

Управління освіти і науки  
Волинської облдержадміністрації  
Комуніальний заклад вищої освіти  
«ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ»  
Волинської обласної ради



Факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Кафедра диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу  
Кафедра теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки

# МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА: сучасний погляд

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ**  
*IV Регіонального мистецтвознавчого пленеру*

Луцьк - 2023

Управління освіти і науки Волинської обласної державної адміністрації  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
Факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Кафедра диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу  
Кафедра теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки

**МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА:  
сучасний погляд**

**Збірник матеріалів  
IV Регіонального мистецтвознавчого пленеру  
«Мистецька парадигма: сучасний погляд»  
17 травня 2023 року**

**Луцьк, 2023**

**Мистецька парадигма: сучасний погляд : електронний збірник матеріалів IV Регіонального мистецтвознавчого пленеру (Луцьк, 17 травня 2023 року) / упоряд. І. Регуліч, Б. Жорняк. Луцьк: КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2023. 123 с.**

**Рецензенти:**

**Наталія ІВАНОВА** – доктор філософських наук, доцент, декан факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради;

**Мирослава НОВАКОВИЧ** – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка;

**Жанна ДАЮК** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету.

До видання увійшли матеріали досліджень учасників IV Регіонального мистецтвознавчого пленеру «Мистецька парадигма: сучасний погляд». У збірнику упорядковано науковий доробок науковців, педагогів-практиків, здобувачів освіти із проблем сучасної педагогіки, навчання та виховання дітей та молоді в умовах реалізації новітніх освітніх програм, особистісно-професійної позиції педагога у новій мистецькій парадигмі. Публікації учасників присвячені основним тематичним розділам: теорія та методика мистецької освіти; особливості інструментального виконавства; методики і практики диригентсько-хорової діяльності та вокального мистецтва.

Результати наукових досліджень різних тематичних розділів можуть бути використані педагогами-музикантами закладів вищої освіти та закладів загальної середньої освіти, а також здобувачами освіти мистецьких спеціальностей у науково-дослідній роботі. Видання орієнтоване на фахівців у галузі мистецтвознавства, педагогіки, методики музичного виховання.

*Розглянуто на розширеному засіданні кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу, кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»*

*Волинської обласної ради  
(протокол № 8 від 01.05.2023)*

*Ухвалено до друку рішенням науково-методичної ради Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради*

*(протокол № 8 від 02.05.2023)*

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com

## ЗМІСТ

### I. ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<b>Б. Жорняк, С. Ткачук</b> ЗАСОБИ ЛОГОРИТМІКИ ТА ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ.....	5
<b>Н. Дуб'юк</b> ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВЧИТЕЛЯ ТА УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ.....	8
<b>М. Арестович</b> ОРФ ПІДХІД У РОБОТІ З ДОШКІЛЬНЯТАМИ.....	11
<b>С. Сціборська</b> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИКАЛЬНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВИХ ІНКЛЮЗИВНИХ КЛАСАХ.....	14
<b>М. Гром'як</b> СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКА.....	20
<b>Тарас Дмитричук</b> ЗАГАЛЬНА ПРОБЛЕМА НАСТУПНОСТІ МУЗИЧНО-РИМІЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В ЗАКЛАДІ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ТА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ.....	24
<b>Карина Хомич</b> МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНЦЕПЦІЯХ М. МОНТЕССОРІ ТА Р. ШТЕЙНЕРА.....	30
<b>Надія Кропива</b> РИСИ ТВОРЧОГО СТИЛЮ В. А. МОЦАРТА ЯК ГЕНІАЛЬНОГО ПРЕДСТАВНИКА ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ.....	36
<b>Євген Кузь</b> ПАТРІОТИЗМ ЯК ГОЛОВНИЙ ФАКТОР АКТИВІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ПІДЛІТКІВ.....	41
<b>Назар Бончик</b> ІННОВАЦІЙНІ ВИДИ ДІЯЛЬНОСТІ – ОДИН ІЗ ПЕРСПЕКТИВНИХ ШЛЯХІВ ЯКІСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ.....	47

### II. ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

<b>Олена Маковінська</b> СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО ВОКАЛЬНОЇ КОМПЕТЕТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	53
<b>Ольга Щур</b> ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З УЧНЯМИ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ.....	58
<b>Надія Козловська</b> СУЧАСНА ВОКАЛЬНО-ХОРОВА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ БЛИКА, ЛЕСІ ГОВОРОЇ, НАТАЛІЇ МАЙ ТА НАЗАРА САВКО).....	64
<b>Вікторія Пантелюк</b> КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	70
<b>Климчук Олена</b> НАРОДНА МАНЕРА СПІВУ ТА ЇЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ.....	75
<b>Мельничук Людмила</b> ФОРМУВАННЯ ГОЛОСНИХ ПРИ СПІВІ.....	78
<b>Понурко Олена</b> ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ З ВОЛИНІ» ОЛЕКСАНДРА НЕКРАСОВА.....	82

<b>Аліна Нерода</b>	<b>86</b>
ОКСАНА ЛИНІВ – УКРАЇНСЬКА ПЕРЛИНА ДИРИГЕНТСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	
<b>Софія Покидюк</b>	<b>89</b>
ПАВЛО МУРАВСЬКИЙ – ЛЕГЕНДА УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ.....	
<b>Ольга Розсадюк</b>	<b>93</b>
АНАТОЛЬ КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ – КОМПОЗИТОР ЩАСЛИВОЇ ДОЛІ.....	

### III. ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

<b>Ярослав Назар, Василь Суворов</b>	
СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФАХІВЦЯ-МУЗИКАНТА ЯК СКЛАДОВА ЙОГО ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	<b>97</b>
<b>Олена Білозерова, Лілія Завіруха</b>	
ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК НАВИЧКИ ЧИТАННЯ З АРКУША НА ЗАНЯТТЯХ З ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТА «АКОМПАНеМЕНТ».....	<b>103</b>
<b>Світлана Коханська</b>	
ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ.....	<b>107</b>
<b>Цзен Шуай</b>	
ПИТАННЯ ОБРАЗНИХ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО.....	<b>112</b>
<b>Ден Ай</b>	
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ.....	<b>117</b>
<b>Ірина Зінько</b>	
ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.....	<b>121</b>

## **ЗАСОБИ ЛОГОРИТМІКИ ТА ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ**

**Богдана Жорняк, Світлана Ткачук**

викладачі кафедри теорії, методики музичної освіти та  
інструментальної підготовки

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Мовленнєвий розвиток дитини є головним інструментом, за допомогою якого вона встановлює контакт із довкіллям і завдяки якому відбувається соціалізація. У лінгводидактиці рівень мовлення вважається одним з основних показників розумового розвитку дитини. Діти з порушеннями мовленнєвого розвитку – це особлива категорія дітей з відхиленнями у розвитку; у них збережений слух і інтелект, але є значні порушення мовлення, що впливають на формування інших сторін психіки. В статті проаналізовані засоби логоритміки та основні принципи їх використання. Автори дають визначення поняттю «логоритміка», пропонують структуру проведення логоритмічних занять.*

На сучасному етапі розвитку корекційної освіти в Україні гостро порушується питання всебічного гармонійного особистісного розвитку дітей із психофізичними особливостями з метою їх подальшої успішної соціалізації. Значну частину таких дітей становлять діти з тяжкими порушеннями мовлення.

Важливим вихідним положенням процесу формування мовлення дітей є твердження, що мовленнєвий досвід охоплює, по-перше, практичне володіння рідною мовою, по-друге, спостереження над мовою («чуття мови»). Дитина використовує мову як засіб спілкування в міру того, як більш-менш сформоване слово стає для неї сигналом дійсності, починає щось означати, а мовлення набуває відповідної граматичної організації [1, с. 17].

Сучасні науковці (С. Дель, В. Тищенко, О. Юрова та ін.) зазначають, що останнім часом в практиці найчастіше зустрічаються діти, клінічна картина мовленнєвої патології яких буває змішаною. Тобто на фоні неврозоподібного заїкання з'являються нашарування невротичної форми внаслідок психотравмуючої ситуації, що більше впливає на ослаблену церебрастенічну психіку дитини. Такі форми називаються змішаними та важко піддаються корекції.

Як зазначають науковці, порушення мови викликають різні причини:

вроджені аномалії центральної нервової системи, кори головного мозку, піднебіння, мови, дефекти носового дихання і зниження м'язового тону м'якого піднебіння (така патологія призводить до гугнявості), психічна травма (наприклад, у вразливих, схильних до неврозів дітей реакція переляку може спровокувати заїкання) та ін. [2, с. 461].

Саме сучасні освітні технології музичного виховання забезпечують дитині можливість розкритися, реалізуватися, стати активним учасником освітнього процесу. Сьогодні логопедична ритміка визначається як складова ланка лікувальної ритміки, форма своєрідної активної терапії та засіб з реалізації реабілітаційних заходів у осіб із мовленнєвою патологією.

Логоритміка – це ланцюжок вправ, ігор, що поєднує в собі музику і рухи, музику і слово, музику, слово і рухи. Все це направлення на вирішення корекційних, освітніх, а також оздоровчих задач.

Логоритміка – рухливі ігри та фізичні вправи у поєднанні з мовленням сприяють вдосконаленню загальної моторики.

Основні завдання – це: зняти втому і напругу; внести емоційний заряд; удосконалити загальну моторику; виробити чіткі координовані дії у взаємозв'язку з мовленням. Якщо ми проаналізуємо рекомендовані схеми, які пропонують різні автори, то ми помітимо, що до них включено різні види музичної діяльності: співи, слухання музики, музично-ритмічні рухи, гра на дитячих музичних інструментах.

Співи – включають в себе вправи та поспівки для тренування периферичного відділу мовного апарату а також вправи для розвитку дрібної моторики, ігри зі співами, координацію співів і рухів.

Сприйняття музики – використовується для релаксації для активізації і розвитку слухової уваги а також розвитку вольових рис характеру.

Музично-ритмічні рухи – мають на увазі вправи, ігри зі співами та словом, інструментальні ігри для розвитку уваги, пам'яті, координації рухів, орієнтації у просторі, почуття ритму, тощо.

Гра на дитячих музичних інструментах – допомагає розвитку почуття ритму та дрібної моторики.

Крім того, під час логоритмічних вправ і завдань у дітей формується вміння працювати у колективі, дотримуватися загального темпу і ритму діяльності.

Під час занять з логоритміки діти:

- вчать вимовляти звуки, грати на музичних інструментах, співати, гратися в пальчикові ігри;
- зміцнюють м'язи тулуба, кінцівок;

- удосконалюють координацію рухів;
- формують правильну поставу;
- розвивають швидкість реакції, почуття ритму, такту.

Основною формою навчання дітей з порушенням мовлення є корекційна гра-навчання. Використання музичних прийомів робить його колоритним, динамічним.

Традиційне заняття з логопедичної ритміки складається з таких частин:

- вправи на орієнтацію в просторі;
- ритміко-гімнастичні вправи;
- вправи з дитячими музичними інструментами;
- ігри під музику;
- танцювальні вправи;
- вправи на розвиток мимічної мускулатури та дрібної мускулатури рук;
- співи;
- вправи на розвиток загальної та слухової уваги;
- вправи на координацію слів з рухами;
- артикуляційні вправи.

Залежно від завдань, які педагог ставить перед собою, на кожний розділ може відводитись різна кількість часу, але, в будь-якому випадку, наприкінці заняття повинні міститися вправи на зняття напруги, розслаблення та заспокоєння дітей.

Умовно можна визначити такі складові заняття з логоритміки:

I. Вступна частина (10-15% від часу всього заняття).

II. Основна частина (70-80% часу всього заняття).

III. Заклучна частина (10-15% від часу всього заняття) [3, с. 141].

В основу програми з логоритміки для дітей шкільного віку покладено провідні положення сучасної педагогіки, дефектології та вікової психології.

Таким чином, заняття з логоритміки не повинно обов'язково містити в собі всі вказані вище елементи. Побудова заняття, кількість вправ також залежить від корекційних, розвивальних, виховних завдань, які поставлені педагогом в тому чи іншому випадку.

### **Література і джерела**

1. Дзюбишина-Мельник Н. Я. Розвиток українського мовлення у дошкільників. Програма-довідник. Київ: Освіта, 2005. 174 с.
2. Крутій К. Л. Врахування нейро-психологічних факторів у процесі подолання аграматизмів у мовленні дітей дошкільного віку.



Дошкільна лінгводидактика. Хрестоматія / упоряд. А. М. Богуш. Київ: Видав. дім «Слово», 2007. С. 460–468.

3. Ленів З. П. Проблеми використання арттерапії на сучасному етапі розвитку спеціальної освіти в Україні. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції [Управління в освіті]. Львів : ДЦМОНУ, 2009. С. 140-141.

4. Назаренко Г.І. Забезпечення готовності дитини до навчання в школі: Методичні рекомендації для вихователів дошкільних закладів, вчителів початкових класів та батьків. Харків: ХОНМІБО, 2002. 20 с.

5. Шиліна Н.Є. Мовленнєва готовність старших дошкільників до навчання у школі. Одеса: ПНЦ АПН України, 2003. 335с.

## **ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВЧИТЕЛЯ ТА УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ**

**Наталія Миколаївна Дуб'юк**

кандидат педагогічних наук, учитель музичного мистецтва  
Комунальний заклад загальної середньої освіти «Луцький ліцей № 4  
імені Модеста Левицького Луцької міської ради»

*Реформа Нової української школи – фундаментально важливий фрагмент загальної картини змін у системі освіти нашої держави. Уже кілька років поспіль створення можливостей рівного доступу до освіти для всіх дітей – пріоритет для держави загалом і місцевих органів самоврядування зокрема. У статті аналізується освітня концепція Нової української школи з погляду особливості музично-педагогічної комунікації вчителя та учнів на уроках музичного мистецтва. Обґрунтовується значення нової змістовної лінії «Комунікація через мистецтво», яка націлена на реалізацію та соціалізацію учнів через мистецтво. Аналізуються матеріали експертів щодо специфіки музично-педагогічної комунікації вчителя та учнів на уроках музичного мистецтва. Досліджуються актуальні компетентності вчителя музичного мистецтва в умовах Нової української школи.*

Музика займає особливе місце серед інших видів мистецтв перед усім завдяки незвичності, унікальності та високому ступеню інтегрованості й абстрактності музичної мови.

На думку деяких дослідників, звук означає зміну світу: простір, що був недоторканий наповнюється життям. Чуючи звуки, ми відкриваємо цю нову реальність: світ, сповнений звуками, що набув нової у вібраційно-фізичному відношенні якості, здатен створювати сенсетивну сприятливість, резонанс. Це означає, що я не самотній, я комунікативно пов'язаний з

іншими. Саме в цьому виявляється феномен резонансу, відкривається певна суттєва особливість нашого буття в оточуючому світі – життя удвох: є «я» і «ти» [3, с. 41].

Велику активізуючу силу завжди несли «повідомлення», у яких домінувала ритмічна моторика та жести. Підпадали під культурний вплив з давніх часів викристалізовані музичні форми. Вони з давніх часів викристалізовувалися у музичні форми. Згідно з традиціями та звичаями супроводжувалися певні ритуали, пронизувалися конкретним-смісловим змістом.

Слід зазначити, що музика може вважатися найважливішим засобом комунікації. Музика сприяє діалогу, полегшує контакти при створенні групи. Саме музика може, підняти настрій людині, сприяти вічуттю її єдності з іншими [3, с. 45]. Музика має особливі можливості щодо комунікативних процесів, а саме створення музики, виконання музики або її сприйняття. Оскільки вони полягають у специфічній семантичній мові музики, у особливостях сприйняття музичної інформації та специфіці комунікативних впливів в залежності від різновиду музичної діяльності.

В галузі музично-педагогічної освіти професійна діяльність вважається особливою діяльністю, оскільки в ній поєднуються природно педагогічні і музичні аспекти. Мета цієї діяльності відображає гуманістичну спрямованість та людино творчий характер педагогічної професії. Найрізноманітніші форми безпосереднього спілкування з учнем, взаємодія з ним за допомогою різних видів мистецтв за принципом «від серця до серця». Це все засоби художньо-педагогічної діяльності.

На важливості комунікативної складової мистецької діяльності наголошує Г. Падалка, адже завдяки їй людина отримує можливість художнього полісуб'єктного спілкування. Дослідник зазначає, що: «Мистецький образ не є безликою інформацією. Зміст його людина має сприймати як духовне послання твору, який чекає зустрічі зі своїм читачем, слухачем, глядачем. Дидактичний контекст реалізації комунікативної функції мистецької діяльності передбачає створення навчальної ситуації, коли учень налаштований сприйняти не тільки художній текст, а й те, що стоїть за ним, що передує створенню образів, зрозуміти й відчутти переживання автора, його надії і прагнення» [5, с. 9].

Саме тому комунікативні процеси в музично-педагогічній діяльності включають в зону свого функціонування, поряд з учнем та педагогом, третій суб'єкт спілкування – мистецтво, музичний твір. Наблизити мистецтво до кожної дитини, домогти їй його зрозуміти, педагог може за умов створення

духовного контакту як з музикою(музичним твором), так і з кожним учнем окремо та з класом в цілому.

Завдання вчителя – не просто навчати за новими правилами, а навчати й виховувати і по-новому, розуміючи, приймаючи та творчо застосовуючи нові принципи освіти нового покоління.

Школа має брати на озброєння кращий досвід і рекомендації в інших галузях, проте втілювати й адаптувати його, враховуючи специфіку освітньої системи.

**Висновок.** Аналіз музично-педагогічної комунікації вчителя музичного мистецтва та учнів в умовах Нової української школи дозволяє стверджувати, що особливості даного процесу полягають у специфіці семантичної мови музики, у особливостях сприйняття музичної інформації, специфіці комунікативних впливів в залежності від різновиду музичної діяльності, а саме створення музики, виконання музики або її сприйняття. Музично-педагогічна комунікація на уроках музичного мистецтва повинна підпорядковуватися законам художньої логіки, мати естетичну природу та спрямовуватися на створення атмосфери естетичного переживання твору.

#### **Література та джерела**

1. Довбня В. Нова українська школа: спроба філософсько-антропологічного осмислення. *Філософія освіти*. 2018. №1. С. 240-258.
2. Економова О.С., Бахонько Н.М. Формування навичок музично-педагогічного спілкування як передумова самостійної професійної діяльності майбутнього педагога музиканта. *Теорія та методика мистецької освіти*. Київ : НПУ, 2001. Вип. 2. С.122-134.
3. Любан-Плоцца Б., Побережна Г., Белов О., Музика і психіка: Слухати душею. Київ: «Адеф-Україна», 2002. 200 с.
4. Масол Л.М., Очаковська Ю.О., Беземчук Л.В., Наземнова Т.О. Вивчення музики в 1-4 класах: Навчально-методичний посібник для вчителів. Харків: Скорпіон, 2003. 368 с.
5. Падалка Г.М. Розвивальний потенціал мистецької діяльності та педагогічні умови його реалізації. *Наукові записки Тернопільського національного пед. ун-ту*. Серія: Педагогіка. 2006. №5. С. 7-11.
6. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 2005. 360 с.

## **ОРФ ПІДХІД У РОБОТІ З ДОШКІЛЬНЯТАМИ**

**Арестович М. Е.**

викладач циклової комісії народних інструментів  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Стаття розкриває питання про особливості музичного навчання в дошкільних навчальних закладах за системою Карла Орфа. Ознайомлює з основними принципами системи. Розглядає теоретичні основи «елементарного музикування».*

*Ключові слова: система Карла Орфа, елементарне музикування, синкретизм, музичні ігрові вправи, імпровізація*

Почуття музичного ритму є однією з основних музичних здібностей. Без нього музична діяльність практично неможлива. Першим у структурі почуття музичного ритму з'являється почуття темпу, другим – почуття метра. Розвиток у дітей цієї здібності протікає повільніше і складніше. Для того, щоб процес розвитку почуття ритму протікав швидше та ефективніше у своїй роботі педагоги та вихователі використовують принципи педагогіки Карла Орфа.

Провідний принцип педагогіки К. Орфа – навчання в дії: дитина залучається педагогом до процесу активних дій, пов'язаних із пізнанням музики, адже дія завжди була єдино надійною гарантією засвоєння будь-якого знання. Все це разом узятє дозволяє підвищити інтерес дитини до занять і пробудити її думку та фантазію [4].

Суть занять за системою Орфа складається з поєднання музики, слова та руху. Особлива атмосфера заняття, де панує захопленість, розкутість, внутрішній комфорт з урахуванням широкого застосування комунікативно-рухових ігор. У основі заняття лежить творча діяльність дітей, у якій вони можуть фантазувати, виявляти індивідуальність, втілювати ідеї, імпровізувати.

Орф-підхід – це практичний спосіб виховання та навчання, заснований на єдності та взаємозв'язку музики, руху та мови. Де музична сторона виховання та навчання сильно відрізняється від загальноприйнятої. Головним тут виступає ритм, а не гармонія, увага до метроритму в концепції Карла Орфа – першорядна.

До основних принципів педагогіки Карла Орфа належать:

□ елементарне музикування – основне, просте, доступне всім і кожному використання та комбінування елементів музики: крихітних ритмічних та інтонаційних мотивів, тембрів, а також гра темпів, динамікою, виконавськими прийомами;

□ синкретизм (єдність співу, ритмізованого мовлення, ігри на музичних інструментах, рухи);

- від простого до складного;
- креативність (творчість, імпровізація).

Використання принципів педагогіки Карла Орфа сприяє більш швидкому та ефективному розвитку та подальшого тренування почуття метроритму, почуття ансамблю, формування навичок колективної гри.

Працюючи з дітьми, використовуючи елементи методики Карла Орфа, варто ставити собі за мету [2]:

- збагачувати словник дітей, використовуючи мовленнєві вправи;
- стимулювати творчу рухову та мовленнєву активність;
- формувати вміння супроводжувати спів грою на дитячих музичних інструментах;
  - відтворювати різними звуками (оплесками, притупами, виляскуванням) ритм музики;
  - імпровізувати;
  - створювати елементарний інструментальний супровід казок під час драматизацій (гра на музичних інструментах – як класичних, так і саморобних).

Під час впровадження елементів методики Карла Орфа у музичне виховання дошкільнят використовують різні форми організації музичної діяльності, провідною серед яких залишається заняття. На заняттях поєднують гру на дитячих музичних інструментах з такими видами музичної діяльності як музично-ритмічні вправи на розвиток ритму та слуху, співом, танцями та слуханням музики. Цей метод є ідеальним у роботі з дітьми, тим що він є простим і доступним, не потребує інтелектуального навантаження і передбачає не тільки педагогічний процес, а й терапію творчістю. Забезпечує збалансоване й гармонійне навчання музиці, яка необхідна для особистісного розвитку музичних здібностей дітей. Діти тілесно й емоційно реагують на музичну мову, жваво відгукуються на музичний твір, виражають свої почуття, відчувають логіку розгортання музики [2].

Використовуючи орф-підхід у роботі з дошкільнятами в жодному разі не можна відмовлятися від музичних інструментів, а навпаки вводити їх як обов'язкову умову педагогічного успіху. Музичні інструменти для дітей – завжди чудові, незвичайні предмети, діти дуже хочуть на них грати. Музичний інструмент для маленької дитина – це символ музики, а той, хто грає на ньому – майже чарівник [1].

Музичні ігрові вправи – ще один спосіб, завдяки якому діти вправляються в елементарному музикуванні, розвиваючи при цьому ритмічний слух. Для цього використовую природні матеріали: горішки, каштани, камінці, папір тощо. Діти з цікавістю підіграють, користуючись такими предметами як дерев'яний стілець, пластикові відра, миски, стаканчики, консервні жестяні банки; також іграшки: конструктор LEGO, дерев'яні кубики, пластикові та резинові м'ячі, повітряні кульки, картонні коробки. Такий спосіб розширює бачення дитини про те, що світ музики скрізь і все те, що може викликати звук є музичним інструментом. А це значить, що Всесвіт – це оркестр, який має свої музичні інструменти, а ми люди є музикантами-творцями [5].

Отже, процес слухання музики та спостереження за грою на музичних інструментах є важливою складовою виховання, розвитку та навчання дітей дошкільного віку. У цьому є корисним Орф підхід, який впливає на різнобічний розвиток дітей, а особливо акумулює слухове почуття ритму.

