний слух включає два основні аспекти: перцептивний (відповідає за сприйняття мелодійного руху та ладового відчуття) і репродуктивний (здатність внутрішньо уявляти мелодію).

Дослідження структури музичності свідчать, що вона складається з двох взаємопов'язаних елементів – емоційного та слухового. Однак їхній поділ є відносним, оскільки вони не можуть існувати окремо. Серед основних музичних здібностей виокремлюють ладове чуття (сприйняття емоційної виразності мелодії), музично-слухові уявлення (вміння оперувати уявними звуками й висотними співвідношеннями) та музично-ритмічне чуття (здатність фізично відчувати ритм, рухатися у відповідності з музикою).

Аналіз наукових праць дозволяє зробити такі узагальнення:

1. Основою музичних здібностей є природні задатки, що формуються через взаємодію правої та лівої півкуль мозку. Вони є складовою психічних функцій людини (сприйняття, моторики, емоцій) і розвиваються в процесі життя під впливом соціального середовища.
2. Залежно від виду музичної діяльності (сприйняття, виконання, творчість), дитині потрібні додаткові специфічні здібності, такі як чистота інтонування, звукоутворення, пластичність рухів, творче мислення. Формування цих якостей має відбуватися у взаємозв'язку з музично-слуховими та музично-естетичними навичками.
3. Розвиток музичності відбувається як система взаємопов'язаних загальних і спеціальних здібностей, що впливають одна на одну.

4. Нерівномірний розвиток музичних компонентів і їх взаємна компенсація створюють певні педагогічні труднощі, які потребують діагностики та коригування музичного навчання.

Розвиток музично-слухових здібностей учнів можна здійснювати через різноманітні методи та прийоми, що охоплюють слухове сприйняття, уяву, пам'ять та відтворення музичних елементів.

#### **Основні методи розвитку музично-слухових здібностей:**

- активне слухання музики (прослуховування музичних творів різних стилів і жанрів; аналіз характеру музики, емоційного забарвлення, засобів виразності; визначення на слух інструментального складу, мелодичних і гармонічних особливостей);
- розвиток інтонування та звуковисотного слуху (спів простих мелодій по нотах або на слух; виконання вправ на повторення окремих звуків, інтервалів, мелодійних фраз; гра «відгадай ноту» (учитель грає звук, а учень називає його або співає у відповідному регістрі);
- робота над ритмічним слухом (виконання ритмічних вправ плесканням; відтворення ритмічних малюнків за зразком; розпізнавання ритмічних рисунків на слух та їх відтворення);
- музично-слухові уявлення (закріплення здатності уявно чути мелодію без її фізичного виконання; використання внутрішнього слуху при співі та грі на інструменті; вправи на «внутрішнє мугикання» перед виконанням мелодії);
- гармонічний слух і сприйняття акордів (визначення на слух мажорного та мінорного звучання; відтворення простих гармонійних послідовностей);
- імпровізаційні вправи (створення власних мелодій на заданий ритмічний малюнок; музичний діалог (відповідь імпровізованою фразою на заданий мотив); вільне музикування з використанням голосу або інструментів);
- розвиток музичної пам'яті (запам'ятовування коротких мелодій та їх відтворення; написання музичних диктантів (від простих до складніших); робота над впізнаванням знайомих мотивів після часткового прослуховування).

Інструментами та засобами можуть бути: музичні ігри (відгадування мелодій, ритмічні пазли, слухові тести); використання мобільних додатків та цифрових технологій; робота з нотним текстом для розуміння взаємозв'язку між написаною музикою та її звучанням; колективне музикування (ансамблевий спів, гра на інструментах, оркестрові вправи) [3; 4].

**Висновки.** Ці положення є основою педагогічного підходу до розвитку музичних здібностей, відображають сучасне розуміння музичності та можуть слугувати теоретичною базою для вдосконалення музичної освіти школярів. Застосування цих методик у комплексі допоможе учням розвинути музично-слухові здібності, підвищити чутливість до звуків і навчитися краще сприймати, аналізувати та відтворювати музику.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментальної підготовки вчителя музики : монографія ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Вінниця : МеркьюріПоділля, 2011. 486 с.
2. Фрицюк В. А., Groшовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія»*. №1. 2018. С. 208-214.
3. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.
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.*