#### **Література і джерела**

1. Литовченко В. Музичне приладдя на всі смаки. *Музичний керівник*. 2018. № 04. С. 41.
2. Матвієнко С. І. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 297 с.
3. Науменко С. Як правильно слухати музику з дітьми : поради психолога. *Музичний керівник*. 2013. №3. С. 4–10.
4. Резванова В. Творче музикування за принципами Карла Орфа. *Палітра педагога*. 2018. №3. С. 27 – 30.
5. Шубіна С. У світі чарівних звуків. *Музичний керівник*. 2014. № 2. С. 11–13.

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИКАЛЬНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВИХ ІНКЛЮЗИВНИХ КЛАСАХ**

**Світлана Сціборська**

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).  
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія  
імені Тараса Шевченка

*Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук*

*У статті розкриті основні форми роботи з розвитку музикальності на уроках музичного мистецтва в початкових інклюзивних класах, запропоновані творчі завдання в процесі слухання музики, хорового співу, музично-рухової діяльності, музичної грамоти, гри на дитячих музичних інструментах. Зосереджено увагу на основні педагогічні умови та методичне забезпечення розвитку музикальності молодших школярів з особливими освітніми потребами.*

У наукових працях Л. Масол, С. Науменко, Г. Падалки, Д. Руденко, О. Рудницької та ін. підкреслюється, що музичне мистецтво інтелектуально та естетично розвиває учнів, збагачує їх свідомість прикладами високого гуманізму, формує стійку систему цінностей у процесі творчої діяльності і породжує прагнення дітей до творчої самореалізації.

У науковій та методичній літературі визначено такі педагогічні умови розвитку музикальності молодших школярів в інклюзивних класах:

1. Створення у школі позитивного музично-виховного середовища як сукупності взаємопов'язаних емоційних впливів на учня в освоєнні ним музичного матеріалу у процесі художньо-творчої діяльності; забезпечення особистісно зорієнтованого характеру взаємодії вчителя й учнів.

2. Методичне забезпечення розвитку музикальності молодших школярів на основі опанування ними загальнопошуковими вміннями в усіх видах музичної діяльності (сприйманні, виконанні, творенні).

3. Педагогічне стимулювання творчої самореалізації дітей молодшого шкільного віку з особливими освітніми потребами в процесі їх художньо-творчої діяльності.

Методичне забезпечення розвитку музичних здібностей молодших школярів на основі особистісно зорієнтованого характеру взаємодії вчителя й учнів в освітньому процесі передбачає застосування таких методів розвитку музикальності дітей: загальнопізнавальні методи: виховання інтересу до пізнання мистецтва (музичного, образотворчого та інших видів); діалогова взаємодія (організація колективної творчості: учень-учень,

вчитель-учень, учень-батьки); спонукання до самостійного вибору дитини через створення позитивного настрою на пошукову діяльність; ігрові та інтерактивні методи: застосування елементів дослідницьких творчих вправ, проектів тощо.

Вищезазначені методи реалізуються через творчі завдання: музичного, інтегрованого (різні види мистецтв), немусичного та синтетичного змісту.

Саме творчі завдання в процесі слухання музики, хорового співу, гри на дитячих музичних інструментах тренують і розвивають пам'ять, мислення, слух, активність, спостережливість, цілеспрямованість, логіку, інтуїцію дітей.

Посильна художньо-творча діяльність дає змогу школярам з особливими освітніми потребами краще усвідомити художній образ і способи його вираження. Вона сприяє розвитку їх уяви, фантазії, інтелектуальних і художніх здібностей.

Застосування творчих завдань під час уроків музичного мистецтва передбачає надання молодшим школярам можливості здійснювати пізнавально-пошукову діяльність, що знаходить вираження у сприйнятті, інтерпретації та імпровізації художнього образу.

Молодші школярі тільки розпочинають заглиблюватися в освітній процес, тому їхні пізнавальні можливості ще не розвинені, а досвід самостійної пізнавальної діяльності не сформувався. В основі будь-якого навчання, зокрема й музичного, лежить індивідуальна мислительна діяльність учня.

Якщо досвід виконання нескладних самостійних завдань буде достатнім учням з обмеженими освітніми потребами, вони усвідомлюватимуть, що необхідно здійснити, щоб вирішити те чи інше завдання. Наприклад, якщо вчитель переконується, що діти вже вміють порівнювати чи аналізувати конкретні музичні твори, він підводить їх до музичних узагальнень (придумати назву музичному твору, дати визначити музичний жанр тощо).

Суттєвою педагогічною умовою формування музикальності учнів початкової школи в інклюзивних класах є оволодіння ними пошуковими вміннями у різних видах художньо-творчої діяльності – сприйманні, виконанні, творенні.

Важливою педагогічною умовою формування музикальності молодших школярів в інклюзивних класах є забезпечення особистісно



зорієнтованого характеру взаємодії вчителя й учнів у процесі опанування музичного мистецтва [2].

Для учнів з особливими освітніми потребами характерна нестійкість пізнавальних інтересів, швидка втомлюваність, нетривка увага, що дозволяє їм виконувати тільки невеликі за обсягом конкретні завдання. На початковому етапі навчання учням бракує як знань, так і способів здійснення пізнавальної діяльності; їм притаманна нестійка мотивація учіння.

Засвоюючи мову мистецтва музики теоретично, необхідно спрямувати музичне навчання учнів на формування у них здатності до самовираження мовою музики, забезпечити оволодіння певними вміннями у процесі пошуку необхідних засобів втілення змісту музичного образу під час імпровізаційної музичної діяльності.

Важливо, щоб музично-мовленнєва діяльність учнів мала активний, пошуковий характер. Її цінність у контексті розвитку музичних здібностей молодших школярів полягає в тому, що:

- учні у процесі експериментування з музичними звуками, інтонаціями відкривають нові, раніше невідомі їм поняття, закономірності, засвоюють нові способи дій, вчать мислити й говорити мовою музики. Сворюючи музичний образ, простежуючи його динаміку, дитина розвиває і мислення, і уяву;

- процес музичного експериментування, а згодом імпровізації дозволяє вчителю спостерігати за розвитком музичної думки дитини, сприяє глибшому розумінню і засвоєнню музичного мистецтва, формує у дітей власне ставлення до мистецтва.

Сьогодні навчання в інклюзивних класах початкової школи повинно забезпечувати засвоєння учнями інтегрованої системи знань про навколишній світ на основі розуміння різних підсистем: людина і природа, людина-людина, людина-культура, людина-мистецтво тощо. Будь-яка із названих підсистем є сферою самовизначення й самореалізації учнів на основі самопізнання.

Отже, ще однією важливою педагогічною умовою розвитку музичних здібностей молодших школярів з особливими освітніми потребами є інтеграція у процесі вивчення різних видів мистецтв.

Розвитку музикальності молодших школярів в інклюзивних класах активно сприяє диференційований підхід до організації освітнього процесу, який передбачає: врахування співвідношення внутрішньої і зовнішньої мотивації учіння, диференціацію змісту освітнього матеріалу відповідно до

рівнів навчально-пізнавальної активності учнів, оптимальне поєднання індивідуальної, парної, групової і колективної форм організації навчальної діяльності учнів, їх модифікацій (індивідуально-групової, диференційовано-групової, кооперативно-групової тощо).

Парна форма роботи полягає в тому, що спільними зусиллями «вчитель-учень», «учень-учень» здійснюється планування роботи, обговорення і вибір способів вирішення певних навчально-виховних завдань, взаємодопомога і співробітництво, взаємоконтроль та взаємооцінка [1].

Вчитель визначає пари учнів, враховуючи їх інтелектуальні можливості, симпатії та працездатність. Склад пар може бути як постійним, так і змінним. Пара сидить за однією партою, щоб будь-коли можна було порадитися, проконсультуватися.

Досить вдалою формою організації роботи учнів, яка стимулює їх навчально-пізнавальну активність, є навчання в групах. Оптимальний склад групи – 4 учні, які сидять за двома, що стоять одна за одною, партами.

У процесі музичного сприймання, яке є основою всіх інших видів музичної діяльності, учителю слід постійно співвідносити свої педагогічні наміри з пізнавально-творчими можливостями учнів. Адже те, що ними не сприйняте, не почуте, не засвоєне і не осмислене, ніскільки не сприяє їх музичному розвитку [4].

Сучасна теорія і практика музичного виховання має у своєму арсеналі низку педагогічних методів, що сприяють активізації музичного сприймання учнів. Серед них методи наведення (бесіда, розповідь, пояснення, коментування), наочно-слухові методи (демонстрація, ілюстрація, різноманітні технічні засоби), методи мисленнєво-аналітичних дій (аналіз, синтез, порівняння, висновки, узагальнення тощо), ігрові методи, а також такі спеціальні методи, як: варіювання, створення музичних колекцій, пластичне інтонування (передача характеру музики рухами), міжособистісна діалогова взаємодія, метод групових музичних щоденників, художньо-образних асоціацій, особистісної музичної презентації [1].

Ефективним засобом розвитку музикальності молодших школярів з особливими освітніми потребами є вокально-хоровий спів, в процесі якого розвивається дитячий голос, вдосконалюються вокально-хорові навички, учні ознайомлюються з народними піснями та творами відомих композиторів минулого і сучасності, поповнюють свої знання про виражальні засоби музики (особливості музичної мови), за допомогою яких виражається в музиці художній задум (ритм, висотність, рух мелодійної лінії, динаміка, темп, тембр, структура, фактура тощо) [5, с. 210].

Диференціацію завдань для учнів з різними вокальними даними передбачено в різних варіантах виконання пісні: ескізне виконання (хто відчуває, що зможе заспівати разом з учителем, – співає, хто ні – слухає); виконання «ланцюжком» (легші місця – для усіх учнів, важчі – для солістів). Для учнів, що професійно займаються музичним мистецтвом, можна запропонувати продемонструвати свої музично-виконавські досягнення.

Музично-ритмічні рухи – один з найдоступніших видів художньо-творчої діяльності учнів з особливими освітніми потребами. Передавання характеру музики в русі розвиває природну музичність дітей, здатність емоційно і свідомо сприймати музику. Введення на уроці активних рухових моментів підвищує зацікавленість, активність сприйняття музики, сприяє розвиткові чуття ритму, ладу, музичної пам'яті, слуху.

Пояснюючи тривалості нот, їх співвідношення, вчитель вводить марш і легкий біг відповідно чвертями і восьмими, оплески та простукування ритму паличками. Говорячи про музичні розміри, застосовуються танцювальні рухи польки, вальсу, маршу. Пояснюючи побудову музичних творів, темп, динаміку, вчитель пропонує дітям виконати різноманітні танцювальні кроки, зміну їх при зміні музичних частин, темпу, динаміки.

Ефективним засобом попередження втомлюваності учнів з особливими освітніми потребами на уроці музичного мистецтва є фізкультхвилинки. Найбільша ефективність фізкультхвилинки досягається при урізноманітнюванні їх форм і змісту, а також при наявності в них ігрових елементів. Наприклад, можна провести фізкультхвилинки: танцювальні (всі рухи довільні, бажані можуть підспівувати); ритмічні (відрізняються від танцювальних більш чітким виконанням рухів); мовно-рухові (колективне читання дитячих фольклорних текстів і створення музично-рухових образів); наслідувальні (імітація гри на інструментах: фортепіано, скрипка, барабан, дудочка).

Однією з ефективних форм художньо-творчої діяльності дітей, яка розвиває навички елементарного музикування, розширює музичний кругозір, викликає бажання спільно виконувати музичні твори, є гра на дитячих музичних інструментах. Участь в оркестрі (ансамблі), як і в хорі, заохочує дітей до активного музикування, породжує почуття відповідальності за колектив. Це широке поле для навчання творчих прийомів: імпровізації, інтерпретації, композиції.

Цікавими для дітей формами імпровізації можуть бути ритмічні супроводи на дитячих ударних інструментах: дерев'яних паличках, тарілочках, трикутниках, барабанах, бубнах, маракасах. Такі супроводи

можуть мати різні форми: йти паралельно і в безпосередньому зв'язку з мовним текстом, підкреслюючи чи доповнюючи його, або будуватися на остинатному ритмі [3, с.42].

Молодший шкільний вік є сприйнятливим до образного пізнання оточуючого світу й мистецтва. Враховуючи цю особливість, необхідно включати учнів з особливими освітніми потребами до творчого діалогу з мистецтвом, вчити їх мови мистецтва, за допомогою якої таке спілкування стає для них можливим.

Таким чином, у процесі виконання педагогічної умови методичного забезпечення розвитку музикальності молодших школярів в інклюзивних класах на основі забезпечення особистісно зорієнтованого характеру взаємодії вчителя й учнів в освітньому процесі у емоційно комфортному освітньому середовищі важливо застосовувати такі загальнопізнавальні методи розвитку музикальності: мотивація інтересу до пізнання мистецтва (музичного, образотворчого та інших видів); діалогова взаємодія (організація колективної співтворчості «учень-учень», «вчитель-учень»); спонукання учнів до самостійного вибору в освітній діяльності через створення позитивного настрою на пошукову діяльність; ігрові та інтерактивні методи навчання.

#### **Література та джерела**

1. Жорняк Б. Є. Методичні засади формування творчої активності молодших школярів засобами колективної музичної діяльності. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидат педагогічних наук 13.00.02- теорія і методика музичного навчання. Київ, 2013. 20 с.
2. Митник О. Пізнавальні завдання для розвитку творчих здібностей. Київ, 2000. 48 с.
3. Печерська Е. П. Удосконалювати музично-творчий розвиток дітей. Початкова школа. Київ, 2006. №6. С. 40- 44.
4. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. Київ: ІЗМН. Київ, 1997. 248 с.
5. Руда Г.С. Педагогічні умови ефективного розвитку музичних здібностей молодших школярів в процесі ігрової діяльності. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Центральноукраїнський держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка. Кропивницький, 2018. Вип. 163. С. 210–215.

## **СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКА**

**Мар'яна Гром'як**

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).  
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія  
імені Тараса Шевченка

*Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук*

*Стаття присвячена розкриттю поняття «психокультура підлітка». Сучасна музика відзначається різноманітністю: є якісна, а є така, яку неможливо допускати в ефіри радіостанцій і телебачення без загрози суспільної деформації; є музика, яка може підняти настрій, стимулювати до будь-якої позитивної соціальної діяльності, проте є й агресивна. Саме тому з боку суспільства повинен здійснюватися контроль над музичним продуктом, який пропонується слухачеві, бо від цього залежить не тільки естетичне визначення, а й соціальні цінності молоді. У статті подається характеристика окремим музичним напрямкам; аналізується їх позитивний і негативний впливи.*

У Концепції Нової української школи [2] вказано, що випускник нової школи має бути особистістю (цілісною, всебічно розвиненою, здатною до критичного мислення), патріотом (з активною життєвою позицією, який діє згідно з морально-етичними принципами і здатний приймати відповідальні рішення), інноватором (здатним змінювати навколишній світ, розвивати економіку, конкурувати на ринку праці, учитися впродовж життя). Тобто, суспільство потребує, щоб школа сформувала освічену молодь, відповідальних громадян і патріотів, здатних до інновацій.

Разом із тим, надзвичайно гостро стоїть питання формування психокультури дітей, а особливо підлітків – випускників школи, у житті яких значне місце посідає музика.

Поняття «психокультура» вперше було виведено вітчизняним ученим-психологом А. Фурманом у 2001 році. Він не лише ввів у науковий обіг це поняття, але й розробив філософсько-психологічну концепцію, підготував і впровадив програму навчальної дисципліни «Психокультура інноваційних соціосистем» [3, с.221].

Психокультура – це сукупність існуючих у індивіда, групи або етносу уявлень про психіку, форми регулювання і розвитку психіки [3, с. 235].

Психологічна культура є, з одного боку, одним із конкретних проявів культури особистості, а з іншого – запорукою високого рівня інших видів культури особистості. Психологічна культура особистості є однією з

необхідних умов адаптації людини до суспільної творчої діяльності та продуктивного саморозвитку.

Музика має величезний вплив на людину, незалежно від віку, статусу та національності. Вона впливає водночас на емоційність, інтелект, духовність, діяльність. Особливого значення сучасна музика набуває у підлітковому віці, тому що саме цей період життя людини є сензитивним для формування соціальних цінностей, які знаходять відображення у музичних перевагах.

У наш час музику можна чути всюди: з гаджетів і по телебаченню, у міському транспорті та в магазині, проте не класичну, а саме сучасну. Тому молодь чує її мимоволі, вона формує її смаки навіть на рівні підсвідомості. Підлітки наспівують сучасні пісні, які їм подобаються, із задоволенням співають та інсценують їх на святкових вечорах, виконують танці під сучасну музику.

У школі цей процес контролюють вчителі, бо в цьому віці формується музичний смак підлітка. Але, чим доросліше дитина, тим менше можна контролювати її процес слухання музики. Тому першим завданням соціального розвитку підлітків є формування критичного ставлення до багажу сучасної музики, другим є завдання допомогти навчитися виявляти своє «Я» через сучасну музику, але це повинно бути самостверджуючим для особистості не руйнівним для суспільства. Таким чином, слід виховувати соціальну творчість (як вищу форму соціальної творчості) та соціальну активність (як вищу форму соціальної діяльності).

Часто можна помітити, що підлітки слухають сучасну музику, подібну за легкістю сприйняття, за емоційним та інтелектуальним навантаженням. Це можна розглянути у декількох аспектах. По-перше, існує гостра проблема, яка проявляється у спрямованості підлітка «бути таким, як усі», по-друге, це проблема музичної моди, і, по-третє, це може вказувати на те, що музику нав'язують. Тому музика для підлітків виконує декілька функцій: вона може бути як соціальний протест – засіб заявити просебе, а може бути засобом формування соціально-естетичних ідеалів нового покоління.

У наш час є надзвичайно багато музичних напрямків, що можуть цікавити старших підлітків. Дамо характеристику деяким із них:

- поп-музика, різновидом якої є: євро-поп, латиноамериканська поп-музика і т. ін. Тексти пісень відображають особисті переживання та різнохарактерні емоції.

*Позитивний вплив:* створює хороший настрій, викликає рухову активність.

*Негативний вплив:* якщо слухати довго музику лише цього напрямку, відбувається зниження естетичного смаку, інтелекту;

- готик-рок, готик-метал. Скорботні мотиви пропагують потойбічний світ, у депресивній музиці заперечується радість життя.

*Позитивний вплив:* спокійне сприйняття смерті як закономірності завершення життя; прагнення до індивідуальності.

*Негативний вплив:* музика депресивного характеру, яка викликає замикання в собі, закритість до спілкування.

- хеві-метал. Представники цієї течії пропагують вільне життя для свого задоволення.

*Позитивний вплив:* знімає агресивність, при нетривалому сприйманні сприяє зняттю м'язевого напруження.

*Негативний вплив:* Інтелектуальне пригнічення, руйнування психічного та фізичного здоров'я;

- панк-рок. Прихильники цієї течії критично ставляться до політики та ідеології суспільства.

*Позитивний вплив:* через музику відбувається відкидання негативної енергії, прояв індивідуальності.

*Негативний вплив:* людей із нестійкою психікою музика провокує на агресію, примітивні тексти сприяють зниженню інтелекту;

- реггі. В музиці поєднується танцювальна та релаксаційна музика.

*Позитивний вплив:* музика для заспокоєння, проповідує любов.

*Негативний вплив:* музика не несе ніяких емоцій та переживань;

- реп, хіп-хоп. Представники напрямку пропагують вільне, розкішне життя, часто возвеличують кримінальних авторитетів.

*Позитивний вплив:* підвищують рухову активність, викликають збудження.

*Негативний вплив:* пропаганда насилля може провокувати на кримінальні вчинки.

- хард-рок. Характерна відверта імпульсивність, загострення почуттів.

*Позитивний вплив:* Музика загострює всі емоційні стани, змушує прислухатися до себе, спонукає до самоаналізу, вираження власних почуттів.

*Негативний вплив:* любителі такої музики часто отримують нервові розлади та схильність до суїцидальних думок.

Можна назвати ще досить багато музичних напрямів і течій, якими може захоплюватися підліток.

Таким чином, сучасна музика відзначається різноманітністю: є якісна, а є така, яку неможливо допускати в ефірі радіостанцій і телебачення без загрози суспільної деформації; є музика, яка може підняти настрій, стимулювати до будь-якої позитивної соціальної діяльності, проте є й агресивна. Саме тому з боку суспільства повинен здійснюватися контроль над музичним продуктом, який пропонується слухачеві, бо від цього залежить не тільки естетичне визначення, а й соціальні цінності молоді.

У сучасній вітчизняній культурі для підлітків не так багато поля для діяльності, що могло б сприяти їх самореалізації. Тому музична культура є засобом соціалізації підлітка, способом входження в доросле життя. У цей період потрібно спрямовувати діяльність підлітків у позитивне русло, на благо соціуму, оскільки ігнорування, байдужість до їх інтересів спрямовує молодих людей на негативні дії. В той же час дорослі повинні подавати позитивні приклади, своїми діями виховувати соціальну активність та відповідальність [1, с. 24].

Сучасний підліток – людина з кипучою енергією, ініціативністю, оптимістичним сприйняттям життя, тому необхідно використовуючи потенційні можливості усіх видів мистецтв для виховання підлітків як соціально здорових особистостей.

Таким чином, формування психологічної культури підлітків засобами сучасної музики є актуальною проблемою соціального виховання. Соціально спрямовані пісні, що виконуються на концертах та звучать в ефірі, виконують важливу соціальну функцію виховання молоді згідно ідеалів, які лежать в основі нашого суспільства.

На нашу думку, психологічна культура підлітків – це система психологічних властивостей, що формуються в процесі раціонального взаємозв'язку особи підлітка і вимог, що висуваються перед ним зі сторони оточення; сукупність психологічних умінь, знань та здібностей, які сприяють успішній самореалізації, спілкуванню та взаємодії з різними соціальними групами.

### **Література та джерела**

1. Зубченко М. Запрошуємо до діалогу: Посіб. для підлітків 11-14 рр. АПН України; Науково-методичний центр середньої освіти; Всеукраїнська благодійна організація. Київ: Богдан, 2013. 127 с.
2. Концепція Нової української школи / упорядн. Гриневич Лілія, Елькін Олександр, Калашнікова Світлана та ін. / заг. ред. Грищенка Михайла; Міністерство освіти і науки України. Київ, 2016. 36 с.



3. Фурман А. Програма авторського курсу «Психокультура інноваційних соціосистем». Психологія і суспільство. Київ, 2004. № 4. С. 221–235.

## **ЗАГАЛЬНА ПРОБЛЕМА НАСТУПНОСТІ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В ЗАКЛАДІ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ТА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ**

**Тарас Дмитричук**

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).  
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія  
імені Тараса Шевченка

*Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук*

*У статті доводиться, що узгодженість перших двох ланок освіти не означає, що під час реалізації принципу наступності між дошкільною та початковою ланкою вже не існує проблем. Як свідчать дані, на сучасному етапі розвитку освіти необхідно переосмислення цілей і змісту наступності між дошкільною та початковою ланками загальної освіти, їх переорієнтація на вирішення завдань особистісно-орієнтованого навчання й виховання. Стаття розкриває загальні проблеми наступності музично-ритмічного виховання дітей в закладі дошкільної освіти та в початковій школі; проаналізовані такі основні групи музично-ритмічних рухів як: орієнтаційну, музично-пізнавальну, творчу, імітаційну.*

Одне з головних завдань початкового музичного розвитку дітей полягає у здійсненні ритмічного виховання. Музичний ритм виник з руху, з трудової діяльності людини. Пізніше він розвинувся в синкретичному мистецтві (танець, пантоміма) і граматичній структурній побудові слова (мовна динаміка). Початковий етап формування музичного мистецтва ґрунтувався на триєдності: рух, слово, музика. І якщо рух у музиці порушував природне акцентування, то слово втискувало музику (пісню) в жорсткі ритмічні рамки.

Як свідчать дані, діти з нормальним слухом дуже рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді як відчуття висоти з'являється десь з трьох років. Тому цілком природно, що ритмічні звуки сприймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні. Крім того, саме зародження пісні починається не з звуковисотності, а з ритмічної структури тексту.

Музичне виховання – це початкова сходинка в професійній музичній освіті, яка останнім часом привертає увагу науковців, педагогів, психологів, музикознавців. Як результат цієї уваги ми можемо засвідчити появу нових засад у музичному вихованні та модифікацію його традиційних форм та методів.

У своєму дослідженні М. Антоненко зазначає: «найбільш яскравою ознакою сучасних змін у системі національної освіти, що вимагають відповідних управлінських, науково-методичних і організаційних рішень, є її реформування на засадах наступності та неперервності. У філософському і в загальнонауковому контекстах наступність розглядається як об'єктивний, необхідний зв'язок між різними етапами розвитку, сутність якого полягає в тому, що «нове, змінюючи старе, зберігає в собі деякі його елементи» [1, с.3].

В основу Типової освітньої програми покладені дві ідеї, відповідно до яких підбирається репертуар і розробляється методика навчання:

- у школярів має формуватися уява про зв'язок музики з життям, музичне мистецтво як своєрідну форму відображення життя;

- педагогічний процес повинен базуватися на змісті музики, тобто на закладених у музиці почуттях, настроях і думках людини [6].

Обидва ці аспекти дозволяють здійснювати цілісний підхід до проведення уроків музичного мистецтва.

У педагогічній теорії наступність трактується як універсальна педагогічна категорія, що забезпечує взаємоузгодженість та взаємозв'язок суміжних шаблів, етапів педагогічної діяльності, що визначає неперервність системи освіти і є головною умовою системності навчання та виховання.

Ліждвой стверджує: «...головне завдання дошкільного закладу – всебічний розвиток дітей, спираючись на який учитель зможе краще розв'язувати поставлені перед ним завдання. Школа, на думку вченої, має знати, що саме сформував дошкільний навчальний заклад у свідомості дітей, у їхній поведінці, а й активно поставитися до цих досягнень, поводитися з досягненнями дошкільного дитинства, як із «коштовним матеріалом», шукати і знаходити в них потрібне» [2, с.18].

О. Савченко, аналізуючи зазначену проблему, стверджувала, що «методичні і теоретичні засади реалізації наступності у системі освіти в цілому важливо акцентувати насамперед на тих загальних принципах, що на них вибудовується сучасна освіта, і які стосуються дошкільної та початкової школи. Вони зосереджені на проблемах розвитку дитячої особистості, що є кінцевою метою вдосконалення всіх освітніх систем» [5].

У цьому вигляді з боку закладів дошкільної освіти наступність повинна виявлятися не тільки у підготовці дитини до школи, а й у забезпеченні її загального психічного розвитку, а з боку школи – передбачати продовження загального психічного розвитку дитини на основі максимального використання того позитивного, що дитина набула в дошкільному віці. «Наступність в роботі дитячого садка та початкової школи – це не тільки традиційна наступність у змісті, методах, формах і прийомах, перш за все, – бачення та реалізація наступності в лініях, основних аспектах розвитку особистості дошкільника та молодшого школяра» [5, с.73]. На думку вченої наступність потрібно розглядати як двосторонній процес, коли зберігається самоцінність дошкільного дитинства і створюються передумови для успішного формування навчальної діяльності першокласників.

Психолого-педагогічні дослідження показали, що реальні можливості засвоєння дітьми старшого дошкільного віку навчального матеріалу значно вищі, ніж вважалося раніше. Отже, такий факт спрямовує до істотного удосконалення змісту навчання дошкільників; створення нових навчальних програм в закладі дошкільної освіти, які були б скеровані для забезпечення наступності між двома першими ланками освіти. Перехід до єдиної 4-річної початкової школи вимагає пошуку нових підходів до вирішення проблеми наступності між дошкільною та початковою ланками загальної освіти.

На сьогоднішній час питання здійснення наступності між дошкільною та початковою ланками освіти набули в педагогічній науці й практиці особливої актуальності, зміст якої полягає в тому, що нове, змінюючи старе, зберігає в собі його елементи. Наступність розглядається як один із принципів неперервної освіти.

Дошкільна освіта якісно змінилась у плані розуміння цілей підготовки дитини до школи та реалізації її вікових можливостей на шостому році життя, тому й початкова школа не може залишатися у межах старих уявлень про опору тільки на предметну готовність своїх найменших учнів до навчання. У початковій школі в останні роки є певні зрушення щодо створення умов подальшого повноцінного розвитку досягнень дошкільного віку, і водночас для формування новоутворення молодшого шкільного віку – навчальної діяльності як провідної.

Успішне розв'язання проблеми наступності вимагає оновлення методологічних засад дослідницьких робіт, впровадження в життя особистісно орієнтованих технологій виховання й навчання дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Тому у перспективі слід прагнути

до більш радикальних кроків в цьому напрямку, до створення наскрізних програм для освіти дітей 5-8 років колективами фахівців з дошкільної та початкової освіти.

В цьому віці музичне виховання стає одним із засобів формування особистості дитини. Тому важливо вже в ранньому віці дати дитині яскраві музичні враження, збудити її емоційний відгук на музику. На музичних заняттях у дитячому садку важливо створити умови для активної музичної творчості кожної дитини, залучення до музичного мистецтва усіх дітей, незалежно від їх індивідуальних можливостей.

Серед музично-ритмічних рухів учені виділяють такі основні групи:

*Орієнтаційну* – направлену на використання засобів рухової виразності (ходьба, біг, стрибки, перешиковування, елементи танцю).

*Музично-пізнавальну* – направлену на формування конкретних музично-ритмічних слухових уявлень засобом передачі в рухах метричної пульсації, фразування, ритмічного малюнка, способу звуковедення, динаміки.

*Творчу* – спрямовану на активізацію творчої уяви, прагнення до самовираження в музиці і вільного оперування музично-слуховими уявленнями.

*Імітаційну* – передбачає передачу ритму музики в рухах, гри на дитячих музичних інструментах, диригуванні тощо.

Діти із задоволенням імпровізують під музику, використовуючи оплески, притупування, виразні дії з предметами (м'ячем, стрічками, паличками, різноманітними атрибутами), найпростішими музичними інструментами.

Поряд з іншими видами діяльності, музично-ритмічні рухи забезпечують різносторонній музично-естетичний розвиток дітей; у них розвивається музикальність, творчі здібності, формуються навички колективних творчих дій. Виховне значення рухів під музику проявляється в тому, що вони «активізують» відчуття ритму, сприяють поглибленому засвоєнню музичного матеріалу.

Музично-ритмічна діяльність у закладі дошкільної освіти має три взаємопов'язані напрями:

- Вона забезпечує музичний розвиток і включає розвиток музичного слуху, вміння підпорядковувати рухи музиці.

- Дає правильні рухові навички: ходьба (маршова, бадьора, спортивна, урочиста, спокійна, плавна, пружна); кроки (високий, на носках, м'який, широкий, пружний, гострий, перемінний, бадьорий, хороводний); підскоки

(легкий, енергійний); кружляння на носках, поєднання підскоку з пружинним кроком; переміщення рук (м'які, енергійні); плескання в долоні (тихо, голосно, з розмахом, тримаючи руки близько одна від одної, ковзаючи, «тарілками»); побудова і перебудова; рухи з предметами (м'ячем, стрічками, прапорцями); елементами танцю (подрібнений, перемінний крок, крок з притупом, напівприсідання, припадання «колупалочка»; українського – голубець, припадання, бокове кружляння; бального – боковий галоп, крок польки, вальсоподібні рухи тощо).

- Забезпечує формування вмінь керувати рухами тіла (вміти ходити, бігати під музику), швидко і правильно виконувати рухи під музику, реагувати на музичні сигнали, змінювати рухи відповідно до частин музичного твору.

Діти особливо емоційно реагують на музику, що відтворює різноманітні яскраві образи, сюжети тощо. В ігровій формі учні вчаться інсценізувати пісні, створювати власні рухи. Під час рухів під музику, ігор, учитель повинен сформувавати в учнів уявлення про українські народні пісні і танці, музично-ритмічні рухи.

Готуючись до уроку вчитель повинен підібрати музичний матеріал так, щоб він по тематиці і по рухових навичках відповідав темі уроку, поглибив і закріпив певні музично-ритмічні уявлення, музичні знання школярів.

Інсценування музичних п'єс, пісень за допомогою виразних рухів не тільки розвиває музично-слухові уявлення, але й сприяє активізації творчих здібностей, формує художній смак. Для інсценізації використовуються програмна музика, пісні, які підказують зміст і послідовність рухів.

Підбираючи музичний матеріал, вчитель визначає, в яких творах можна використовувати готову композицію і які можна запропонувати для імпровізації. Розвиваючи творчі здібності дітей, важливо підтримувати їхню ініціативу, прагнення створювати свій танець, який би передавав характер твору, його особливості.

Прийнято вважати, що інсценізації музичних п'єс за допомогою виразних рухів не тільки розвивають музично-слухові уявлення, а й сприяють активізації творчих здібностей, формуванню художнього смаку. Зазвичай для інсценізації використовуються пісні, програмна музика, які підказують зміст і послідовність рухів.

Надалі педагог повинен все більше уваги приділяти виразності виконання рухів, для того щоб діти усвідомили їх зв'язок із музикою, формувати вміння використовувати вже знайомі елементи рухів в музичних

іграх. Імпровізуючи, діти повинні уважно слідкувати на зміною характеру і засобами музичної виразності, підкреслювати рухами особливості фразування.

Закріплення уявлень про елементи музичної мови, засоби виразності відбувається в ході виконання творчих завдань, які пов'язані з імпровізацією і драматизацією пісень, п'єс для слухання музики.

Продумуючи організацію хореографічних рухів на уроці музичного мистецтва в першому класі, необхідно головне місце відводити іграм. Вони активізують зацікавленість до музики, сприяють кращому сприйманню музичних образів. Зазвичай, вчитель використовує твори з яскравим образним змістом.

Як зазначає О. Ростовський, вихованню музично-ритмічного чуття сприяє також прийом «вільного диригування», який, по-перше, відповідає моторній природі музичного сприймання, по-друге – забезпечує цілісне охоплення твору. «Цей прийом дозволяє на емоційній основі розвивати музичні здібності, творчу уяву, оскільки диригування навіть простою мелодією вимагає уявлення музичного образу, його звучання і розвитку» [4, с. 40].

Отже, потенціал кожної дитини досить значний. Більшість українських педагогів і психологів сходяться на думці, що всі діти талановиті від природи, а проблема полягає в тому, що дорослі не завжди спроможні розкрити дитячі таланти. Такий погляд співзвучний із сучасними тенденціями гуманізації шкільної освіти і новітніми педагогічними концепціями становлення дитячої особистості.

Таким чином, ми визначили, що проблема наступності музично-ритмічного виховання складна і багатогранна. Між її аспектами існують різноманітні зв'язки: між природними задатками і сформованими на їхній основі музичними здібностями; між внутрішніми процесами розвитку й досвідом, який передається дитині із зовні; між засвоєнням досвіду й розвитком, що відбувається при цьому.

### **Література та джерела**

1. Антоненко М. Проблема наступності між дошкільною і початковою освітою та вихованням у педагогічній спадщині В. О. Сухомлинського. Початкова школа. 2011. № 9. С. 3-7.
2. Ліждвой Л. Взаємозв'язок і взаємоузгодженість. Наступність дошкільної та початкової освіти. Дошкільне виховання. Київ, 2011. № 11. С. 16 – 20.

3. Нова Українська школа: poradnik dla vchitelja. Заг. ред. Н. Вівік, Київ: ТОВ, Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.
4. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. Київ, 1997. 125 с.
5. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи. Київ : Абрис, 1997. 94 с.
6. Типова освітня програма для закладів загальної середньої освіти (1-4 клас), від 22.02.2018 р. URL: <https://osvita.ua/school/program/program-1-4/60407/>

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНЦЕПЦІЯХ М. МОНТЕССОРІ ТА Р. ШТЕЙНЕРА**

**Карина Хомич**

студентка 2 курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Наукова керівниця – кандидат мистецтвознавства, завідувач  
кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу  
І. В. Регуліч*

*У статті розкриті питання методологічних особливостей музичного мистецтва у концепціях ХХ століття відомих педагогів М. Монтессорі та Р. Штайнера. Окреслено основні принципи Монтессорі-виховання і вальдорфської (антропософської) школи Р. Штейнера. Зосереджено увагу на їхній системі навчання, самопізнання, саморозуміння, самореалізування. Здійснено swot-аналіз та виокремлено сильні й слабкі сторони, спільні риси цих методик.*

Музичне мистецтво – одним із потужних засобів гармонійного розвитку особистості, який торкає глибини людської свідомості, виховує емоційно-образну чутливість, емпатію, збагачує внутрішній світ як у дітей, так і у дорослих. Саме музика як специфічна мова спілкування здійснює на слухача певний сугестивний та арт-терапевтичний вплив. Адже поєднання музично-інтонаційної природи звучання твору мистецтва, його драматургії та різномайття виразових засобів спонукає до співпереживання природних емоційних станів. Про вплив мистецтва на формування індивідуальної картини світу та всебічний розвиток відомо ще з античності, де перші спроби дослідження специфіки та класифікації мистецтва здійснили Платон

та Арістотель. Згодом до цього питання звертаються відомі філософи, серед яких: І. Кант, Г. Гегель, а пізніше Г. Фехнер та інші.

Зокрема, характерним для тогочасної освіти було вивчення «семи вільних мистецтв», до складу яких входили такі науки: тривіум, який об'єднував арифметику, геометрію, астрономію, та квадрівіум – граматику, поетику, риторіку, музику. Пізніше вони викладалися й у західно-європейських традиційних школах, а в Україні набули поширення завдяки братським школам. Саме ці предмети вважались універсальними й необхідними для вивчення кожної людини.

В наш час у закладах загальної середньої освіти велика увага приділяється вивченню іноземних мов, комп'ютерним технологіям, розв'язанню логічних задач та низці інших предметів. Використання музичного мистецтва має бути одним із основних питань на етапі розвитку сучасної системи освіти, адже вона має значний вплив на формування і реалізацію особистості на усіх етапах її становлення. «Велич мистецтва проявляється найбільш у музиці, вона не має змісту, з яким треба рахуватися. Вона вся форма і наповнення. Вона робить величним та шляхетним все, про що прагне висловитися» [цит. за: 5, с. 25].

Музичне мистецтво виконує ряд функцій: *суспільно-перетворюючу* (мистецтво як діяльність) – формування певного уявлення, відповідно до власних чи загальноприйнятих ідеалів щодо фактів, вражень із дійсності; *пізнавально-евристичну* (мистецтво як знання), де завдяки художньому мисленню генерується нове бачення на уже відомі речі; *художньо-концептуальну* (мистецтво як рефлексія) – спонукання до роздумів через призму сприйняття творів мистецтва; *прогностичну* – як інтуїтивне передбачення, передчуття, на якому базується багато творів мистецтва; *інформаційну та комунікативну* (мистецтво як повідомлення) – як невербальну систему, що передає інформацію мовою мистецтва, яке несе в собі значно ширші художньо-комунікаційні можливості на відміну від звичайної мови; *виховну* (мистецтво як катарсис) – формування системи цінностей та естетичних ідеалів, які впливають на почуття, думки та цілісного формування особистості, через відчуття афектних станів, емоційних потрясінь під впливом твору мистецтва, яке сприяє внутрішньому очищенню від переживань, негативних думок; *функцію навіювання* (як вплив на підсвідоме) – психічний вплив мистецтва (сугестія), що полягає в навіюванні музичним твором певних думок, почуттів; *естетичну* функцію (як ціннісних орієнтацій) – передбачає формування естетичних смаків, духовних цінностей, творчого потенціалу та їхня



асиміляція у світоглядну спрямованість особистості; *гедоністичну* (мистецтво як насолода) – мистецтво дарує людям насолоду, від усвідомлення причетності до творчості [3, с. 6].

Завдяки усім вищезазначеним функціям вчитель музичного мистецтва має можливість привити дитині любов до прекрасного, розвинути її творчі здібності, мислення та сприйняття. Практичні заняття різних форм музичної діяльності занурюють дитину у царину музичного мистецтва, впливають на інтелектуальні та фізіологічні процеси. Останні з яких ми можемо споглядати у зміні темпу дихання, серцебиття та загального психоемоційного стану. Шляхом наукових спостережень за станом і поведінкою дітей, розкриттям їхнього творчого потенціалу було закладено фундамент для появи низки світових методик музичної педагогіки та виховання.

Відтак, на початку ХХ століття італійкою Марією Монтесорі було розроблено систему навчання дітей, спрямовану на розвиток природних інтересів та діяльності. Методика Монтесорі є моделлю індивідуальної адаптації до навчання дітей від 2,5 до 12 років, що містить систему заохочення особистості в процесі освітньої діяльності. Її педагогічна технологія заснована на основі: теорії пізнання, де відчуття розглядається як єдине джерело знань (сенсуалізм) та теорії вільного виховання (антропологія) [6, с. 49].

Важливим правилом є навчання без оцінення та критики. На думку Марії Монтесорі, кожна дитина має здатність до самобудівництва, де важливу роль відіграє її природній хист і мотивація у навчанні. Тому учитель, насамперед, повинен розуміти та підтримувати дитину, заохочувати до ініціативи, створити сприятливе середовище, для розвитку і постійної трансформації її розумових, емоційних, соціальних навиків. Учні, які навчаються у таких школах беруть активну участь у концертах, конкурсах різних видів, мають можливість реалізувати себе, розвинути особистісне зростання. Система Монтесорі запроваджує індивідуальний підхід до учня, підсилюючи інтерес і мотивацію кожної дитини.

Щодо музичного саморозвитку, то учні мають можливість обрати напрям навчання за власним бажанням: сучасний, академічний, гра на музичному інструменті за вибором. Важлива єдність розвитку музичності, оволодіння грою на музичних інструментах, співу та оволодіння основами нотної грамоти, а також «поляризація уваги» (термін Монтесорі) – психічний феномен, що спостерігається у дитини в процесі плідної роботи із максимальною концентрацією уваги [1, с. 113].

Основний принцип методики Монтесорі – природний інтерес дитини до навчання, освіта без примусу. Ця концепція має декілька складових. Перша із них це сприйняття дітьми світу звуків, що розвиває слух, формує музичну інтуїцію. Помічними тут є виконання вправи – порівняння музики і шуму, від будь-якого руху, із абсолютною тишею. Наступною складовою музичного виховання є розвиток чуття ритму та заохочення до спокійних рухів, створення, так званого, чистого звукового фону, а також розвиток музичних здібностей за допомогою спеціальних дидактичних матеріалів.

У педагогіці М. Монтесорі чільне місце посідає створення музики і гра на музичних інструментах (дзвіночки, металофон, ксилофон, різноманітні перкусії), яка відбувається в процесі індивідуальних та групових занять, а також самотійної діяльності у спеціально організованому просторі. Ще одна складова – вокальний розвиток дитини. Здійснюється він під час виконання дитячих пісень та гам (які співаються під власний акомпанемент на дзвіночках, із поступовим ускладненням варіантів – у різних темпах, динамічних відтінках, темпах, а також у різному ансамблевому складі – хором, на два або три голоси).

За цією методикою, музичні вечори – елемент практичної діяльності, де діти виступають перед глядачами та можуть показати свої навички. Такий вид дозвілля розвиває у дитини любов до мистецтва, власної творчості, креативності. Відтак, дитина, незалежно від свого віку, самотійно виявляє бажання проявити свої можливості, маючи право на помилки, навчається їх вирішувати. Батьки лише спонукають свою дитину, щоб вона рухалася у певному напрямку.

Ще один підхід, який також виник на початку ХХ століття, – Вальдорфська педагогіка. Її фундатор є відомий педагог, філософ і новатор Рудольф Штейнер. У його вальдорфські школи закладено ідею антропософії як процесу свідомого розуміння і пізнання власного «Я». Вальдорфська педагогіка тісно пов'язана із лікувально-педагогічним напрямом, представлена великою кількістю закладів дошкільної і середньої освіти, та отримала світове визнання й активне поширення [2, с. 114].

Вальдорфська педагогіка побудована на багаторічному практичному досвіді. Тут поєднано усі аспекти індивідуального підходу: соціального, естетичного, мислительного, морального, фізіологічного та ін. Тому важливі вікові етапи розвитку дитини. Відтак, Р. Штейнер зауважує на початковому періоді (до семирічного віку), де фундаментом дошкільної вальдорфської педагогіки є не слово, а практичний приклад та наслідування дорослих.

Основоположним принципом вальдорфської школи є ідея поступового та цілісного розвитку особистості дитини, тісного зв'язку із соціальним оточенням і творчого вільного виховання. Її метою є виховання людини на принципі свободи у самовизначенні, здатної приймати усвідомлені рішення та брати за них відповідальність. Терміни навчання у таких школах 12 років, проте є ще додатковий 13 клас, так званий, абітурієнтський. Освітній процес містить індивідуальні та групові форми проведення уроків. Тут немає оцінок, а використовується характеристика конкретної роботи, як певна система оцінювання. Багато часу приділяється спілкуванню: обговоренню реальних та повчальних розповідей із життя, обмін власним досвідом. Усе це дає гарні результати моральному вихованню й соціальному становленню кожної дитини. Головною відмінністю від традиційних закладів загальної середньої освіти є наявність одного вчителя для 1-8 класів, який викладає усі предмети. Учні таких шкіл вивчають інтегровані теоретично-практичні дисципліни із різних галузей знань, що є нехарактерним для класичної шкільної програми.

Однією із них є евритмія, де провідний вид діяльності – ритмічний рух, за допомогою якого здійснюється виконання віршованого або музичного тексту. На думку Р. Штейнера, це «видима мова», «видима музика», яка є невід'ємною частиною педагогічного процесу та несе в собі певну терапевтичну дію. Вона сприяє розвитку координації рухів, музичного слуху, образної уяви, фантазії та волі [1, с. 188].

Для учнів початкової школи використовуються вправи із найпростішим ритмом, а старшокласники удосконалюють набуті знання на практиці, зокрема, готують та виступають із музично-драматичними виставами. Важливим є і мікроклімат класу, тому максимально створюються дружні, комфортні умови для спільної праці. Під час виконання евритмічних вправ або постановки вистав, чи танцю діти стають уважними, підтримують та поважають один одного. Слід зауважити, що школярі слухають лише живу музику. Для загального розвитку обов'язковим є відвідування концертів як ефективного засобу музичного розвитку учня, його естетичного смаку.

За методикою вальдорфської школи навчання музики потребують не лише музично обдаровані діти, адже кожна дитина має потенціал, який потребує розкриття. Учні вивчають нотну грамоту, співають у багатоголосному хорі, обов'язково мають грати хоча б на одному музичному інструменті: фортепіано, віолончель, скрипка. Під час гри на музичних інструментах учень вчиться слухати, розуміти музику.

Їх залучають до гри у шкільному оркестрі, завдяки якому діти отримують практичний виконавський досвід, вчати працювати у колективі, реалізують свої таланти, розвивають себе як особистість [3, с. 169].

Отже, методики М. Монтесорі та Р. Штейнера набули широкої світової популярності, в тому числі практикуються українськими вчителями, адже їх застосування демонструє ефективність кінцевих результатів – віра у власні сили та можливості. Беззаперечно, кожна методика має свої сильні та слабкі сторони.

Позитивними віхами у методиці М. Монтесорі є:

- допомога учням у самовизначенні;
- відсутність оцінювання, критики, примусу до навчання, порівняння з іншими, проте виховання дисциплінованості та порядку;
- використання індивідуальної форми роботи з учнями і не обмеження їхнього часового поля самостійної діяльності.

Виокремлено й слабкі сторони, зокрема: складність роботи із гіперактивними дітьми, адже створене освітнє середовище за цією методикою не адаптоване для таких дітей; можливі конфліктні ситуації або непорозуміння у зв'язку із різновіковою комплектацією груп чи класів.

Щодо сильних сторін Вальдорфської педагогіки, то виділимо такі переваги:

- компактність класів та можливість вчителя приділити достатній час кожній дитині;
- забезпечення позитивного мікроклімату дитячого колективу;
- відсутність оцінювання;
- проведення занять у формі живого спілкування;
- спонукання до самостійного мислення, відсутність вказівок учителя;
- пріоритетність творчості.

До слабких сторін вальдорфської школи віднесемо: гуманітарну спрямованість освіти і відсутність вивчення точних наук; платне навчання у таких закладах освіти; можливу небезпеку невідповідності соціальної атмосфери класів до адаптації у життєві реалії.

Таким чином, спільним для концепцій М. Монтесорі та Р. Штейнера залишається основний фактор – використання музики як важливого методологічного засобу. Завдяки багатофункціональності музичного мистецтва, його арт-терапевтичній дії, підтверженій великою кількістю спостережень та досліджень, наявний беззаперечний вплив на формування особистості, розкриття її творчого потенціалу, розвиток чуттєвості, емоційності сприйняття, інтелектуальних можливостей, самореалізацію та

соціалізацію. Відтак, вивчення багаторічного досвіду кращих педагогів, різноманітних науково обґрунтованих новітніх методик і концепцій, виокремлення у них сильних сторін, їх інтеграція у власну практичну діяльність, критичне мислення, віра у власні сили та професійна майстерність – усе це стане запорукою успіху для сучасного вчителя музичного мистецтва.

### **Література та джерела**

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології. Практикум: навчальний посібник. Київ: Видавничий дім «Слово», 2014. 448 с.
2. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології: підручник. Київ: Академвидав, 2012. 2-ге вид., доповн. 352 с.
3. Дроздова М. А. Психологія мистецтва: навчальний посібник для студентів. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. 104 с.
4. Іонова О. М., Ван Юечжи. Вальдорфські підходи до музичної освіти молодших школярів. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020. № 68, Т. 1. С. 167-171.
5. Салдан С. С. Музично-естетичний аспект у філософській системі світогляду Й. Гете. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 24-27.
6. Хопта С. М. Педагогічні ідеї марії монтесорі в контексті сучасного освітнього простору. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 28. С. 48-51.

## **РИСИ ТВОРЧОГО СТИЛЮ В. А. МОЦАРТА ЯК ГЕНІАЛЬНОГО ПЕРЕДСТАВНИКА ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ**

### **Надія Кропива**

студентка 3 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) відділення музичного мистецтва та фізичної культури Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

*Наукова керівниця – викладач музично-теоретичних дисциплін,  
викладач-методист Оксана Юрчук*

*Визначено стилістичні особливості музики віденського класика В. А. Моцарта. Розкрито характерні індивідуальні риси творчої спадщини композитора, які виділяють його серед інших представників Віденського класицизму. Сформульовано національно-суспільне значення та розглянута еволюція його творчості. Перелічено жанри, схарактеризовано новаторство у трактовці жанрової палітри митця. Зазначено*

*здобутки Моцарта в оперній сфері та в області інструментальної музики, як у провідних жанрах творчості. Розкрито роль мелодії, гармонії, поліфонії та фактури як визначальних атрибутів творчого почерку композитора.*

Один із найбільших геніїв світової музичної культури, видатний австрійський композитор Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) був представником віденської класичної школи. Його твори вирізняються життєвою правдивістю, оптимізмом, високим гуманізмом. В них виражена глибока віра в торжество світлих ідеалів, багатство душевного світу.

Творчість Моцарта вирізнялась вражаючою універсальністю та багатогранністю. Його твори, написані протягом короткого життя (35 років), охоплюють всі без винятку музичні жанри та форми, які існували в музичному мистецтві тої епохи. При цьому у всіх жанрах він створив справжні шедеври.

Творчий доробок митця налічує понад 600 творів, куди входять 19 опер, близько 50 симфоній, 27 концертів для клавіру з оркестром, 5 концертів для скрипки з оркестром численні концерти для флейти, фагота, кларнета, валторни, арфи в супроводі оркестру, 27 струнних квартетів, 9 струнних квінтетів, 17 сонат для клавіру, 4 сонати для скрипки і клавіру, а також фантазії, варіації, рондо, менуети для клавіру, одне перерахування яких займе чимало часу, і нарешті – безсмертний «Реквієм» [2].

Вольфганг Амадей Моцарт народився в Зальцбурзі (Австрія). Володіючи феноменальним музичним слухом і пам'яттю, він уже в ранньому дитинстві навчився грати на клавесині, а в п'ять років, написав перші твори. Першим педагогом майбутнього композитора став його батько Леопольд Моцарт – музикант капели архієпископа Зальцбурзького. Моцарт віртуозно володів не тільки клавесином, але також органом і скрипкою; славився як блискучий імпровізатор. Із шести років він гастролював по країнах Європи. В одинадцять створив першу оперу «Аполлон і Гіацинт», а в чотирнадцять вже диригував у театрі Мілану на прем'єрі власної опери «Мітрідат, цар Понтійський». Приблизно в цей же час його вибрали членом Філармонічної академії в Болоньї. Музику Моцарт писав дуже легко, часом навіть без чернеток, komponуючи творіння, неперевершені за художньою красою та гармонійністю. Музиканти-сучасники високо цінували обдарування Моцарта, але більшість аристократичної публіки його творчості не розуміла, а в останні роки життя взагалі не сприймала композитора. Помер Моцарт в бідності, похований у Відні в загальній могилі [1].

Всю еволюцію творчості Моцарта варто розглядати у двох аспектах: у його зв'язках із австрійською національною художньою культурою (музичною й театральною) і в його загальноєвропейських зв'язках. Інакше кажучи, Моцарт – як великий художник австрійського народу і Моцарт – як композитор загальноєвропейського і світового значення.

Найважливішою особливістю творчого портрету В. А. Моцарта є широта його національно-культурних зв'язків. Творчість композитора зросла на австрійському національному ґрунті. Але з раннього дитинства він подорожував по Європі; концертні поїздки до Італії, Франції, в німецькі держави залишили відчутний слід в його творчості. Так, в мелодиці Моцарта багато італійських впливів, відчуваються і тонкі зв'язки з французькою музикою. Все, що було життєво, важливим і потрібним, митець підкорив собі, своїй неповторно своєрідній творчій індивідуальності та підсумував у найвищому художньому синтезі [2].

Моцарт увійшов у музичне життя Європи в той час, коли у сфері музичного мистецтва відбувалися досить значимі події. Оперний театр вже мав значні досягнення: в боротьбі напрямків перемогли найбільш прогресивні, яким належало майбутнє (в Італії – опера-буффа, у Франції – комічна опера, в Німеччині й Австрії – зінгшпіль). Оперна реформа Х. В. Глюка – старшого сучасника Моцарта – вже дала відчутні результати.

Ці складні процеси своєрідно відобразилися у творчості Моцарта. Узагальнивши прогресивні досягнення оперного мистецтва свого часу, митець здійснив реформу опери, створивши власну передову оперну естетику.

В області інструментальної музики другої половини XVIII століття Моцарт, в процесі формування своєї майстерності, вчився на творах Й. Гайдна, які він високо цінував. Але творча еволюція Моцарта виявилася значно стрімкішою, ніж еволюція його старшого сучасника, кращі твори якого (Лондонські симфонії, останні квартети, ораторії) були написані вже після смерті Моцарта. Тем не менш, три останні симфонії Моцарта (1788), і деякі його більш ранні симфонії й камерні твори історично репрезентують собою більш зрілий етап європейського інструменталізму в порівнянні навіть із останніми опусами Гайдна.

Існує думка, про те, що Моцарт головним чином оперний композитор, що в цій області він був справжнім новатором і навіть реформатором, у той час як в інструментальній музиці, створивши численні геніальні твори, митець лише використав уже існуючі досягнення. Певна річ, його опери – це геніальна сторінка в оперному мистецтві XVIII століття, адже в оперній

сфері Моцарт здійснив реформу не меншого значення, ніж Глюк. Більше того, в основному тільки оперні шедеври Моцарта міцно тримаються в репертуарі театрів і стійко зберігають своє сценічне життя.

І все ж неправильним буде стверджувати, ніби здобутки Моцарта в області інструментальної музики не настільки великі, як в оперній сфері. Притримуючись усталених композиційних структур, митець у своїх симфоніях, фантазіях, сонатах, камерних ансамблях, концертах розкриває новий світ ідей, думок і почуттів, насичує ці твори новим драматичним змістом; у порівнянні зі своїми попередниками й сучасниками, глибше і повніше відображає дійсність із її життєвими колізіями.

Після смерті Моцарта лише Бетховен зміг відкрити в області симфонізму новий, нечуваний доти світ. Але Бетховен належав ХІХ століттю; його творчість надихалась ідеалами, народженими визвольною боротьбою народів у роки французької буржуазної революції кінця ХVІІІ сторіччя і наполеонівських воєн. Моцарт же відобразив прогресивні ідеали свого часу, пов'язані з епохою Просвітництва та рухом «Бурі і натиску» в німецькій художній культурі [3, с. 89]. Міцно зв'язаний із минулими традиціями, Моцарт-новатор залишив далеко позаду себе і своїх попередників, і сучасників, підготувавши ґрунт для народження мистецтва Бетховена та романтиків ХІХ століття.

Основою музики Моцарта завжди є проста, ясна і виразна мелодія. Вона органічно поєднує риси австрійської та німецької народної пісенності й танцювальності з наспівністю італійської оперної кантилени, об'єднавши все це у високому художньому синтезі. Але прості мелодії Моцарта, які легко запам'ятовуються, є одночасно й складними, оскільки в них відображене все багатство внутрішнього життя людини і, передовсім, тонка й чутлива душевна організація самого композитора.

Гармонічна мова Моцарта нерозривно пов'язана з його мелодикою, надає їй більшої виразності, відтіняючи красу мелодичного образу; але ніколи й ніде в музиці митця гармонія не підкоряє собі мелодію, не розчиняє її; навпаки, мелодія завжди домінує. Як в європейській музиці ХVІІІ – початку ХІХ століть в цілому, так і в гармонічному стилі Моцарта головними є функції тоніки, домінанти і субдомінанти в їх взаємозв'язках. В музиці Моцарта ці функції використовуються дуже різноманітно: в ній є і прості співвідношення I, IV і V ступенів, і використання побічних ступенів ладу, і внутрішньо-тональні відхилення, аж до складних і сміливих модуляцій в далекі тональності. При цьому сама акордика відзначається більшою простотою, в ній ще немає тих альтерованих співзвуччя чи



мальовничих зіставлень акордів далеких строїв або нових ладових утворень, які трохи пізніше стануть надбанням романтичної музики ХІХ століття.

Гармонічне новаторство Моцарта завжди підпорядковане максимально яскравому й рельєфному розкриттю та виявленню музичного образу як складної єдності різних елементів музичної мови при пануванні мелодії. Хроматичні модуляції і різкі тональні зсуви зазвичай слугують створенню драматичних, патетичних, трагічних образів. Але найпростіші, звичні гармонії I, IV и V ступенів під рукою Моцарта видаються свіжими, отримавши нове життя, завдяки чаруючим, сповненим краси, вишуканим мелодіям.

Поліфонія в музиці Моцарта займає досить важливе місце. Його по праву можна вважати одним із найбільших поліфоністів у світовому музичному мистецтві. Він (особливо в пізніх творах) розвиває поліфонію Баха, але в інших історичних умовах, на основі нових стилістичних принципів віденської класичної школи, в котрій панує гомофонно-гармонічне мислення. За словами С. Бедакової, «Моцарт – така ж вершина для кінця ХVІІІ століття, що піднялася у результаті епохи Просвітництва, якою був Бах свого часу» [1, с. 160].

Краса музики Моцарта великою мірою обумовлена фактурою його творів – завжди ясною, прозорою, тонкою. Досконалість і чистота голосоведіння, довершеність форми, кожна деталь якої глибоко змістовна, ясність і прозорість всієї тканини, через яку буквально «просвічує» кожний голос, будь то мелодія, чи контрапункт, чи гармонічний, фігураційний супровід – така музика Моцарта. Тонка вишуканість, філігранна відточеність, душевна чутливість, високий артистизм, поетична одухотвореність надають їй чаруючої сили.

Завершивши і підсумувавши все, що було найбільш передового й життєвого в музиці ХVІІІ століття, Вольфганг Амадей Моцарт проклав музичному мистецтву шлях в далеке майбуття. Його творча спадщина є величезним вкладом у світову скарбницю загальнолюдської культури, оскільки Моцарт – один із тих геніальних художників, творчість яких є гордістю всього людства.

#### **Література та джерела**

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець ХVІ–ХІХ століття) : Навчальний посібник. Миколаїв : ПП «РАЛ-поліграфія», 2018. 306 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто, 2015. 240 с.

3. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття : тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп. / Укл. Н. І. Дячук. Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка. 2009. 103 с.

## **ПАТРІОТИЗМ ЯК ГОЛОВНИЙ ФАКТОР АКТИВІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ПІДЛІТКІВ**

**Євген Кузь**

студент 2 магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

*Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук*

*Стаття присвячена розкриттю питання патріотизму як головного фактору активізації національної свідомості підлітків. Адже це питання набуло особливої значущості у суспільному житті сучасної України. Зумовлено це багатьма факторами, головними з яких є політична ситуація в Україні. Автор аналізує три різновиди патріотизму, вказує на те, що підлітковий вік є вагомим, але складним і проблемним віковим етапом у формуванні світоглядних знань особистості. Все залежить від особливостей світосприймання, світорозуміння, своєрідності підліткової субкультури. У підлітковому віці активізується світоглядний процес, у ході якого змінюються раніше непохитні уявлення про світ, оточуючих людей, самого себе. Формується рефлексивний погляд на дійсність, навколишній світ – як природний, так і соціальний, і, звичайно, власний, внутрішній світ.*

Провідним мотивом Державної національної програми «Освіта. (Україна XXI ст.)» є ідея формування патріота України, який усвідомлює свою належність до сучасної європейської цивілізації; збереження і продовження української культурно-історичної традиції, виховання шанобливого ставлення до державних святинь, національних цінностей [2, с. 6].

Термін «патріотизм» від грецького «patris» – батьківщина, вітчизна – означає любов до вітчизни, до свого народу, до національних традицій [4; с. 23].

У педагогічній літературі виділяють щонайменше три різновиди патріотизму. Це:

1. Етичний патріотизм, що ґрунтується на почутті власної причетності до свого народу, на любові до рідної мови, культури, до власної історії тощо.

2. Територіальний патріотизм, який базується на любові до того місця на землі ( до місцевості, ландшафту, клімату тощо ), де людина народилася.

3. Державний патріотизм, що ґрунтується на остаточній меті нації – побудові власної держави, державному самовизначенні, державницькому світогляді та державницькому почутті; це вищий патріотизм, який будується на державній ідеології та пов'язаний з почуттям громадянськості.

Національний підхід у науковому розв'язанні педагогічних проблем завжди був і є обов'язковим. Саме на такий шлях у трактуванні національної педагогіки орієнтував нас К.Ушинський, який науково довів, що «незважаючи на схожість педагогічних форм усіх європейських народів, у кожного з них своя особлива національна система виховання, своя особлива мета і свої особливі засоби досягнення цієї мети» [6, с.331].

Наш час вимагає відродження і розвитку української національної системи освіти і виховання. Молодь повинна оволодіти не лише системою наукових знань, а, насамперед, цілісною національною культурою, духовністю, кращими здобутками культури і духовності цивілізованих народів.

У підлітка виникає критичне сприймання світу і бажання пізнати себе, знайти себе в дійсному світі. Формування світоглядних знань відбувається у тісній єдності з загальним становленням особистості: з розвитком інтелектуальної сфери (нагромадження знань, понять, умінь оперувати ними), спонукально-мотиваційної сфери, яка розкриває моральну спрямованість світоглядних знань особистості (її мотиви, інтереси, емоційні особливості), дієво-практичної сфери, яка характеризується активністю в реалізації знань.

Однак, у зв'язку з віковими та індивідуальними особливостями особистості ці сфери розвиваються нерівномірно, їх єдність може порушуватись.

Порушення єдності у розвитку інтелектуальної, спонукально-мотиваційної, та дієво-практичної сфер особистості у процесі формування світоглядних знань створює можливості для проникнення у свідомість підлітків небажаних, шкідливих ідей і уявлень.

У формуванні світоглядних знань і переконань підлітків виникають певні труднощі, які зумовлюються суперечністю світоглядного становлення особистості. Виділяємо такі провідні суперечності:

- культурно-історичний суспільний ідеал і власний світоглядний ідеал підлітка;

- потреби суспільств і потреби підлітка;
- вимоги суспільства і позиція особистості підлітка;
- регламентація, соціальний контроль і прагнення особистості до вільного вибору сфери діяльності;
- невідповідність загальноновизнаних у соціумі цінностей і утворень підліткової субкультури;
- ціннісними орієнтаціями дорослого і підліткового світів.

Складність формування світоглядних знань і переконань підлітків зумовлюється багатофакторністю цього процесу. Здебільшого дія різних факторів (сім'ї, школи, позашкільних установ, неформальних об'єднань, засобів масової інформації, суспільства) є стихійною і неузгодженою, що породжує низку негативних впливів. Різноманітні джерела інформації формують у підлітка часто суперечливі поняття і погляди, які можуть бути запозиченими з різних світоглядних систем.

Видатний український педагог ХХ століття Г. Ващенко наголошував, що основним завданням виховання молодого покоління є прищеплення йому прагнення до високої мети – «блага і щастя Вітчизни». Він переконував, що «завдання служити Батьківщині мусить бути усвідомлене як особистий обов'язок перед нею... як сенс всього життя, без чого не варто жити, джерелом натхнення в такій героїчній службі Батьківщині може бути лише свідомість обов'язків перед нею, сполучена з палкою любов'ю до неї, до свого народу. а любити свій народ можна лише при наявності високої національної свідомості» [3, с.8].

Проблеми патріотичного виховання молоді засобами музики займали значне місце в науково-педагогічних дослідженнях провідних педагогів, композиторів, музикознавців, фольклористів. Над розробкою ідей національного виховання молоді за допомогою музики працювали М. Грінченко, В. Гошовський, А. Іваницький, Б. Кирдан, Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, І. Ляшенко, О. Правдюк, Л. Ревуцький, М. Сумцов, В. Сухомлинський та ін.

Видатний український фольклорист, літературознавець М. Сумцов у своїй праці «Українські співці й байкарі» посилався на статтю М. Грушевського, опубліковану 1907 р. у «Літературному Науковому Віснику», в якій той докоряв українському суспільству «за таке його національне оспальство і лінивство»: «Український народ має народну музику, мелодію може найбагатшу з усіх культурних народів, а як же безконечно мало використала українська суспільність це багатство, як мало ввела в свій ужиток з цієї скарбниці» [5, с.18].

Важливим засобом патріотичного виховання учнів є залучення їх до народознавства – вивчення культури, побуту, звичаїв рідного народу. Вивчаючи народознавство, діти поступово утверджуються у думці, що кожен народ, у тому числі й український, має звичаї, які є спільними для всіх людей. Пізнаючи традиції, народну мудрість, народну творчість (пісні, казки, прислів'я, приказки, ігри, загадки тощо), розширюючи уявлення про народні промисли (вишивка, петриківський розпис, яворівська іграшка тощо), вони поступово отримують цілісне уявлення про втілену в художній і предметній творчості своєрідність і духовне багатство українського народу.

Стрижнем усієї системи виховання в сучасній школі повинна бути національна ідея, яка відіграє роль об'єднуючого, консолідуючого фактора у суспільному розвитку, спрямованого на вироблення життєвої позиції людини, становлення її як особистості, як громадянина до своєї держави.

Метою патріотичного виховання в закладі загальної середньої освіти є виховання громадянина-патріота України, готового самовіддано розбудовувати Україну як незалежну, демократичну, правову, соціальну державу; забезпечувати її національну безпеку; знати свої права і обов'язки, цивілізовано відстоювати їх; сприяти єднанню українського народу, громадянському миру і злагоді в суспільстві.

Патріотичне виховання передбачає формування історично зумовлену сукупність ідеалів, поглядів, переконань, традицій, звичаїв та інших форм соціальної поведінки, спрямованих на організацію життєдіяльності підростаючих поколінь, у процесі якої засвоюється духовна і матеріальна культура нації, формується національна свідомість і досягається духовна єдність поколінь.

Патріотичне виховання насамперед передбачає озброєння школярів широкими знаннями конституційних і правових норм, державної політики; формування в учнів патріотичних почуттів і переживань, правової поведінки.

Патріотизм, як і духовність, які споконвіку плекає кожна нація, є однією з найпотужніших сил кожної людини і суспільства в цілому. Ефективність у формуванні патріотичної свідомості досягається не прищепленням поодиноких національних цінностей, а створенням системи їх поєднання.

Основними принципами національно-патріотичного виховання є:

- принцип національної спрямованості, що передбачає формування національної самосвідомості, виховання любові до рідної землі,

українського народу, шанобливого ставлення до його культури; поваги до культури всіх народів, які населяють Україну; здатності зберігати свою національну ідентичність, пишатися приналежністю до українського народу, брати участь у розбудові та захисті своєї держави;

- принцип самоактивності й саморегуляції забезпечує розвиток у вихованця суб'єктних характеристик; формує здатність до критичності й самокритичності, до прийняття самостійних рішень; виробляє громадянську позицію особистості, почуття відповідальності за її реалізацію в діях та вчинках;

- принцип полікультурності передбачає інтегрованість української культури в європейський та світовий простір, створення для цього необхідних передумов: формування в дітей та учнівської молоді відкритості, толерантного ставлення до відмінних ідей, цінностей, культури, мистецтва, вірувань інших народів; здатності диференціювати спільне і відмінне в різних культурах, спроможності сприймати українську культуру як невід'ємну складову культури загальнолюдської;

- принцип соціальної відповідності обумовлює потребу узгодження змісту і методів патріотичного виховання з реальною соціальною ситуацією, в якій організовується виховний процес, і має на меті виховання в дітей і молоді готовності до захисту вітчизни та ефективного розв'язання життєвих проблем;

- принцип історичної і соціальної пам'яті, спрямований на збереження духовно-моральної і культурно-історичної спадщини українців та відтворює її у реконструйованих і осучаснених формах і методах діяльності;

- принцип міжпоколінної наступності, який зберігає для нащадків зразки української культури, етнокультури народів, що живуть в Україні.

Таким чином, у результаті впровадження системи національно-патріотичного виховання очікується:

- забезпечення в учнів розвинутої патріотичної свідомості і відповідальності, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про спільне благо, збереження та шанування національної пам'яті;

- зацікавленість молоді щодо служби у Збройних силах України, готовність до захисту України та виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів та незалежності України з метою становлення її як правової, демократичної, соціальної держави;

- збереження стабільності в суспільстві, соціальному та економічному розвитку країни, зміцнення її обороноздатності та безпеки;

- створення у навчальному закладі ефективної виховної системи національно-патріотичного виховання учнів [3, с.245].

В контексті оптимізації патріотичного виховання українців слід відмітити ряд останніх Указів Президента. Зокрема це Указ Володимира Зеленського №143/2022 Про загальнонаціональну хвилину мовчання за загиблими внаслідок збройної агресії Російської Федерації проти України. Одним з останніх документів є проект Концепції національно-патріотичного та військово-патріотичного виховання дітей та молоді від 06 червня до 2025 року, запропонований Міністерством освіти і науки України Сергієм Шкарлетом

Таким чином, першочергове завдання школи – оживити і відродити в душі та пам'яті нашої молоді животворне коріння українського народу, донести до кожної дитини розуміння того, що ми не просто українці, ми – нація, ми – народ із своєю багатовіковою історією, мовою, культурою, звичаями, якими жили наші предки протягом багатьох століть на цій землі.

### **Література та джерела**

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. Полтава: Полтавський вісник, 1994. 190 с.
2. Державна національна програма «Освіта». Україна ХХІ століття. Київ, 1994. С. 6.
3. Кучер С.Л. Самовиховання здібностей школярів у художньо-творчій діяльності в умовах позашкільного закладу. Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки. Київ Запоріжжя, 2001. Вип. 21. С. 245 – 250.
4. Програма патріотичного виховання дітей та учнівської молоді. Світ виховання. 2007. № 1 (20). С. 23-34.
5. Сумцов М. Ф. Етнографічні записки. Київ, 1989. 123с.
6. Ушинський К. Д. Вибрані педагогічні твори. У 2-х т. Київ: Рад. школа. 1983. Т. 2. С. 331.

## **ІННОВАЦІЙНІ ВИДИ ДІЯЛЬНОСТІ – ОДИН ІЗ ПЕРСПЕКТИВНИХ ШЛЯХІВ ЯКІСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

**Назар Бончик**

студент 2 магістерського рівня спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

*Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання О. Н. Дем'янчук*

*У статті доведено, що інноваційні види діяльності – один із перспективних шляхів якісної музичної освіти. Автор аналізує інноваційну діяльність у трьох аспектах; дає визначення понять «інноваційна діяльність», «педагогічний експеримент».*

*В статті проаналізовані критерії оцінки передового педагогічного досвіду. Це еталони, керуючись якими можна судити про досягнення результатів в розвитку сукупності знань і навичок, набутих на основі її у процесі безпосередньої педагогічної діяльності.*

Основам теоретичного і методичного конструювання та практичного впровадження інноваційних педагогічних видів діяльності приділяють значну увагу О. Лук, В. Лозова, А. Нісімчук, І. Смолюк, О. Падалка, О. Ярошенко та ін., які активно розробляють сучасні новітні теорії та методики навчання (проблемні, евристичні методи, техніки діалогічної взаємодії, проектні технології, блочно-модульні програми тощо), метою яких є не передача школярам готових знань, а вироблення вмінь самостійно знаходити і відкривати знання, спираючись на власний освітній досвід, власні можливості та здібності. При цьому учень має вчитися сам, а вчитель – здійснювати мотиваційне керівництво його учінням, тобто організовувати, консультувати, контролювати.

У педагогічній літературі інноваційна діяльність розглядається у трьох аспектах: за етапами розвитку інноваційних процесів як розробка, освоєння й використання нововведень (Л. Даниленко, В. Кваша, О. Мойсеєв, та ін.), вищий ступінь педагогічної творчості, педагогічного винахідництва, введення нового у педагогічну практику (І. Дичківська, О. Козлова, Н. Клокар та ін.), науково-практичне дослідження та інноваційний експеримент (І. Бех, В. Делія, В. Кремень та ін.).

Учитель виступає головним суб'єктом інноваційної діяльності. Орієнтуючись в освітніх інноваціях, володіючи різними технологіями викладання свого предмету та застосовуючи їх у своїй роботі, вчитель таким чином, самореалізується у професійній діяльності, набуває здатності до самостійного інноваційного пошуку.



Інноваційні технології в теорії навчання і виховання – особливий вид творчої діяльності, який спрямований на оновлення системи освіти. Така діяльність є наслідком активності людини, що виявляється не стільки у пристосуванні до зовнішнього середовища, скільки у перетворенні його у відповідності з особистими і суспільними потребами та інтересами.

Поняття «інноваційна діяльність» – складне і багатопланове. Зокрема, така діяльність розглядається як:

- складний процес взаємодії індивідів, спрямований на розвиток об'єкта, на його переведення в якісно новий стан;

- систему, цілісну й комплексну діяльність, яка складає зміст трьох взаємопов'язаних компонентів інноваційного процесу (створення, освоєння та застосування нових засобів);

- особливий вид творчої діяльності, що об'єднує всю сукупність різноманітних операцій і дій, спрямованих на одержання нових знань, технологій, систем.

Інноваційна діяльність є основою і змістом інноваційних освітніх процесів. Інноваційні процеси та інноваційна діяльність органічно поєднуються. Суб'єктом, носієм інноваційного процесу виступає насамперед педагог-новатор [1, с.53].

У широкому розумінні до педагогів-новаторів належать всі творчо налаштовані педагоги, які прагнуть до оновлення своїх дидактичних і виховних засобів. У вузькому розумінні педагог-новатор – це автор нової педагогічної системи, тобто сукупності взаємопов'язаних ідей і технологій. З таких позицій правомірним буде вважати педагогами-новаторами Ш. Амонашвілі, С. Лисенкову, В. Сухомлинського, Л. Шлегер та ін.

Інноваційною діяльністю займається і більш широке коло творчих педагогів, яких умовно можна виокремити у три групи:

- педагоги-винахідники, тобто ті, хто приходить до нового в результаті власного пошуку;

- педагоги-модернізатори, здатні до удосконалення і нового використання елементів існуючих систем задля позитивного результату;

- педагоги-майстри, які швидко сприймають і досконало використовують як традиційні, так і нові підходи та методи.

Перетворююча стратегія інноваційної діяльності колективу педагогів або окремого педагога, спрямована на позитивні зрушення особистості й освітньої ситуації, має часові межі і повинна уявлятися як тимчасова програма (тривала або короткострокова – в залежності від характеру інновації). Інноваційна діяльність – складний суперечливий процес. Для

того, щоб уникнути непотрібних витрат праці педагогів-новаторів і спрямувати їх педагогічну творчість на вирішення актуальних педагогічних проблем, необхідно враховувати означені особливості інноваційної діяльності.

Державний стандарт початкової загальної освіти головною метою дисциплін художньо-естетичного циклу визначає розвиток особистісно-оцінного ставлення до мистецтва, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в художньо-творчій самореалізації та духовному самовираженні [2].

Виховання музикою має найточніше, найдоцільніше спрямування на розвиток духовного світу кожного школяра, пов'язується з його загальним розвитком, здійснюється у контексті становлення цілісної особистості [51, с. 169].

Завдання учителя – розвинути чутливість учнів до музики, ввести їх у світ добра й краси, допомогти відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань, виховати здатність до активної різнобічної діяльності, сформувати ціннісно-орієнтаційне ставлення до музичного мистецтва, сприяти розвитку творчих здібностей дітей.

Нині у науковий обіг увійшло нове поняття «інноваційний експеримент». Його використання є доречним, виправданим у тому випадку, коли йдеться про істотні зміни, пов'язані із зламом певних методичних структур, відмовою від старих форм і прийомів роботи та заміною їх новими підходами, про впровадження нових педагогічних технологій. Інноваційний експеримент повинен виконувати не тільки вузько оцінну функцію, а й прагматичну (вивчати умови впровадження новацій) та прогностичну (визначати подальші перспективи розвитку нововведення).

Спектр поняття «педагогічний експеримент» надзвичайно широкий як за змістом, так і за функціональністю (навчальний, дидактичний, науково-дослідний). Тому доцільно розглянути різні тлумачення означеного поняття.

В зарубіжній практиці педагогічний експеримент достатньо повно описаний Д. Кемпбеллом. У вітчизняній науковій літературі експеримент у галузі освіти розглядався спочатку із загальнометодологічних позицій:

1) експеримент – метод пізнання, за допомогою якого в природних або штучно створених умовах, контрольованих і керованих умовах досліджується педагогічне явище, триває пошук нового, більш ефективного способу розв'язання педагогічної проблеми, задачі;

2) експеримент – метод дослідження, що передбачає виокремлення суттєвих факторів, які впливають на результати педагогічної діяльності і дозволяє варіювати ці фактори з метою досягнення оптимальних результатів. Пізніше експериментом почала позначатися будь-яка дослідницька робота.

У педагогічній практиці існує поняття «експеримент», яке нерідко об'єднують хоча й близькі за змістом, але не тотожні поняття: «пошук», «пошукова робота», «дослід», «дослідно-експериментальна робота», «дослідницька робота», «власне експеримент». Чітко визначених меж у масовій педагогічній практиці майже немає. Всі означені поняття більшою або меншою мірою передбачають якусь частку «власне експерименту». Однак чим більше в педагогічній діяльності нового, інноваційного, тим ближче вона до власне експериментальної роботи, чим більше в ній відтворення, хоча і в нових умовах, уже відомих методів, прийомів, технологій тощо, тим ближче вона до дослідної роботи. При цьому потрібно мати на увазі те, що експеримент повинен бути організований належним чином.

Вищезазначені положення підтверджують думку про те, що головною метою інноваційної освіти є формування в людини дослідницької позиції, а також виховання у неї ставлення до суспільства як до творчо - пошукового середовища.

Суттєвим джерелом для інноваційної діяльності є педагогічний досвід. Для педагога, який працює в інноваційному режимі, важливим є вивчення різних видів педагогічного досвіду: зразкового, передового, новаторського. Хоча передовий і новаторський педагогічний досвід, безумовно, повинен відігравати пріоритетну роль.

Передовий педагогічний досвід – така навчально-виховна чи організаційно-педагогічна діяльність, в процесі якої стабільні позитивні результати у розв'язанні актуальних педагогічних проблем забезпечуються використанням оригінальних форм, методів, прийомів, засобів навчання та виховання, нових освітніх систем або інтеграції вже відомих форм, методів, прийомів та засобів.

Їх особливостями виступали:

- актуальність;
- новизна, оригінальність;
- результативність, висока ефективність;
- стабільність;
- раціональність витрат часу, зусиль, засобів;

– перспективність.

Так, актуальність визначається відповідністю досвіду до найважливіших проблем, що існують у навчанні і вихованні на даному етапі. Новизна має досить широкий діапазон – від наукового відкриття до раціоналізації окремих сторін педагогічної діяльності. Вона оцінюється співставленням, порівнянням із тим, що вже відоме у теорії та практиці.

Результативність – це перш за все підвищення рівня розвитку дітей у процесі застосування даного досвіду, а також оптимальне використання учителем (вихователем) і дітьми сил і часу для досягнення результату.

Якщо досвід використовується певний час і проходить перевірку в діяльності інших педагогів, його можна розглядати як стабільний.

Ознака раціональності пов'язана з подоланням перевантаження педагогів і дітей: передовим вважається педагогічний досвід, який передбачає високі результати, досягнуті за розумної інтенсифікації зусиль, засобів і раціонального використання часу.

Нарешті, перспективність досвіду – це можливість його творчого наслідування іншими педагогами.

Необхідно брати до уваги те, що вищезазначені критерії мають застосовуватись лише сукупно, а не вибірково. Недооцінка ознак передового педагогічного досвіду може призвести до суб'єктивізму, помилкових, невиправданих оцінок, а перебільшення ролі ознак – навіть до формалізму.

Передовий педагогічний досвід найвищого рівня, що породжується новою педагогічною ідеєю, характеризується як новаторський. Він може бути: дослідницьким (якщо використовує експериментальний пошук і одержує оригінальні дані на рівні відкриття); раціоналізаторським (коли характеризується удосконаленням практики навчання і виховання на основі використання творчих ідей).

Так, творчий пошук педагогів-новаторів привів до обґрунтування ними теорії і методики педагогіки співробітництва.

Зразковий (репродуктивний) педагогічний досвід забезпечує більш ефективно і якісно вирішення завдань навчання і виховання, спираючись на вже існуючі положення. Залежно від того, хто є автором чи носієм досвіду (окремий педагог, група учителів або вихователів, методичне об'єднання працівників освітніх закладів району, міста, області та ін.), його класифікують як колективний, груповий або індивідуальний.

Таким чином, на основі викладеного можна зробити висновок, що інноваційна педагогічна діяльність виступає основою оновлення сучасних

закладів освіти. Така діяльність у даних процесах є чинником розвитку освітніх систем. Її результатом є структурні та змістові зміни закладу як освітньої системи, а за певних умов – створення якісно нової педагогічної практики – авторського закладу.

### **Література та джерела**

1. Бартків О. Готовність педагога до інноваційної професійної діяльності. Проблеми підготовки сучасного вчителя. Київ, 2010. №1. С. 52-58.
2. Державний стандарт початкової освіти № 87-2018-п від 16.08.2019 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/87-2018-%D0%BF>
3. Руда Г.С. Розвиток музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 29(39). С. 169–172.

## **СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО ВОКАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Олена Маковінська**

викладач комісії постановки голосу  
Бердичівського педагогічного коледжу

*У статті проаналізовані сучасні вимоги до вокальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Автор доводить, що незважаючи на розбіжності у визначеннях терміна компетентність у науково-педагогічних працях, сутність цього поняття пов'язується з кінцевими результатами освіти, які чітко фіксуються і вимірюються.*

Численні наукові джерела (порівняльні дослідження О. Лобової, дидактичні праці О. Савченко, психологічні розвідки І. Бега, О. Комаровської та ін.) розкривають особливості застосування поняття компетентність до різних освітніх сфер, проте в галузі мистецької освіти тема майже не розроблена.

Компетенція інтерпретується як суспільно визначений рівень знань, умінь, навичок, ставлень у певній сфері діяльності людини, тобто це – задана ззовні вимога, норма, а компетентність – інтегрована здатність особистості, що складається із знань, досвіду, цінностей і ставлення, які можуть цілісно реалізовуватися на практиці, тобто передбачає індивідуальний досвід використання набутих у процесі навчання компетенцій. Отже, компетентність учителя музичного мистецтва – це знання в дії.

Оскільки мистецтво є художньо-образною інтерпретацією найрізноманітнішої – інтегральної – інформації з усіх сфер життя, універсальність мистецької освіти зумовлює акцент на художньо-естетичній культуротвірній компетентності як основі формування універсальної загальнокультурної компетентності. У такий спосіб саме мистецькі дисципліни постають основою естетизації освітнього процесу і складають міцне підґрунтя для набуття особистістю всієї системи компетентностей, що виявлятиметься в естетизації нею власного буття [3, с. 494].

Як свідчать наукові дослідження вокальне навчання є видом культурологічної діяльності, результати якої духовно збагачують суспільство цінностями співацького мистецтва й зразками вокальної культури, що сприяє самореалізації особистості як суб'єкта культурно-

історичного процесу. Інтегративною ознакою вокальної компетентності виступає творчість, що поєднує різні види музичної, художньої й естетичної діяльності та її результати (А. Козир, Лю Цяньцян, О. Мельник, М. Михаськова, В. Орлов, Г. Падалка, Є. Проворова, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.).

Н. Барсукова зазначає о своїй розвідці, що «музично-виконавська компетентність учителя музичного мистецтва містить особистісні характеристики, котрі визначають спроможність майбутнього вчителя музики до художньо-інтерпретаційної, самостійно-творчої діяльності й зумовлюють компетентнісний підхід до процесу музично-виконавської підготовки» [1, с. 5].

Прийнято вважати складовими вокальних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва: співацьку поставу, співацьке дихання, звукоутворення, звукоформування, звуковедення, інтонацію, резонування, дикцію та артикуляцію тощо. Озвучені складові формуються в процесі вокальної діяльності.

Так, М. Колос розглядає вокальну діяльність як один з видів виконавської музичної діяльності, що сприяє розвитку, зміцненню легких і голосового апарату, вироблення правильної постави у виконавців [2, с. 61]. В процесі вокальної діяльності відбувається вокальна підготовка студентів. М. Колос зазначає, що вокальна підготовка – це процес, спрямований на виховання високих духовних та художньо-естетичних потреб особистості студента, формування компетентності у процесі співацької діяльності [2, с. 63].

З позиції вищезазначеного, в процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва доцільно застосовувати особистісно зорієнтований, інтегративно-цілісний, акмеопогічно-проективний та творчий підходи. Доречно зазначити, що педагогічний підхід застосовується в залежності від системоутворюючого фактора, який відіграє роль провідного у зміні або реформуванні освіти. Розроблена організаційно-методична модель спрямована на формування вокальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, що має ґрунтуватися на концептуальних підходах до особистісного та професійного становлення майбутнього фахівця, які відповідають сучасним запитам суспільства, що враховують зміни характеру суспільних відносин, досягнення науки та педагогічної практики й відповідають специфіці процесу формування досліджуваного особистісного утворення.

Особистісно зорієнтованому підходу (І. Бех, І. Зязюн, Г. Падалка,

О. Пехота, С. Сисоева та ін.) притаманний всебічний гармонічний розвиток вчителя, який здійснюється крізь призму реалізації індивідуальних особливостей. Процес фахової підготовки полягає в реалізації індивідуальних особливостей особистості майбутнього фахівця у процесі освоєння основ педагогічної професії. Даний підхід регулює систему професійно вагомих відносин й спрямований на формування професійно важливих якостей та практичних навичок, загалом та вокально-хорових, зокрема, що сприяють саморегуляції, самоорганізації та самореалізації вчителя музичного мистецтва в процесі практичної роботи, спонукають до активної діяльності.

Особистісно зорієнтований підхід дозволяє враховувати суб'єктивно-типологічні особливості майбутніх учителів музики. Науково обґрунтована та підкріплена практикою типологія учителів музичного мистецтва дозволяє більш цілеспрямовано формувати основи фахової компетентності студентів у процесі навчання в інститутах мистецтв педагогічних навчальних закладів. Цей підхід поширюється на проблеми актуалізації соціальної природи людини, способи й результати перебування особистості в соціокультурному просторі, систему її якостей і характеристик, необхідних для реалізації відносин до навколишнього світу й своїм природним і духовним потребам.

З позиції інтегративно-цілісного підходу сутність вищої педагогічної освіти полягає у формуванні майбутнього фахівця як суб'єкта освітнього процесу в ракурсі відповідності його особистісних якостей вимогам педагогічної професії. Професійне становлення майбутнього фахівця з методологічних позицій цілісного підходу постає як складно-структурований процес, поліфункціонально спрямований на досягнення певних цілей: формування системи знань про закономірності педагогічного процесу, про форми та способи його організації; оволодіння конкретними видами фахової діяльності, формування педагогічних умінь і навичок майбутнього вчителя та виховання певних професійно значущих особистісних якостей.

Як свідчать дані зміст фахової підготовки в контексті цілісного підходу визначається професіограмою вчителя, що є моделлю кінцевого результату його освіти, яка віддзеркалює вимоги до якості теоретичних знань, практичних умінь і навичок та надає перелік основних кваліфікаційних характеристик вчителя на рівні випускника закладу вищої освіти.

Фахова підготовка студентів за інтегративно-цілісного підходу



(І. Зязюн, І. Калашніков, М. Сова, О. Цокур та ін.) повинна бути спрямованою на соціально значущий результат, що забезпечує ефективне набуття художніх знань, музично-педагогічних умінь та співацьких навичок. Цей підхід базується на принципі взаємодії всіх складових творчого процесу, здатних створити такі умови для особистості, щоб вона змогла вийти на новий, більш якісний рівень розвитку. Інтегративно-цілісний підхід дозволяє майбутнім учителям музичного мистецтва здійснити таку практичну підготовку до продуктивної діяльності, в котрій студенти зможуть виявити особистісне «Я» в професії, самореалізувати себе як вчителя в такій музично-педагогічній діяльності, що забезпечить саморозвиток учнів. Реалізація інтегративно-цілісного підходу в усіх напрямках фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва припускає сумісні скоординовані зусилля викладачів різних спеціальностей та вимагає не лише узгодженості, а й синхронності в педагогічних діях. Відповідаючи сучасним тенденціям, цей підхід у мистецькій освіті реалізується через взаємодію різнопрофільних мистецьких дисциплін і забезпечує формування фахової компетентності за принципом взаємозв'язку та взаємного доповнення, завдяки чому сприяє усуненню міждисциплінарної відокремленості в процесі оптимальної підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва до продуктивної вокальної діяльності.

Сутнісною характеристикою цього підходу є індивідуалізація професійно-педагогічної підготовки, що покликана вивести особистість майбутнього вчителя на новий якісний рівень розвитку шляхом особистісного присвоєння фахових знань, умінь і навичок, ціннісних орієнтацій та досвіду творчої діяльності, шляхом формування нових професійних утворень в структурі свідомості майбутнього фахівця.

Вирішення проблеми ефективної фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва щільно пов'язано з мірою розвитку його професіоналізму та ефективності виконання продуктивної вокальної діяльності.

Адже компетентність – це особистісне утворення, що характеризує набутий інтелектуальний і практичний досвід, прагнення до самовдосконалення та акмеологічних вершин. Саме тому за своїм змістовим наповненням парадигмального значення набуває акмеологічно-прогностичний підхід, який дозволяє розв'язати нагальні завдання у сфері мистецької освіти. Цей підхід також пов'язаний із ціннісним трактуванням культурних надбань (Т. Адорно, Л. Сисоєва, Л. Столович), що визначається

як сукупність досягнень суспільства в його матеріальному й духовному розвитку. Акмеологічно-прогностичний підхід виражає зорієнтованість освітнього процесу на впровадження не будь-яких, а саме прогресивних новацій. Важливу роль відіграє означений підхід у подоланні таких недоліків існуючого процесу навчання, як невизначеність, абстрагованість кінцевих завдань професійної підготовки, необгрунтованість завдань проміжних її етапів, нез'ясованість термінів виконання наміченої мети. Акмеологічно-прогностичний підхід передбачає спрямування фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на найвищі результати.

Творчий підхід вимагає від учителя спеціальних зусиль, спрямованих на скрупульозний підбір і організацію його креативної діяльності спрямованої на самопізнання, що дозволяє, у свою чергу, передбачити вироблення в нього вмінь цілеспрямовано планувати, організовувати, регулювати, контролювати, аналізувати й оцінювати результативність фахової діяльності. Цей підхід спонукає до орієнтації мети, змісту, форм та методів навчання на творчий розвиток особистості, адже творче зростання фахівця знаходиться в прямій залежності від постійного вироблення в нього навичок практичної діяльності, котрі активно розвиваються у процесі продуктивних систематичних занять.

Важливими є цінності, пов'язані з самореалізацією вчителя музичного мистецтва в педагогічній діяльності, а саме: творчий характер професії, захопленість нею, широкі можливості для виявлення власного ціннісного ставлення до музичного мистецтва, спрямовані на пошуки доцільної узгодженості власних професійних домагань і можливостей, очікувань, інтересів суб'єктів освітнього процесу.

Таким чином, вокальна компетентність майбутнього учителя музичного мистецтва є складним феноменом, що характеризується багаторівневою структурою. До важливих компонентів структури вокальної компетентності належать: мотиваційно-ціннісний, який означає вияв студентами нахилів до вокальної діяльності, активізацію виконавства, а також забезпечує стабільний інтерес до вокальної роботи й трансляцію художніх цінностей у середовище учнів; когнітивно-евристичний, що забезпечує розвиток інтелектуально-творчої ініціативи майбутнього учителя музичного мистецтва. Він дозволяє проявити здатність вчителя до глибокого розуміння змісту музичного твору, визначення його творчо-педагогічного потенціалу; діяльнісно-креативний, який передбачає готовність майбутнього вчителя музичного мистецтва до інтерпретації вокальних творів, дотворчо-самостійного оперування знаннями, вміннями

та навичками.

### **Література та джерела**

1. Барсукова Н. С. Зміст педагогічних умов формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вісник Черкаського університету. Серія : «Педагогічні науки». Черкаси : ЧНУ, 2015. Вип. № 1 (334) С. 3–7.

2. Колос М. Методичні аспекти вокальної підготовки майбутнього вчителя музики. Гуманітарний вісник Державного вищого навчального закладу «Переяслав-Хмельницький державний пед. ун-т. ім. Г. С. Сковороди». Педагогіка. Психологія. Філософія : зб. наук. праць/Ред.М. Г. Коваль. Переяслав-Хмельницький, 2015. Вип. 36. С. 60–67

3. Олексюк О. М. Компетентнісно орієнтований освітній простір як основа модернізації вищої мистецької освіти. Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2012. С. 494–501.

## **ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З УЧНЯМИ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ**

**Ольга Щур**

магістр 1 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)  
Камянець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

*Науковий керівник – старший викладач кафедри музичного  
мистецтва М. В. Кузів*

*Метою нашої статті є висвітлення особливостей організації вокально-хорової роботи з учнями початкової школи, адже хоровий спів є одним із видів колективного музичного виконавства, одним із важливих засобів залучення молодших школярів до музичного мистецтва. Його мета – сприяти творчій самореалізації школярів за допомогою хорового виконання; його завдання різноманітні, та головними серед них є: освітні (постановка і розвиток голосу, формування вокально-хорових навичок, ознайомлення з вокально-хоровим репертуаром); виховні (виховання вокального слуху, організованості, уваги, відповідальності), розвивальні (розвиток музичних здібностей дітей і потреби в хоровому співі як мотиваційного компонента подальшого саморозвитку).*

Вивчення та педагогічний аналіз проблеми організації вокально-хорової роботи з учнями початкової школи ґрунтувалось на теоретико-практичних дослідженнях В. Верховинця, М. Леонтовича, С. Людкевича, Я. Степового.

Основою нашого дослідження є також праці з проблеми специфіки підготовки фахівців до керівництва дитячими хоровими колективами (В. Єлісеєва, П. Ніколаєнко, Л. Остапенко); досвіду та методів підготовки вчителя до хорового виховання учнів (П. Ковалик, А. Кречковський, А. Маринюк, І. Топчієва); методики формування особистісних якостей педагога для роботи зі шкільними хоровими колективами (Л. Бірюкова, І. Коваленко, І. Цюряк, І. Шинтяпіна та ін.).

Вокально-хоровий спів має багато переваг перед іншими видами музичної діяльності школярів. Передусім, він доступний для кожної дитини, яка має від природи голосові і слухові дані, а це вже достатня і необхідна умова для музичного виховання засобами співу [4, с. 13].

Як зазначав А. Болгарський «організаційно-методичні особливості роботи хормейстера, який працює із дітьми, полягають у тому, що дітей, школярів, необхідно навчити співати, розвиваючи не лише їх вокальні дані, а й сприйняття хорової музики, музичного мистецтва загалом. Це передбачає систематичну роботу відповідно до робочого календарного плану, у якому зазначено послідовність і терміни виконання певних видів вокально-хорової роботи над постановкою дитячого голосу шляхом виконання спеціальних вправ, розучування вокальних творів та їх виконання» [2, с. 290].

Дитячі хорові колективи в закладах загальної середньої освіти організовуються вчителем музичного мистецтва з урахуванням вікових особливостей дітей. Це дає можливість підібрати доступний та цікавий репертуар для кожної вікової групи.

Для того, щоб зацікавити учнів до занять у хоровому колективі, педагог проводить підготовчу роботу: на заняттях з хору демонструє кращі зразки хорових творів у високопрофесійному виконанні, веде роз'яснювальну роботу про користь хорового співу, змальовує перспективу майбутніх масових виступів на концертах та різноманітних заходах в межах школи, міста чи села.

Як показує практика, найкращою агітацією для процесу залучення учнів до участі у хоровому колективі є колективні відвідування театрів, концертів співаків, кращих хорових колективів, особливо дитячих. При цьому педагог обов'язково, аналізуючи концертні виступи, повинен наголосити учням, що бажаний результат можна отримати лише у процесі активної, клопіткої роботи. Хороший співочий колектив можна створити лише тоді, коли і учні, і адміністрація школи будуть зацікавлені в його функціонуванні.

На першому етапі залучення дітей до вокально-хорового співу головною метою педагога є розвиток у них фізіологічної і психологічної основи співацької культури. Тому найрезультативнішим засобом такого ознайомлення буде спів педагога, слухання якого учнями значною мірою впливатиме на їх музичний розвиток. Це зумовлено схильністю дітей наслідувати усе побачене й почуте.

Вчитель музичного мистецтва у роботі з молодшими школярами має передусім діагностувати вокальні дані школяра, щоб надалі правильно і цілеспрямовано розвивати його дитячий голос, добирати спеціальні вправи для дихання, голосоведення, звукоутворення, інтонування, відтворення динамічних відтінків. При прийомі у хоровий колектив педагог організовує прослуховування – діти мають заспівати знайому їм пісню без спроводу, проплескати запропонований їм для повтору ритмічний малюнок. Це має проходити у невимушеній, спокійній атмосфері, щоб учні не втратили бажання співати. Під час прослуховування необхідно звертати увагу на фізичні якості співацького голосу, емоційність, музикальність, на здатність дитини інтонувати, відчувати ритм, на її пам'ять, діапазон голосу тощо .

Керівник зобов'язаний виявити максимум уважності й такту стосовно всім вступникам у хор. До надзвичайних заходів – відмові від участі в хорі – варто прибїгати у виняткових випадках, тому що кожна нормальна розвинута людина має мінімальний голос і слух. Якщо хтось з учасників відмовиться прослуховуватися в присутності всіх, його можна прослухати, як виняток, окремо. Скласти правильну характеристику голосу – значить створити співаку зручні співочі умови, відкрити можливості для розвитку його співочого апарата, а в цілому – забезпечити гарну основу для успішної вокальної роботи в хорі. Ніколи не можна висловлювати свою думку щодо поганого голосу чи слабких музичних даних тому, хто прослуховується.

Під час першого заняття із школярами вчитель виявляє рівень розвитку музичного слуху та інших співацьких даних, а за результатами прослуховування визначає три інтонаційні групи диференційованого навчання співу. До першої інтонаційної групи слід віднести учнів з діапазоном не менше сексти (ре першої октави-сі першої октави), які інтонують мелодію без підтримки інструмента, співають дзвінким, природним звуком; до другої інтонаційної групи – учнів з дещо меншим діапазоном, нестабільною інтонацією; до третьої – так званих «гудошників».

Досвідчені педагоги рекомендують розміщувати школярів під час

занять з хору так: дітей третьої групи посадити на перші парті, другої групи – за ними, а дітей першої групи – на задні парті. Тобто дітей, які неправильно інтонують краще розмістити ближче до педагога, щоб він міг постійно стежити за їх розвитком [6, с. 94].

За результатами індивідуального прослуховування дітей педагог розподіляє хор на дві групи – за ознаками переважання одного з типів регістрового звучання (сопрано, альт). Далі педагог здійснює індивідуальну та групову роботу над формуванням у дітей уміння поступово переходити від фальцетного регістру до грудного через мікстовий, застосовуючи такі чинники впливу на цей процес, як теситура, артикуляція, атака звуку, динаміка. У поєднанні хорових, групових та індивідуальних занять для роботи над розвитком регістрів дитячого голосу неодмінно враховується вік дитини [1, с.59].

При організації хорового колективу педагог часто зустрічає певні труднощі, а саме: дитина з гарними даними не має бажання співати в хорі, натомість діти із нечистою інтонацією або поганим ритмічним чуттям хочуть стати активними учасниками хорового колективу. В такому випадку по можливості створюється допоміжна група, з якою проводяться окремі заняття, і за умови, що діти подолають труднощі в інтонуванні чи розвинуть почуття ритму, їх переводять до основного складу хору. Проте цей вид роботи вимагає значної затрати і сил, і часу.

Надзвичайно важливо знайти спосіб переконати здібних та обдарованих дітей до участі у хорі, а тому найкращим агітаційним моментом може стати вдалий публічний виступ колективу.

Вокальна робота в дитячому хоровому колективі має свою специфіку в порівнянні з роботою в дорослому хорі. Ця специфіка обумовлена, перш за все, тим, що дитячий організм на відміну від дорослого знаходиться в постійному розвитку, а, отже, зміні. Багаторічною практикою доведено, що співати у дитячому віці не тільки не шкідливо, але й корисно за умови, що дотримуються певні правила та принципи вокального виховання, а саме: спів без форсування звуку; спів із помірною динамікою; з використанням переважно м'якої атаки звуку; при правильному підборі репертуару; спів при дотриманні всіх погодних та температурних режимів; відповідності діапазону голосу діапазону пісні; помірних навантажень на голосові зв'язки.

Правильний спів сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і артикуляційного апаратів, зміцнює здоров'я дітей, виконує терапевтичну функцію – покращує емоційний настрій.

Хорова репетиція завжди починається з розспівки. Кожна вибрана керівником розспівка повинна мати мету для відпрацювання певних хорових навиків. Розспівування хору може відбуватися як за спеціальними вправами, такі з елементами, взятими з пісень які розучуються. І ті й інші служать одній меті – оволодіти вокально-хоровими навичками. При цьому робота керівника хору є не лише в тому, щоб навчити дітей незнайомим прийомам співу, але й відучити їх від недоліків з якими вони прийшли в хор [3, с. 5].

У процесі хорових занять керівник має слідкувати за правильною співочою поставою: діти повинні стояти або сидіти рівно, тримаючи голову прямо, а плечі вільно.

Одна з умов хорошого звучання хору – чистота інтонування усіх співаків. Чистоті інтонації сприяє чітке усвідомлення почуття ладу. Виховати ладове сприйняття можна через освоєння понять «мажор» і «мінор», включення до розспівування різних звукорядів, головних ступенів ладу, зіставлення мажорних та мінорних послідовностей, спів а *capella*.

При роботі над чистотою інтонації потрібно взяти за основу розвиток слуху через уміння слухати себе, оцінювати і виправляти свою інтонацію. Для розвитку цієї здібності корисно працювати без музичного супроводу і на невеликому звучанні, тому що голосний спів часто не дає співакові можливість оцінити і регулювати висоту звучання. Навчити цьому педагог може шляхом показу чистого інтонування мелодії. Допоможе й показ помилок, які діти зробили при співі, проте робити це треба дуже коректно та обережно, щоб не образити учасників хору.

Робота над чистотою інтонування проходить успішно тоді, коли педагог вимагає від учнів слухати себе. Дітям, які інтонують гірше інших, потрібно сказати, щоб співали тихіше, прислухаючись до співу дітей, які інтонують чисто. При цьому, знову ж таки, робити це слід з дотриманням етики.

Крім уміння чути себе, у всіх учасників хорового колективу потрібно розвивати уміння слухати своїх сусідів, співаючи в унісон, а також чути інші партії. Не можна дітям дозволяти співати дуже голосно, перекикуючи інших, або закривати вуха, щоб не збитись зі своєї мелодії.

Досягаючи строю і виразного звучання, педагог повинен пояснити, що виконання пісень не справлять враження на глядача, якщо почуття дітей не відіб'ються на їх обличчях. Потрібно мати на увазі, що багато дітей не вміють показувати характер твору, тому педагог повинен цю навичку

відпрацьовувати на рівні зі всіма іншими [5, с. 21].

Після проведених розспівок починається робота безпосередньо над творами, які вивчаються. Вона заключається у відпрацюванні різних технічних деталей (чистоти інтонування, чіткої дикції, ритму, динамічних відтінків, фразування тощо). Після проведених розспівок починається робота безпосередньо над творами, які вивчаються. Вона заключається у відпрацюванні різних технічних деталей (чистоти інтонування, чіткої дикції, ритму, динамічних відтінків, фразування тощо).

Важливим завданням для учасників хору є вироблення унісонного звучання хору, засвоєння диригентських жестів та реакція на них (увага, дихання, зняття, фермата, піано, форте, крещендо, дімінуендо тощо).

Педагог повинен навчити дітей опанувати технікою дихання – безшумний короткий вдих, опора дихання і поступове його витрачання. Вміння взяти дихання перед початком фрази, утримати його і рівномірно витрачати – в цьому полягає основа звучного, красивого плавного співу. Нерідко діти беруть дихання шумно, іноді судорожно, поривчасто, піднімаючи плечі. Деякі учні беруть дихання і тут же роблять видих ще до того, як починають співати, або ж на кінець першого звуку.

На більш пізніх етапах навчання слід опанувати техніку ланцюгового дихання. Диханню навчаються поступово, тому на початковому етапі навчання у репертуар потрібно включати пісні з короткими фразами з останньою довгою нотою, або фразами, які розділені паузами. Далі вводяться пісні з більш тривалими фразами. Необхідно пояснювати учням, що характер дихання в піснях різного руху й настрою не однаковий. Для роботи над розвитком дихання найкраще підходять народні пісні [5, с. 40].

В процесі роботи з хоровим колективом педагог постійно слідкує за успіхами кожного із членів колективу. Форма перевірки може бути різною: під час репетиції, після неї, але при цьому необхідно враховувати індивідуальні особливості кожної дитини.

З найбільш обдарованими дітьми також потрібно вести індивідуальну роботу, яка буде сприяти подальшому їх росту. Перш за все, їм потрібно доручати сольні заспіви у хорових творах. Заспіви можуть бути виконані групою солістів, що особливо часто використовується у хорі молодшого шкільного віку, де досвід співаючих не достатній для сольного виконання.

Таким чином, за допомогою правильного підходу та продуманої системи роботи керівник в змозі залучити дітей до занять в хорі, організувати дитячий хоровий колектив, навчити їх відчувати красу



хорового звучання, використовуючи при цьому різноманітні методи і прийоми, що сприяють вдосконаленню вокально-хорової роботи з дітьми певних вікових груп.

### **Література та джерела**

1. Білявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі Київ, 1984. 246с.
2. Болгарський А. Г. Деякі аспекти формування художньо-творчих вмінь у майбутнього вчителя музики. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики*. Київ : УДПУ, 1997. С. 290-293.
3. Гловацький С. Методичні рекомендації щодо організації роботи хорових колективів. *Завуч* 2009. № 3 С. 5-6.
4. Маруфенко О.В. Формування вокально–слухових навичок майбутнього вчителя музики: автореф. дисертації на здобуття наук. ступ. канд. пед.наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики Київ, 2006. 20с.
5. Овчаренко Н.А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія : монографія. Кривий Ріг: Вид. Р.А. Козлов, 2014. 400 с.
6. Світайло С.В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом: навчально-методичне видання. Київ: КІМ, 2007. 132 с.

## **СУЧАСНА ВОКАЛЬНО-ХОРОВА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ БЛИКА, ЛЕСІ ГОВОРОЇ, НАТАЛІЇ МАЙ ТА НАЗАРА САВКО)**

**Надія Козловська**

студентка 2 курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Науковий керівник – викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін  
та постановки голосу О. В. Ярмолюк*

*У статті розглядається сучасна вокально-хорова музика для дітей через призму професійної діяльності таких відомих українських композиторів: Ігоря Михайловича Білика, Лесі Володимирівни Горової, Наталії Михайлівни Май та Назара Остаповича Савка. Висвітлено ключові біографічні дані, основні положення їхнього творчого вокально-хорового доробку та його значення в сучасному мистецтві України.*

Науково доведено, що музичне мистецтво має величезний позитивний вплив на дітей. Воно сприяє розвитку слуху, спостережливості,

зосередженості, уваги та творчих навичок (уяви, експресії, інтерпретації), акумулює роботу мозку. Окрім того, музика позитивно впливає на рівень стресу та тривоги, настроїв, соціалізацію, покращує пам'ять та концентрацію. Виконує важливу роль у музично-естетичному вихованні молодого покоління, духовно збагачує, змінює сприйняття навколишнього світу. Дослідження показують, що діти, які співають або грають на музичних інструментах, мають кращу успішність в навчанні.

Музика для дітей та підлітків вирізняється конкретністю сюжету, чіткістю та рельєфністю музичних форм. Поділяється на театральну, оркестрову, вокальну, вокально-хорову, ансамблеву, інструментальну. Для подальшого дитячого виконання обов'язково враховують виконавські можливості дітей, зокрема діапазон голосу, вокально-хорову підготовку, рівень технічного опанування музичним інструментом, тощо [1].

Вокальні та хорові твори для дітей є у творчому доробку багатьох українських композиторів, а саме: Богдани Фільц, Лесі Горової, Ігоря Білика, Алли Мігай, Наталії Май, Лесі Дичко, Аркадія Філіпенка, Лариси Михайлишиної, Юлій Рай, Назара Савко, Івана Карабиця, Василя Верховинця, Анатолія Кос-Анатольського та інших. У даній статті ми проаналізуємо творчість видатних представників цього жанру, зокрема Ігоря Білика, Лесі Горової, Наталії Май та Назара Савко.

**Ігор Михайлович Білик** – відомий український композитор, виконавець, член Національної ліги українських композиторів та творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України», заслужений діяч естрадного мистецтва України, лауреат Мукачівської міської премії імені Олександра Духновича.

Народився 29 січня 1964 року в селі Дернів Кам'янка-Бузького району на Львівщині. Закінчив з відзнакою Львівське музично-педагогічне училище ім. Ф. Колесси та музично-педагогічний факультет Державного педагогічного інституту І. Франка (м. Дрогобич). Свою педагогічну діяльність розпочав у Мукачівській дитячій школі мистецтв імені Степана Мартона, де згодом став завідувачем відділу народних інструментів, керівником дитячого оркестру народних інструментів, оркестру народних інструментів викладачів та викладачем вокалу.

Серед його вихованців є чимало лауреатів національних та міжнародних конкурсів, зокрема Юлія Плаксіна, Вероніка Мешко, Ольга Боднар, Іванна Решко, Анастасія Балог та багато інших. Деякі з них брали участь у популярних телевізійних проєктах – «Х-фактор», «Голос. Діти», «Голос країни».

З 2003 року Ігоря Білика запрошують на посаду директора Мукачівського міського будинку культури. У цей період розпочинається його режисерська діяльність. Він організовує проведення відкриття міжнародних шахових турнірів, відроджує всеукраїнський конкурс-фестиваль естрадного мистецтва української пісні та інструментальної музики «Вечори над Латорицею».

Перші творчі спроби почалися ще під час навчання з написання пісні «Синові на Миколая» на слова невідомого автора. Протягом понад тридцяти п'яти років композиторської діяльності Ігор Білик пише музику на вірші відомих поетів: Марійки Підгірянки, Лева Глібова, Ліни Костенко, Дмитра Павличка, Ніни Вернигори, Миколи Руденка, Тамари Коломієць, Степана Галябарди, Івана Чопея, Степана Жупанина, Леоніда Ямкового, Володимира Кленца, Беати Голод, Григорія Ліщенко, Михайла Вовка, Віктора Дворніченка, Тетяни Зелінської, Богдана Сливчука, Лариси Бегун, Тетяни П'янкової, Тетяни Рибар, Василя Кузана, а також сам часто виступає в ролі автора віршів.

Ігор Білик автор багатьох музичних книг та збірників для дітей, зокрема:

- «Новий день» - твори для дітей різного віку, 2001 р.;
- «Дядько вечір» - твори для дітей різного віку, 2003 р.;
- «Мамина зоря» - твори для дітей різного віку, 2005 р.;
- «Дрімко» - колисанки, 2006 р.;
- «Білий птах» - пісні для дітей та дорослих, 2013 р.;
- «Іде місяць» - новітні авторські різдвяні пісні, 2020 р.;
- «Ходить місяць» - пісні для дітей у супроводі фортепіано, 2021 р.;
- «Тобі» - вокальні твори в супроводі фортепіано, 2021 р.;
- «Доки ружа пахне» - співанки у супроводі баяну, 2022 р.;
- «Я з України» - пісні у супроводі фортепіано.

Окрім цього, його творчий доробок налічує близько десяти аудіоальбомів, серед яких «Солоний сніг», «Квіти для матусі», «Киця-киця», «Лебеді», «Україночка», «Таточко», «Софійка», «Янголе мій».

Пісні користуються неабиякою популярністю серед учнів закладів загальної середньої освіти, вихованців закладів дошкільної освіти, студентів закладів вищої освіти України. Вони слугують практичним вокально-хоровим матеріалом для керівників музичних, вчителів музики, є навчальним репертуаром студентів та викладачів. Творчість Ігоря Білика активно використовується у соціальних мережах та цифровій платформі YouTube, зокрема на каналі «З любов'ю для дітей» та інших [5].

**Леся Володимирівна Горова** – відома українська співачка, композиторка, поетеса, народна артистка України, член Національної спілки композиторів України, викладач Київської академії мистецтв.

Народилася 8 травня 1971 року у Львові. Закінчила Спеціальну музичну школу імені Соломії Крушельницької та Львівську державну консерваторію імені Миколи Лисенка, спеціальність – композитор, викладач теоретичних дисциплін. На професійній сцені Леся Горова працює з 16 років. З 1996 року викладає у Київській академії мистецтв, серед її учнів багато лауреатів міських, всеукраїнських та міжнародних конкурсів юних композиторів.

Є активною учасницею різноманітних конкурсів та фестивалів: «Червона рута», «Пісенний вернісаж», «Мазепа-Fest», «Тарас Бульба», «Вітер зі Сходу», «Сопот», «Леутар» (Молдова), «Жакерія» (Польща), молодіжний рок-фестиваль у Дербі (Великобританія). Багато гастролює не лише в Україні, а й за її межами, зокрема у Великобританії, США, Австрії, Польщі, Туреччині.

Леся Горова не лише професіонал своєї справи, а й людина з надзвичайно великим серцем та чіткою громадянською позицією. З 2008 року вона є однією з учасників незвичайного концертного проекту спільних виступів з незрячими співаками у супроводі симфонічного оркестру, який названий в честь однієї з її пісень – «Відчинилося життя». А з 24 лютого 2022 року – займається волонтерською діяльністю та збирає кошти на потреби Збройних Сил України.

Творчий доробок Лесі Горової налічує близько 300 пісень різної тематики та жанру, які складають декілька аудіоальбомів, а саме: «Залишитися собою», «Як приходить любов», «Їде, їде Бог», «Я – патріот», «Близько». А також декілька пісенних збірок з CD дисками: «Відчинилося життя. Збірник пісень для дітей», «Колискові і не тільки», «Україна – це світло». Її твори постійно звучать в ефірах першого, другого і третього каналів національного радіо, студії «Майдан», радіо «Голос Києва», «Україна», «Люкс», «Свобода».

Окрім цього, Леся Горова – постійний член журі багатьох дитячих конкурсів та фестивалів, активно співпрацює з дитячим телевізійним каналом «Малюк ТВ» [2].

**Наталія Михайлівна Май** – автор, композитор та виконавець, заслужена артистка України, керівник творчого центру Наталії Май та засновниця благодійного фонду сприяння розвитку культури та підтримки обдарованих дітей та молоді «Горлиця».

Народилася 25 травня 1968 року в місті Довжанськ, Луганської області. В ранньому віці разом з родиною переїхала на Полтавщину, де згодом закінчила Полтавське музичне училище імені М. В. Лисенка. В 2000 році світ побачив її перший аудіоальбом «Василечки».

Протягом своєї творчої кар'єри Наталія Май неодноразово отримувала Гран-прі престижних міжнародних та всеукраїнських фестивалів, зокрема Всеукраїнський фестиваль сільської пісні «Боромля»; Міжнародний фестиваль «Слобожанський Спас», «Родина», «На хвилях Світязя»; Всеукраїнський фестиваль авторської пісні «Обереги України», «Пісні рідного краю»; Всеукраїнський фестиваль пісень про маму та багато інших.

В 2007 році авторка разом із піснею «Мамина сорочка» стала переможницею Міжнародного телевізійного фестивалю «Отчий дом» у місті Донецьку, а у 2010 виборола звання кращого автора на Міжнародному телерадіофестивалі «Прем'єра пісні 2010» у місті Буча. 2009 року Наталія Май отримала звання заслуженої артистки України.

Найціннішими у творчості композиторки є її пісні для дітей та молоді, які розлетілися по різних куточках України та стали репертуаром для багатьох освітніх та культурних закладів. Світ побачили такі комплекти: «Мамина сорочка», «Мелодії добра», «Зелений вітер», «Кришталеві роси», «Любіть Україну», «Сонячні крила», «Грай, музико», «Дай Бог», «Найрідніша Україна», «Свято Різдва». Вийшли у світ новорічні авторські мюзикли «Вовк та семеро козенят на новий лад», «Новорічні приключки та Карабасові штучки», «Бремен-шоу» та збірка віршів «Щастя» [4].

З 2007 по 2016 у світ вийшли аудіоальбоми «Гуси-лебеді», «Не сумуй, моя Вкраїно», «Пісні душі моєї», «Батьківська хатина», «Українська вишиваночка», «А ми дівчата з України», «Сто кращих пісень Наталії Май», «Обробки українських народних пісень», аранжування та запис Олесі та Станіслави Май.

У місті Полтава з 2005 року діє центр творчості Наталії Май, у якому займаються близько сотні дітей з усієї Полтавської області. Тут їх навчають любити пісню, вільно та впевнено почуватися на сцені, а також володіти власним голосом. Серед вихованців цього центру чимало переможців та призерів всеукраїнських та міжнародних фестивалів сучасної та народної пісні.

Творчий доробок Наталії Михайлівни налічує близько 800 пісень, багато з яких стали народними. Окрім України, прихильників її творчості можна зустріти в Канаді, Великій Британії, Італії, США та інших країнах

світу. В Іспанії «Мамина сорочка» відома як національний гімн української діаспори.

Наталія Май є організаторкою всеукраїнських фестивалів «Мамина сорочка» та «Мелодія добра», а також власницею студії звукозапису в місті Полтава.

**Назар Остапович Савко** – львівський співак, виконавець, композитор, автор численних аранжувань, звукорежисер.

Народився 24 травня 1979 року у Львові. Випускник Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Свою творчу діяльність розпочав зі створення boy band «Четверта спроба» разом із Сергієм Агаповим, Захаром Клименком та Назаром Помірчим.

Лауреат II премії Першого всеукраїнського фестивалю імені Назарія Яремчука, а також «Молода Галичина – 1995», «Червона рута – 2001», «Веселад – 1994, 1995», Міжнародного фестивалю «Море друзів Ялта – 2003», дипломант Міжнародного фестивалю імені Володимира Івасюка. 2005 року взяв участь у вибірковому турі конкурсу «Євробачення», а у 2012 став фіналістом телевізійного вокального шоу «Голос країни».

В 2000 році заснував музичну студію «Джерело», в якій працює і дотепер. З метою популяризації дитячої української естрадної пісні у 2008 році створює на радіо ЕКО ФМ хіт-парад «Хітове сонечко».

Назар пише пісні та аранжування для багатьох співаків. Така співпраця знайшла своє відображення в першому з часів «Червоної рути» україномовному музичному фільмі – «Згадати першу любов». Це авторська робота Назара Савка, адже він виступив у фільмі актором, композитором, режисером і навіть спробував себе в ролі оператора. Цей музичний фільм транслювався в ефірі понад 50 телеканалів України.

Великою подією у творчості Назара став вихід у світ альбому його авторських пісень «Ти просто слухай». Зараз Назар Савко готує новий акустичний альбом та активно концертує. Його виступи завжди супроводжують стрункі та запальні дівчата з професійного танцювального балету «Тайм-аут». На великій сцені чи на корпоративній вечірці, його динамічні композиції в поєднанні з романтичними піснями принесуть задоволення найвибагливішій публіці [3].

Назар Савко – знахідка для керівників музичних закладів дошкільної освіти та вчителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти, адже його творчий доробок для дітей налічує безліч цікавих, неординарних, нових композицій. Саме він є автором справжнього хіта каналу «3 любов'ю до дітей» – пісні «Булька», що зібрала 108 мільйонів переглядів на YouTube.

### **Література та джерела**

1. Б. М. Фільц. Музика для дітей та підлітків. Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70395>
2. Леся Горова. Офіційний сайт. URL: <http://www.horova.kiev.ua>
3. Назар Савко. Офіційний сайт. URL: <http://savko.com.ua/ua/about.html>
4. Наталія Май. Офіційний сайт. URL: <https://www.nataliamay.com>
5. Творча майстерня Ігоря Білика. URL: <https://ihorbilyk.globalistic.org.ua>

## **КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

### **Вікторія Пантелюк**

студентка 3 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) відділення музичного мистецтва та фізичної культури  
Луцького педагогічного фахового коледжу

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Науковий керівник – викладач циклової комісії методики музичної освіти  
та вокально-хорової підготовки О. В. Ярмолук*

*У статті розглядається конкурсно-фестивальна діяльність в контексті диригентсько-хорової підготовки здобувачів вищої освіти, її зміст та значення у процесі становлення майбутнього диригента. Висвітлено суть диригентської майстерності, її складові та чинники, що впливають на результат практичної підготовки. Здійснено аналіз основних конкурсів та фестивалів хорового мистецтва/диригентської майстерності України, що стануть в нагоді здобувачам освіти та науково-педагогічним працівникам.*

Диригування – одна зі складових музично-виконавського мистецтва, що здійснює процес керування музичним колективом (оркестром, хором, ансамблем, оперною чи балетною групою) задля досягнення певної мети (успішного репетиційного/концертного виконання музичних творів), яка можлива за наявності спеціальної особи – диригента [3, с. 3].

Диригентська майстерність – це симбіоз вродженого таланту, набутих вмінь та навичок, фахової різнобічної підготовки, розвитку особистісних якостей та результат практичної діяльності.

Фахова підготовка майбутнього диригента – надзвичайно складний, проте унікальний процес, який має чітку структуру та логічну послідовність. Він здійснюється за допомогою спеціального навчального комплексу, до якого входять окремі цикли дисциплін теоретичної та практичної підготовки, що спрямовані на формування професійних якостей. Головною метою цього процесу є забезпечення здатності студента до здійснення його професійної діяльності з музичним колективом аматорського чи професійного рівня.

Програми диригентсько-хорової підготовки в закладах вищої освіти є досить функціональними та орієнтованими на всебічний розвиток здобувачів освіти. До циклу дисциплін, що забезпечують фахову підготовку потрібно віднести:

- хорове диригування (диригування);
- постановку голосу;
- хорознавство;
- практичну роботу з хором;
- хоровий клас;
- хорове аранжування;
- методика роботи з вокально-хоровим колективом та багато інших.

Здобувачі освіти в процесі навчання отримують потрібні їм вміння та навички, вдосконалюють свої музичні здібності, проводять практичну роботу. Проте цього недостатньо для розвитку лідерських якостей, критичного мислення, роботи в стресових умовах, адже все це набувається з практичним досвідом.

Участь у різноманітних конкурсах та фестивалях хорового мистецтва чи диригентської майстерності – один із важливих елементів професійного розвитку кожного диригента. Це унікальна можливість випробувати свої сили, продемонструвати свої вміння та навички, отримати цінний досвід та нові знайомства.

Сьогодні в Україні є чимало конкурсів та фестивалів диригентської майстерності різного формату: локальні (у рамках вищого навчального закладу), місцеві, регіональні, обласні, всеукраїнські та міжнародні.

Всеукраїнський конкурс хорових колективів імені Миколи Леонтовича, міжнародний хоровий конкурс імені Павла Муравського, всеукраїнський фестиваль духовного співу «Від Різдва до Різдва», хоровий



фестиваль імені Костянтина Пігрова, фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ», міжнародний хоровий форум імені Анатолія Авдієвського, міжнародний конкурс хорових диригентів імені В'ячеслава Палкіна – далеко не весь перелік конкурсів та фестивалів, що функціонують на теренах України та дають змогу талановитій молоді проявити себе, популяризувати українське хорове мистецтво [6, с. 39].

Звісно, всі вони мають певні відмінності: «географія» проведення, положення та умови, склад учасників, журі, їхній рівень підготовки (професійний чи аматорський). У даній статті ми розглянемо декілька з них.

**Всеукраїнський юніорський конкурс музично-виконавської майстерності імені академіка Олега Семеновича Тимошенка.** Конкурс проводиться з 2002 року на базі Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна) за підтримки Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури та інформаційної політики України та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. До складу журі входять Олександр Самойленко, Максим та Олексій Тимошенки, Сергій Голуб, Лариса Гусейнова, Микола та Людмила Шумські, Олена Коваль та інші.

Головна мета цього конкурсу – увага до талановитої молоді, популяризація класичної музики у дитячо-юнацькому середовищі, розвиток традицій національного вокального та інструментального виконавства, формування відкритого культурно-освітнього простору для музично-естетичного спілкування та обмін досвідом між студентами, викладачами та відомими музикантами в Україні та за її межами [4].

**Всеукраїнський конкурс хорових диригентів імені Дмитра Загребського.** Проводиться щорічно з 2019 року на базі Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України, громадської організації «Українська хорова асоціація», асоціації «Всеукраїнського хорового товариства імені Миколи Леонтовича» та Національної всеукраїнської музичної спілки України. До складу журі входять Денис Чаусов, Юлія Пучко-Колесник, Ганна Савельєва, Валерій Регрут, Сергій Савенко, Євгенія Бондар, Олександр Тарасенко та Галина Шпак.

Мета – виявлення та підтримка творчо обдарованої молоді; розвиток духовності молодого покоління та їхніх професійних диригентських якостей, збереження професійних традицій українських диригентсько-хорових шкіл та висвітлення тенденцій фахової диригентсько-хорової освіти; популяризація української академічної хорової музики та

професійної диригентсько-хорової освіти. Учасниками конкурсу можуть бути учні старших класів диригентсько-хорових відділень музичних ліцеїв, студенти коледжів мистецтв, студенти закладів вищої освіти III – IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» (спеціалізація – диригування (хорове диригування)) з усіх областей України віком від 15 до 23 років [5].

**Всеукраїнський відкритий конкурс хорових диригентів «Сонячний струм».** Організаторами та засновниками заходу є управління культури, національностей та релігій Миколаївської обласної державної адміністрації та Миколаївське державне вище музичне училище. Конкурс проводиться з 2010 року на базі Миколаївського державного вищого музичного училища та Миколаївського палацу культури. У ньому беруть участь студенти мистецьких вищих навчальних закладів I, II, III, IV рівнів акредитації за спеціальністю «Музичне мистецтво» та спеціалізацією «Хорове диригування», вік учасників не обмежується.

Мета цього конкурсу полягає у відродженні та зміцненні національних музично-хорових традицій, які є складовою формування в молодого покоління національної самосвідомості, а також популяризації хорового музичного мистецтва, підтримці творчо обдарованої молоді, обміні професійним досвідом у галузі хорової диригентської майстерності, музичної педагогіки та виконавства [2].

**Всеукраїнський конкурс хорових диригентів, місто Київ.** Його засновниками й організаторами є Національна всеукраїнська музична спілка та асоціація спілки «Хорове товариство імені Миколи Леонтовича» за підтримки Міністерства культури України й Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Конкурс проводиться раз на три роки з 1999 року, його учасники – професійні хорові диригенти віком до 35-ти років і студенти III, IV, V курсів закладів вищої освіти України.

Автор та незмінний голова журі – відомий український хоровий диригент, педагог, громадський діяч, народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, Герой України, голова Національної всеукраїнської музичної спілки, професор Євген Савчук.

Мета конкурсу – виявлення талантів у хормейстерській справі, показ перспективи й подальших обріїв її розвитку, старт популярності нових імен обдарованих хормейстерів [1].

Пандемія коронавірусної хвороби (COVID-19), повномасштабна війна в Україні, безумовно, внесли корективи у конкурсно-фестивальний рух, адже забезпечення його діяльності у звичному форматі сьогодні стало

неможливим. Саме тому, виникла потреба у реформуванні та видозміні умов проведення – з'явився дистанційний (онлайн) формат, який з кожним роком починає набирати оберти. Така форма участі має свої недоліки: записи конкурсних виступів можна робити декілька разів, відсутність спілкування та обміну досвідом з іншими учасниками та колегами, відсутність «конкурсної атмосфери змагання». Проте сьогодні це чи не єдина можливість для здобувачів освіти в більшості регіонах України, попри військовий стан, все-таки взяти участь та спробувати свої сили.

Конкурсно-фестивальна діяльність є важливою складовою в контексті диригентсько-хорової підготовки здобувачів освіти. Будь-який конкурс, фестиваль чи захід подібного рівня – це можливість долучитися до популяризації та презентації українського хорового мистецтва, продемонструвати рівень майстерності шкіл хорового виконавства не лише в Україні, а й за її межами. Випробування власних сил, знайомство з іншими конкурсантами, досвід досвідчених колег та наставників – все це сьогодні робить зі студента професійного та різностороннього спеціаліста в майбутньому, який буде конкурентоспроможним, креативним та оригінальним.

### **Література та джерела**

1. Всеукраїнський конкурс диригентів: відкриття нових талантів. URL: <http://surl.li/gozzl>
2. III Всеукраїнський відкритий конкурс хорових диригентів «Сонячний струм». URL: <https://oksanamadarash.com/strum-2017/>
3. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. С. 200
4. Положення XX Всеукраїнського юніорського конкурсу музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка. URL: <http://surl.li/gozyz>
5. Положення, концепція та умови II Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені Дмитра Загорецького. URL: <http://surl.li/gozzb>
6. Савенко С. М. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : дис. ... к-та мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 224 с.

## **НАРОДНА МАНЕРА СПІВУ ТА ЇЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

**Климчук Олена**

студентка 2 курсу спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

Наукова керівниця – викладач кафедри диригентсько-хорових  
дисциплін та постановки голосу Ю. А. Коляда

*У статті ми досліджуємо особливості академічної, естрадної та народної манер співу. Знаходимо відповіді на питання що їх об'єднує та чим вони відрізняються одна від одної.*

Вокальне мистецтво вважається одним з найдавніших видів музичного виконавства, а голос співака – особливим даром особистості. Дослідження виявили, що манера співу буває різною – академічною, естрадною та народною.

Академічній манері співу притаманна висока співацька позиція, спрямування звуку до головного резонатора, заокруглення звуку, рівне звучання голосу в усіх регістрах, що супроводжується правильною опорою дихання [1, с. 53].

Яскраві представники академічного співу:

- Оксана Петрусенко;
- Анатолій Солов'яненко;
- Євгенія Мирошніченко;
- Лучано Паваротті;
- Монсерат Кабальє [3].

В академічній манері співу фундаментом є округлене звучання, правильне використання гортані то резонаторів, що посилюють гучність через те академічна манера виконання відрізняється від естрадного вокалу. На відміну від академічної манери, яка вважається технічно важкою для виконання, естрадний спів більш легкий та багатогранний.

Цікавим фактом є те, що академічне виконання з'явилося у 16 столітті. Сюди належить також оперний спів, камерний та церковний спів.

В академічному співі використовуються такі прийоми: опущена гортань, що при співі посилює резонування грудного та головного регістру.

Основною рисою естрадного співу є легкість, доступність сприйняття. Часто використовується перехід зі співу «на опорі» на фальцет, або навпаки. Для естрадного співу притаманне використання мікрофону.

Відомі виконавці естрадного співу:

- Василь Зінкевич;
- Софія Ротару;
- Таїсія Повалій.

Естрадний вокал поділяється на різні стилі: поп музика, реп, рок, соул, усі вони базуються на власних принципах виконання, постановки дихання і голосу, вокальних прийомах на своєрідною манерою. В естрадному вокалі змішані різні стилі: джаз, народні мотиви, рок, авторські пісні. Як прекрасною естрадного виконання є мелізми і вібрато.

Народна манера співу має свої особливості, наприклад:

- грудне звучання;
- в кінці фрази або куплету часто використовується прийом глісандо;
- поширеним елементом під час використання українських пісень часто зустрічається переривання або скорочення слова;
- музичні прикраси які доповнюють спів, такі як «мелізми» [4].

Через розвиток культури і мистецтва народно-пісенна творчість також зазнає змін, набуває нових рис та удосконалюється, та все-ж таки має постійні риси та особливості.

Головний регістр використовується рідко, адже колорит та своєрідність вокального звуку ґрунтується на натуральному регістрі жіночого голосу – грудному. В процесі співу корисно вчитися свідомому володінню голосом – користуватися диханням, заокруглювати голосні, тобто працювати над усуненням вокальних недоліків [2, с. 65].

Звук в народній манері співу відкритий, що характеризується рівністю й стійкістю та відсутністю вібрації, що надає звучанню насиченості. Нам відома відкрита манера народного співу, яка ще має назву автентична.

Виконавці автентичної музики:

- гурт «Даха Браха»;
- фольклорний колектив «Кремповеє колесо» КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

Для народної манери співу характерними є:

- використання грудного регістру голосу;
- відкритий, не округлений звук;
- обмежений діапазон;
- обертонова насиченість.

Щоб знайти репертуар потрібно їздити в експедиції, шукати старших людей які володіють цією манерою співу не знаючи нот, адже спосіб видобування кардинально відрізняється від інших манер.

При співі стовп повітря проходить крізь голосові зв'язки, однак звуковидобування інше, схоже з розмовною манерою. Звук сильний і може подолати велику відстань, що відсутнє в академічній манері співу [5].

Як стверджує Є. Хекало, навчання народної манери виконання має не тільки рівні вокальної майстерності, а й розуміння особливостей фольклору, містить елементи театралізованої діяльності, що дає можливість досліджувати історичні культурні засади. Сучасний дослідник стверджує, що у такому виді музичного мистецтва як народний спів – поєднуються і інші музичні дисципліни. Це і хореографія, музична та поетична творчість, історія, декоративно-прикладне мистецтво [6, с. 235].

Джазовому стилю виконання притаманні: імпровізація, барвистий звук, синкопований ритм. Сюди відносяться такі стилі: реп, хіп-хоп, блюз. Екстимальним вокалом вважається:

- гроулінг (імітація тваринного рику);
- скримінг (хрипкий крик).

Отже, при роботі над даною темою ми зіштовхнулися з проблемою пошуку інформації щодо народної манери співу. Як виявилось, методичного матеріалу обмаль, та є потреба у створенні посібників, які б містили наочність, поспівки, музичні твори. Адже це в свою чергу зацікавило б молодь, здобувачів освіти, пробудило інтерес до виконання народної музики, а також як стильова частина естрадного виконання.

### **Література та джерела**

1. Коломоець О. М. Хорознавство : навч. посіб. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
2. Маслій К. С. Виховання голосу співака : навч. посіб. Рівне : Ліста, 1996. 120 с.
3. Особливості академічного вокалу та його відмінність від народного й естрадного співу. URL: <https://ocnt.com.ua/osoblyvosti-akademichnogo-vokalu-ta-jogo-vidminnist-vid-narodnogo-j-estradnogo-spivu/> (дата звернення: 17.04.2023).
4. 5 особливостей народної манери співу. URL: <https://ocnt.com.ua/5-osoblivostej-narodno%D1%97-maneri-spivu/> (дата звернення: 20.04.2023).
5. Чим відрізняється академічний вокал від естрадного. URL: <https://jak.bono.odessa.ua/articles/chim-vidriznjaetsja-akademichnij-vokal-vid.php> (дата звернення: 21.04.2023).

6. Хекало Є. Особливості професійної підготовки виконавців народної пісні, її значення в історії розвитку пісенної культури сьогодення. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. № 8 (Ч. 1), 2013. С. 234-238.

## **ФОРМУВАННЯ ГОЛОСНИХ ПРИ СПІВІ**

**Мельничук Людмила**

студентка 2 курсу спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
*Наукова керівниця – викладач кафедри диригентсько-хорових  
дисциплін та постановки голосу Ю. А. Коляда*

*В статті ми досліджуємо вимову голосних при співі та умови, що сприяють правильній артикуляції, розглядаємо причини зниження якості дикції. Адже спостереження над співаками показує, що ясність вимови визначається не тільки чіткістю виконання приголосних звуків, але в дуже великій мірі виразністю голосних.*

Людський голос – це справжнє чудо. За багатогранністю властивостей він не має рівного серед жодних створених людиною інструментів. Голос здатний виражати найрізноманітніші почуття та емоції: від найніжнішої любові до найлютішої ненависті.

Ясна, правильна, виразна вимова тексту має надзвичайно важливе значення для якості співу. Правильна вимова – це наслідок доброго розуміння, відчуття, знання тексту та відповідної систематичної роботи. Зрозуміла вимова тексту залежить від правильної дикції та артикуляції. Умови для забезпечення цього є:

- не затиснена та звільнена нижня щелепа;
- відкриття роту під час співу;
- вільне розміщення язика у роті;
- роботи язика, губ, м'язів глотки [1, с. 58].

Керівнику хорового дитячого колективу потрібно враховувати дитячі особливості та працювати індивідуально щодо виправлення цих недоліків. Адже формування навичок звуковедення та співацького звукоутворення залежить від опертого дихання та співацької установки.

При перенапруженні та перевтомі м'язів голосового апарату, в голосі спостерігається тремтіння. Для подолання цього недоліку

використовуються спеціально підібрані голосові вправи, що звільняють гортань від скованості [4, с. 80].

Горловий звук виникає через активну роботу голосових складок та надто активне змикання. У дівчат частіше ніж у хлопців спостерігається горловий звук, різкий тембр, крикливість. Для виправлення цього недоліку рекомендуються вокальні вправи, які мають низхідний рух.

Форсоване звучання виникає від перенапруги голосового апарату, може призвести до професійних захворювань та важко піддається виправленню. Рекомендуються рухливі вправи спрямовані на вироблення легкості звучання та зменшити тиск повітря при співі на голосові складки. Уникнути такого недоліку допоможе така вправа: перед співом набрати повітря, видихнути його і не беручи дихання почати співати [4, с. 83].

Для правильної постановки голосу в академічній манері слід працювати над вирівнюванням реєстрів та заокругленням голосних.

Як відомо, голосні звуки поділяються на світлі, відкриті «а», «е», «і», та більш прикриті, темні «о», «у», «є», «и». Заокруглення звука полягає в тому, щоб наблизити артикуляцію відкритих голосних до артикуляції більш прикритих [4, с. 53].

До прикладу, голосний «і» світлий, найбільш резонуючий. Вимова «і» сприяє активній атаці звука і спрямовує його в головний резонатор. Зі звука і можна починати пошук високої співацької позиції. Цей голосний утворюється, коли язик упирається кінчиком у нижні зуби, що сприяє появі «близького» вокального звука. Водночас голосний і не рекомендується використовувати при затисненому горловому тембрі, тому що вимова і піднімає гортань [4, с. 58].

Навички чіткої дикції набуваються на зручних звуках діапазону дитячого голосу у помірних темпах і спокійному ритмі.

Учні повинні зрозуміти один з основних принципів вокальної дикції – максимальне протягування голосних і коротка, швидка вимова приголосних. Залежно від характеру твору вимова приголосних може бути твердою або м'якою. Деякі приголосні (наприклад «р») треба часом здовжувати, наче подвоювати («рр...»), деякі промовляти коротко («с», «ш», «т»), особливо наприкінці слова. Діти часто неохайно вимовляють приголосні, що замикають слово, або ж навпаки, тягнуть надто довго. В таких випадках крім пояснення і показу, дуже допомагають диригентський жест точного і легкого зняття звука.



Найлегше співати голосну «а». Із приголосних звуків зручні для співу «л», «д», «м», «н». Приголосна «л» допомагає легкій атаці звуку. На нашу думку зручний і легкий для співу склад «ля» або «лю».

Приголосний звук «д» полегшує тверду атаку звука. «Тупі» приголосні «т», «п», «б», в поєднанні з голосними корисні для вироблення чіткої атаки звуку.

Носові приголосні «м» та «н» полегшують знаходження хороших резонаторів. В поєднанні з голосними сприяють резонуванню співацьких складів, як: «ма», «ми», «мо», «му».

Гортанні приголосні «г», «к» викликають горлове звучання при співі, котрого важливо уникати.

Приголосні звуки абсолютно перериваючи співацький звук – це шиплячі «ч», «ш», «щ» та свистячий «с». Склади, котрі включають в себе ці приголосні, складні для співу [3, с. 5]

Основне правило вимови приголосних звуків – чіткість та конкретність у часі. Тому всі хормейстери добиваються абсолютно точного спів падання вимови приголосних звуків при співі. Співаки хору мусять добре оволодіти навиком одноманітної артикуляції. Порушення ритмічного ансамблю і відсутність єдиних принципів вимови призводить до заглушення слова, поганої хорової дикції.

На якість вимови тексту впливають теситурні умови та сила звуку. Як правило, в високій теситурі слова вимовляються важче ніж в середній. Найкращі умови вимови тексту – помірна сила звучання.

Працюючи над розвитком мовних органів, необхідно домагатися точних і чітких рухів цих органів та пильнувати щоб якість вокального звучання на протязі всієї вправи не змінювалася.

Співакам насамперед треба вміти вільно й достатньо (з урахуванням індивідуальної будови мовного апарата) розкривати рота. Скованість рухів нижньої щелепи часто гальмує виховання голосу, а отже і вдосконалення вокальної дикції.

Для розвитку рухів нижньої щелепи рекомендується вокальна вправа – рух вгору і вниз по півтонам (в діапазоні октави і більше) на голосному «а», який вимагає найбільшого ротового отвору і об'єму. Матеріалом для наступних вправ на це завдання може бути об'єднання протяжного «а» з протяжним «о» або «у» і навіть «і»: «а,а,а...у,у,у...», «а,а,а...о,о,о...», «а,а,а...і,і,і» і т.д. При цьому перший «а» злегка акцентується. Для більшої рухливості нижньої щелепи на початку вправ треба робити вдих після кожного півтону, надалі – рідше.

Вправи на розвиток м'язів губ мають на меті викликати необхідне почуття робочого напруження губ та розвинути рухливість і пружність, особливо верхньої губи. Проводяться вони на вокальних голосних «у», «о», «а», також «і». На вокальному «у» або «о» губи поволі і плавно витягуються вперед: «ууу»; «ооо». Вокальне «і» своєю артикуляцією розтягує губи в сторони: надалі останні вправи об'єднуються «ууу...ііі»; «ооо...ііі»; «ііі...ууу», «ііі...ооо»

Для розвитку рухливості язика проробляються вправи на склади «ла», «ло», «лі», а також інші комбінації з ними. Кожна з наведених вправ є тільки зразком на певне завдання.

Користь цих вправ обумовлюється тим, що вони проробляються на вокальному звучанні, на вокальній артикуляції мовних звуків. Педагог може включити їх у свою роботу з певним ускладненням і змінами темпу, ритму тощо [1, с. 5].

Чітка дикція є засобом розкриття змісту твору і одним із засобів виразності у створенні художнього образу. Головне технічне завдання хору – виробити правильну вимову тексту. Водночас механічна чіткість дикції призводить до беззмістовного скандування тексту й залишає слухача байдужим до змісту твору.

Композитор створює хоровий твір, прагнучи до максимального злиття літературного тексту з музикою. Він надає певної організації ритмові, робить необхідні паузи, будує фрази з логічними вершинами, визначає темп і тональність. Керівник хору повинен зробити смисловий розбір музичного і літературного тексту, який допоможе в розкритті вокально-хорового твору, сприятиме правильному передаванню задуму автора, його логічно обґрунтованому емоційному трактуванню.

Відсутність навички дикції свідчить про слабку підготовку хорового колективу, а чітка вимова тексту, правильно розставлені наголоси у словах свідчать про культуру мовлення хористів. Чітка артикуляція голосних, ясне промовляння приголосних і виразне фразування забарвлюють звучання хору, ведуть до високохудожнього виконання хорового твору [2, с. 38].

### **Література та джерела**

1. Болгарський А. Сагайдак Г. Хоровий клас і практика роботи з хором: навч. посібник. Київ : Музична Україна, 1987. 222 с.
2. Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі : посібник. Київ : Мистецтво, 1969. 182 с.

3. Стасюк Ю. Степанюк А. Практична робота з хором : навч.-метод. посібник / упоряд. Ю. А. Стасюк, А. В. Степанюк. Луцьк : Терен, 2018. 88 с.

4. Хорознавство: навч. посібник / упоряд. О.М. Коломієць. Київ : Либідь. 2001. 168 с.

## **ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ З ВОЛИНІ» ОЛЕКСАНДРА НЕКРАСОВА**

**Понурко Олена**

студентка 3 курсу спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) відділення музичного мистецтва та фізичної культури  
Луцького педагогічного фахового коледжу  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Науковий керівник – викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки О. Кобук.*

*У статті розглянуто взаємозв'язок жанрової основи фольклорного матеріалу та методів його обробки на прикладі хорових мініатюр українського композитора Олександра Івановича Некрасова, обравши як матеріал для аналізу хоровий цикл «Пісні з Волині».*

Сьогодні до фольклору звертаються багато професійних композиторів, де українська народна пісня без перебільшення є основним джерелом натхнення для втілення своєї творчої уяви та професійного музичного письма. Не виключенням є і наш сучасник, український композитор Олександр Некрасов. А саме, хочеться відзначити його хоровий цикл «Пісні з Волині». До нього увійшли 17 композицій, згрупованих у 4 сюїти, кожна з яких включає обробки одножанрових пісень:

**№ 1 дитячий фольклор** («Іди, іди, дощичку», «Ой ти, котичку», «Ой скок коток», «Бом-дзень»).

**№ 2 пісні любовно-ліричної тематики** («Ой ти, дубе, зелений дубе», «Ой ти, вишенько, ти, черешенько», «Ой у полі два дубки», «Сива зозуленько, не літай раненько»).

**№ 3 і № 4 — календарно-обрядовий фольклор** (в сюїті № 3 веснянка «Ой, ви- ходіть, дівчата», косарська пісня «Ой не коси, мій татойко, сіна», купальська пісня «Розкопаю я гору», жнивварська пісня «Станьте, дівчата, в рядочок», колядка «В чистому полі сам плужок ходить»; в сюїті № 4

веснянка «Весна наша з квітками», петрівська пісня «Перепілонька ряба, невеличенька», жнивварська пісня «Ой зашуміла діброва», щедрівка «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску». У жанрі хорової обробки набули поширення наступні методи роботи з фольклорним матеріалом. Так, до **методу традиційної гармонізації** композитор звертається у трьох мініатюрах календарно-обрядової тематики: веснянці «Ой виходьте, дівчата», петрівської пісні «Перепілонька ряба, невеличенька», щедрівці «Ой у лужку, в лужку, на жовтому піску». **Метод обробки** обраний у композиціях, різноманітних за своєю тематикою, але подібних до образно-емоційного стану. Це дитяча колискова «Ой ти, котику» (сюїта № 1), веснянка «Весна Наша з квітками» (сюїта № 4), жнивварські пісні «Станьте, дівчата, в рядочок» (сюїта № 3) та «Ой зашуміла діброва» (сюїта № 4), а також ліричні пісні «Ой ти, дубе, зелений дубе» та «Ой у полі два дубки (сюїта № 2). На **метод вільної обробки** композитор спирається в мініатюрах «Іди, іди, дощику» і «Ой скок, коток» (сюїта № 1), «Ой ти, вишенько, ти, черешенько» і «Сива зозуленька, не літай раненько (сюїта № 2), в косарській пісні «Ой не коси, мій татойко, сіна», купальській пісні «Розкопаю я гору» та колядці «В чистому полі сам Плужок ходить» (сюїта № 3).

**Метод фольклорної імпровізації** обраний у хоровій пісні «Бом-дзень», яка завершує фольклорну сюїту № 1. Розглянемо різні методи О. Некрасова з фольклорним матеріалом на прикладі з цих мініатюр хорового циклу щедрівки «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» (метод гармонізації), колискової «Ой ти, котику» (метод обробки), ігрової пісні «Іди, іди, дощику» (метод вільної обробки) та жартівливої дитячої пісні «Бом-дзень» (метод фольклорної імпровізації).

У мініатюрі «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» (метод гармонізації) відображені традиції виконання щедрівок на святковий тиждень: підкреслюється характер співу, із загальної маси виконавців виділяють соліста, який виконує короткі сольні зачини, що підхоплюються далі струнким і різноголосим хоровим tutti, використовуються прості імітації з неодночасним вступом теми в різних хорових партіях для створення ефекту (гомону, натовпу).

Композиція складається з семи проведень теми, кожне з яких складає куплет пісні. У перших двох куплетах відбувається експонування теми пісні-щедрівки. Тут вона викладається у своєму основному вигляді спочатку у сопрано-соло, яке підхоплюється партіями жіночих голосів, а потім у повнозвучності всього хорового складу. Для чотирьох наступних куплетів характерним є імітаційний виклад початкового інтонаційного обігу теми,

що дозволяє композитору комбінувати різні хорові складки, зіставляти тональності проведень (E-dur – A-dur). Кульмінаційним є заключний, сьомий куплет, у якому спів знову стає масовим і дзвінким, чому сприяє абсолютна ритмічність хорових партій. Учасники народної сценки, завершивши свою невелику святково-обрядову виставу, виконують величну пісню («Щедрий вечір!»)

У мініатюрі «Ой ти, котку» (метод обробки) основний інтонаційний зміст твору визначає виразна, пластична мелодія колискової пісні. У багатоголосній хоровій фактурі народна мелодія набуває значення теми, під яку підлаштовуються всі інші голоси. Тема хорової обробки складається із двох елементів: 1) мотиву похитування («люлі-люлі», 1-2); 2) мелодії колискової пісні («ой ти, котку», 3-4). Послідовність цих двох елементів становить невелику чотиритактову побудову куплетів. З першого мотиву виростають фонові звуки, що «тягнуться», та супроводжують основну мелодію хорової композиції.

У другому куплеті витриманий педальний тон спочатку перетворюється на спадну послідовність звуків у межах малої терції (т. б), а потім відбувається розщеплення хорового унісона до терції. Натурально-ладовими змінами ступенів (VI натуральна VII дорійська, VII натуральна VII гармонійна, т. 7). У четвертому куплеті аналогічному варіантному перетворенню, з розщепленнями хорового унісона і збільшенням кількості голосів, що звучать, піддається і другий елемент, мелодія колискової пісні, Все це відбувається лише у хорових викладах теми (2 та 4 куплети), а у всіх сольних куплетах (1, 3 та 5) збережена більш камерна фактура – тема на тлі одного витриманого звуку. В останньому 6 куплеті відбувається ще більш значне варіювання елементів теми.

Для мініатюри «Іди, іди, дощику» (метод вільної обробки) характерно активний творчий розвиток фольклорного матеріалу, що включає значне мелодійне перетворення народно-пісенної теми, розширення можливостей формоутворення, вільний фактурний виклад. В основі мініатюри – коротка, інтонаційно проста і ритмічно пружна двотактна поспівка («іди, іди, дощику»). Вона є тематичним ядром усієї композиції, яка нескінченно варіюється, розростається, охоплює значний простір, створює динамічно насичену «хвилю» і в кульмінації заповнює своїм звучанням весь діапазон жіночого хору. Поспівка «іди, іди, дощику» заснована на найпростішій інтонації: квартовому стрибку низхідному та висхідному русі, утвореному між чергуваннями звуків «соль» і «ре», які є, відповідно, тонічною та домінантовою ступенями мажорного ладу тональність G-dur). При

наступних викладах теми поспівки, зберігаючи свою ритмічну основу, піддається інтонаційним перетворенням. Рух мелодії набуває висхідного напрямку, в діапазоні мажорної терції («соль, ля, сі»). В поспівці інтонації варіюються у кожній із шести хорових партій, що з'явилися в результаті *divisi* сопрано та альтів, проте сама двотактова поспівка повторюється чотири рази, утворюючи восьмитактову періодичність.

Мініатюра «Бом-дзень» (метод фольклорної імпровізації). Створена на основі жартівливої дитячої пісні і є сценкою, на сюжет якої композитор вибудовує вільну музичну композицію. На «несерйозний» характер дійства, що відбувається, налаштовує вже перша репліка хору, розвиток сюжету супроводжує бешкетний, веселий гамір, а «воскресіння» головного персонажа приводить до очікуваної від дітей реакції: «Бом-День, Савка помер. Поклали Савку на дубову лавку. Лавка трясеться, Савка сміється. Прийшов піп, Савка втік». Перед нами розгортається справжня ігрова сценка, в якій чути сміх, дзвін, гул дитячих голосів. Цей твір не «вписується в вже відомі схеми роботи композиторів з фольклором у жанрі хорової обробки. Це не так власне обробка пісні, як її музично-сценічне перетворення.

Отже, композиції циклу «Пісні з Волині» О. Некрасова підтвердили взаємозв'язок між обранням певного методу обробки та жанровою природою фольклорного матеріалу. Для повсякденних пісень (веснянка, петрівська пісня, щедрівка) характерний метод традиційної гармонізації зі збереженням фольклорної мелодії, підпорядкуванням їй інших хорових голосів і переважанням хорального складу. Усім ліричним пісням (побутовим, обрядовим) найбільш близький метод обробки, який допускає незначні перетворення фольклорної теми за збереження її цілісності. Для динамічних пісень (дитячих та обрядових), сюжет яких пов'язаний з рухом, обирається метод вільної обробки, що дозволяє розкрити внутрішній потенціал фольклорної теми завдяки значним перетворенням її інтонаційного змісту, разом з розширенням можливостей формоутворення та фактурного викладу. Єдина у всьому циклі жартівлива пісня стає основою фольклорної імпровізації, за допомогою якої композитор створює яскраву, колоритну ігрову сценку, імпровізуючи з фольклорним матеріалом і надаючи значну творчу свободу виконавцям.

Глибоко демократична основа творчого методу О. Некрасова, оригінальність образного мислення та широкий діапазон розуміння жанру хорової мініатюри фольклорного типу визначили художню цінність

композиції циклу «Пісні з Волині», кожна з яких, як і цикл загалом, є значним внеском у розвиток музичної культури сучасної України.

### **Література та джерела**

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 19 с.
2. Герої України – Муравський Павло Іванович. URL: <http://www.ukrgeroes.com.ua/MuravskyPI.html>
3. Жук О. «Мурав'ята» без тата. Україна молода. 2014. №150. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2542/164/89849/#>
4. Павло Муравський. URL: <https://parafia.org.ua/person/muravskij-pavlo/>
5. Скоромний В., Юрченко М., Кречко Н. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта). Київ : Ліра, 2017. 91 с.

## **ОКСАНА ЛИНІВ – УКРАЇНЬСЬКА ПЕРЛИНА ДИРИГЕНТСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

### **Аліна Нерода**

студентка 2 курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Науковий керівник – викладач кафедри диригентсько-хорових  
дисциплін та постановки голосу М. О. Науменко*

*Стаття присвячена українській диригентці – Оксані Ярославівні Линів, за великий вклад та процвітання світової культури та культури України. У статті узагальнюється практичний досвід та шлях до становлення майстерності хорового диригування.*

Оксана Ярославівна Линів – українська диригентка, яка стала відомою на весь світ. Українка, яка змогла досягнути надзвичайних висот на світовій сцені в диригентському мистецтві.

Оксана Линів народилась 6 січня 1978 року в місті Броди, що Львівщині. Ще з дитинства маленька Оксанка полюбила музику і не дарма, адже виросла в сім'ї музикантів. Будучи дитиною, Оксанка ще не знала, що чекає її в майбутньому та з якими труднощами і нерівністю вона зіштовхнеться. Оксана Линів закінчила музичну школу в своєму рідному місті Броди, та не зупинилась на цьому, вступила до Дрогобицького музичного училища імені Василя Барвінського, але

згодом перевелась до Львову і в 1996 році закінчила Львівське музичне училище імені Станіслава Людкевича. Ось і розпочався маленький шлях Оксани Линів до великих перемог. Багато хто скептично відносився до того аби жінка була диригентом, Оксана Линів говорила, що якщо щось не виходить у чоловіка-диригента початківця, йому кажуть: «Спробуй ще раз», а якщо у неї, то лунає: «Ах, це ж жінка» [2].

Свою професійну діяльність, вона почала в Львівській національній опері, влаштувавшись на роботу асистенткою диригента.

У 2004 році Оксана Линів вирушила за кордон, де вперше взяла участь в диригентському конкурсі імені Густава Малера в Бамберзькій філармонії, та здобула 3 місце. Через 4 роки у 2008 продовжила свою професійну діяльність в ролі диригента у Одеському театрі опери та балету. Була головним диригентом в різних операх : «Ріголетто» Верді, «Мадам Баттерфляй», «Богема» Джакомо Пуччині. Оксана Линів працювала у оперних театрах Одеси, Франкфурта, Баварській державній опері. У 2015 році Линів була визнана, як найкраща диригентка Баварської державної опери у номінації «Класична музика».

З 2018 року Оксана Линів – головна диригентка опери та філармонійного оркестру в місті Грац (Австрія), а у 2021 році стала першою жінкою-диригенткою, яка відкрила знаменитий Байройтський фестиваль класичної музики та отримала 12 хвилин безперервних овацій від залу. Линів обожає свою справу і не уявляє свого життя без виступів та партитур, без чарівних мелодій, які завжди оточують її.

Оксана Линів працює з відомими оркестрами та оперними театрами Чехії, Австрії, Німеччини, Іспанії, Швеції, Франції, Швейцарії, Естонії, України, Угорщини, Румунії та Японії.

Проте, Оксана Линів ніколи не забуває де вона народилась, вона віддана своїй Батьківщині та завжди намагається розвивати класичну музику в Україні.

Але чому саме Линів вдалось стати такою успішною, адже є багато талановитих жінок? Чому саме її запрошують в найпрестижніші театри Європи і чому саме концерти за її участі збирають аншлаги?

На всі ці питання жінка дає доволі просту відповідь : «Я народилася в родині музикантів. Захоплювалася музикою, з п'яти років ходила на уроки фортепіано, бо моя мама грала на цьому інструменті. З десяти років почала грати на сопілці. Це були якраз 90-ті, роки після здобуття незалежності, і надзвичайно популярними стали фольклорні колективи та народна музика. Це мені дуже подобалося». Також Оксана Ярославівна



розповідає, що її батько організовував ансамблі, їх можна назвати «родинні», адже окрім Оксани там співали члени її родини, вони ще тоді були учасниками багатьох фестивалів, їх навіть запрошували на телебачення.

І найголовніше, Оксана Линів дуже старанно навчалась.

За весь цей успіх Оксані Линів довелось багато чим пожертвувати, в одному з інтерв'ю диригентка навіть сказала, що в один момент вона перестає належати собі, бо все життя це суцільні переїзди та безліч обов'язків, проте абстрагуватись допомагають спогади про рідну Батьківщину і дитинство.

Перед тим, як Оксана Линів має вийти на сцену і продиригувати, вона проводить дуже клопітку і якісну роботу над музичним твором. Необхідно добре знати партитуру, композитора, його біографію, історичне середовище в якому він створив цю музику. Тобто знати, що було перед і після виникнення данного музичного твору, особливо таких значимих і відомих партитур, як «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера.

Оксана Линів порівнює диригента з серцем. Так, як серце в організмі людини скорочується і кров попадає в органи, так само і диригент з кожним рухом дає чіткі вказівки, кому із учасників на чому треба робити акцент – чи це ударні, чи зараз має бути тиша, чи кульмінація. Всі ці речі координує диригент в живому режимі. Якщо зупиниться серце – зупиниться організм людини, так само і зупиниться вистава, якщо зупиниться диригент [1].

Оксана Линів вважає, що диригент повинен вміти скласти з безліч інструментів одне ціле. Перед тим, як розпочати репетиції з оркестром вона наче будівельник повинна по порядку і розміру розкласти цеглинки, щоб побудувати надійний та міцний будинок, тобто збудувати у своїй уяві цілісну картину, яка буде зображати де ж має бути кульмінація, в чому полягає контраст, де буде перехід і як саме він звучатиме. Кожного разу на репетиції диригент повинен удосконалювати свою роботу, а не міняти повністю концепцію звучання.

Орден Княгині Ольги – державна нагорода України . щоб відзначити жінок за визначні заслуги в багатьох сферах суспільної діяльності. Саме таким орденом нагороджено Оксану Линів. Диригентка, має багато різних відзнак, але за її словами ця - найпочесніша.

Оксана Линів вважає, що для неї головною була й залишається музика і твори композиторів. Диригувати Шосту симфонію Чайковського, або оперу «Тоска» Пуччіні, чи «Валькірію» Вагнера, або

симфонії Густава Малера – ось що для неї мало справжнє значення. Вона також диригувала симфонічну поему «Життя Героя» Ріхарда Штрауса, «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера, «Реквієм» Моцарта, «Симфонію №9» Людвіга ван Бетховена та багато інших.

Та попри всі суперечності і гендерну нерівність, яку відчула Линів, до прикладу їй казали потрібно народитися в штанах, аби стати диригентом [6], вона прийшла до того омріяного і неймовірного успіху та має можливість представляти Україну на міжнародній сцені.

### **Література та джерела**

1. Линів Оксана Ярославівна. URL: <http://surl.li/hairv>
2. Оксана Линів, диригентка. URL: <http://surl.li/haiqq>
3. Оксана Линів: чому лише у 43 роки наважилася створити сім'ю. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xiNBfZc57xo>
4. Отримала Орден княгині Ольги III ступеня: Твій день привітав Оксану Линів із державною нагородою. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MDvgI-UHcWY>
5. Українська левиця приручає європейських маестро. URL: <http://surl.li/hairh>

## **ПАВЛО МУРАВСЬКИЙ – ЛЕГЕНДА УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ**

### **Софія Покидюк**

спеціальності 025 Музичне мистецтво  
факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Науковий керівник – викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу М. О. Науменко*

*Розглядається феномен постаті Павла Івановича Муравського як легенди української хорової музики. Окреслено творчість маестро, що уособлює позачасовість мистецтва співу. Виявлено особливості стилю П. Муравського, його роботи над досконалістю інтонації, точністю передання настрою, краси звуку, його звуковий ідеал.*

Легенда українського хорового мистецтва ХХ–ХХІ століть Герой України Павло Іванович Муравський – один із найобдарованіших

та найталановитіших диригентів ХХ століття. Він неперевершений митець хорової справи, педагог, зберігач і наслідувач національних традицій у хоровому мистецтві. Виконав і втілював звукозаписи понад 1000 хорових творів різних авторів. Виховав близько 1000 загальновідомих диригентів-хормейстерів. Створив в українській музичній культурі свою школу акапельного співу – *хорову школу Муравського*.

30 липня 1914 року в такий непростий час в селі Дмитрашківка Вінницької області народився майбутній диригент – Павло Іванович Муравський.

Першими наставниками з музики та вчителями були Сергій Юхимович Могилевський, дядько по матері та двоюрідний брат Степан Андрійович Білянський. 1928 році – Павло закінчив Дмитрашківську семирічну школу вступив до Київського музичного технікуму. Згодом, два роки працював вчителем співу у середній школі міста Чорнобиль Київської області також як музичний вихователь, керував трьома дитячими хорами. У червні 1941 року закінчив диригентсько-хоровий факультет Київської консерваторії за спеціальністю диригент хору, викладач музичного училища.

Після закінчення консерваторії отримав призначення до капели «Думка», але через три дні розпочалася Велика Вітчизняна війна, й 7 липня 1941 року був мобілізований до Червоної Армії. Навіть не зважаючи на такі обставини старший лейтенант П. І. Муравський був відданий хоровій справі – організував та був художнім керівником і головним диригентом Червонофлотський ансамбль пісні й танцю. У 1946 році відбулася демобілізація П. Муравського.

Через декілька років після закінчення війни за рекомендацією своїх вчителів Л. М. Ревуцького та Г. Г. Верьовки Павло Муравський очолив львівський, тоді ще обласний хор «Трембіта», який через п'ять років перейменувався у Державну академічну хорову капелу. Під керівництвом Павла Муравського «Трембіта» незабаром стала в категорію кращих хорових колективів. Протягом наступного десятиліття викладав у Львівській консерваторії. У 60-х роках стає художнім керівником і головним диригентом Державної заслуженої академічної хорової капели «Думка».

З 1969 року керував студентським хором диригентсько-хорового факультету Київської консерваторії. Безупинно зростає професіональний рівень хору студентів за допомогою зусиль Павла Муравського, він регулярно виступає з концертами у Києві та інших містах, по телебаченню і

радіо. Характерною особливістю інтерпретацій Павла Муравського є проникнення в народну пісню, її зміст, характер і колорит, бажання відобразити її національну основу та природу. У репертуарі студентського хору консерваторії – твори різних жанрів і форм: «Фантазія» Л. Бетховена, «Реквієм» В. Моцарта, Друга симфонія Г. Малера, хорові твори М. Березовського та А. Веделя, «Вечорниці» П. Ніщинського та багато інших. У 1971 році вперше в Україні записав на платівку з хором консерваторії церковну музику з творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, Г. Сковороди та невідомих авторів.

Павло Іванович Муравський належить до найвидатніших митців сучасності. Його життя і творчість – це майже дев'ять десятиліть. Упродовж цього часу Павло Муравський явив усім нам органічну цілісність своєї особистості як митець, педагог і громадянин. За понад шість десятиліть творчої діяльності на ниві української хорової культури цей митець витворив свій виконавський стиль. Як педагог сформував цілу хорову школу. Як громадянин завжди залишався відданий ідеї високого мистецтва, своїй національній культурі.

*«Хор має співати, а не кричати, і на це я також звертав увагу тих, кого навчав хормейстерської справи. Але це подобалось не всім. Критики бояться»* – зі смутком говорив Павло Муравський [3].

У чому полягає секрет творчого методу маестро?

Як відомо, репетиція будь-якого хору розпочинається з розспівки. Її основною метою є інтонаційно-слухова настройка вокально-хорового апарату співаків і їх психологічне налаштування на продуктивну творчу співпрацю з диригентом-хормейстером.

Аби досягнути довершеність хорового звучання та ефекту надзвичайного заряду бадьорості і душевної наснаги, Павло Іванович міг на репетиціях годинами працювати над декількома тактами, і навіть акордами, намагаючись відтворити еталонне звучання, відповідне ідеї, закладеній у твір. І коли, зрештою, йому це вдавалося, ставалося чудо – музична тканина сповнювалася животворною енергією, яка багато разів змушувала слухачів, як на Україні, так і за кордоном стоячи аплодувати на концертах.

Павло Муравський витворив своє надзвичайне хорове мовлення. Сприймаючи музичну мову як дар, він через власне інтонування-мовлення виявляє творчу унікальність. У Муравського в процесі інтонування музична мова набуває нових смислових значень і почуттєвих нюансів. Як сам він влучно визначає, «написана музика – це ще не музика».

У художньому стилі Муравського найбільш захопливим є досконалість інтонації, точність передання настрою, краса звука, його самобутній звуковий ідеал. Павло Муравський забезпечує хоровому звучанню національну неповторність маючи звуковий ідеал у внутрішньому передчутті. Індивідуальність його виконавства несе в собі яскраві прояви національного і духу та цим він набуває загальнолюдські мистецькі цінності.

Композитори, диригенти, співаки, які входили до різноманітних національних культур, були близькі духом з Павлом Муравським. Вони значно вплинули на його творчу обистість, яка поглинала душевну енергію майстрів. Упродовж свого життя допомагали, підтримували та раділи його успіхам. Це – Нестор Городовенко, Борис Гмиря, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Роберт Шоу та інші.

Павло Муравський – зміг зберегти, утвердити і донести до наших днів чистоту, придатність і красу академічного хорового співу, довершеність інтонації, точність передачі настрою, краса звуку. Тримаючи цей звуковий образ співу у своєму слуховому передчутті та знаючи «мову почуттів», Павло Іванович завжди забезпечує хоровому звучанню національну специфічність. Його індивідуальне виконавство має неповторні ознаки українського духу, отже, набуває загальнолюдського значення.

Творчість Павла Муравського уособлює позачасовість мистецтва співу. Для нього, в житті культури та мистецтва, не існує часу. Далекі та близькі часові пояси сходяться й наче зникають. Незмінною залишається лише пульсація цієї традиції, а її витoki своєрідно переплітаються з долею диригента і його творчістю.

#### **Література та джерела**

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 19 с.
2. Герої України – Муравський Павло Іванович. URL: <http://www.ukrheroes.com.ua/MuravskyPI.html>
3. Жук О. «Мурав'ята» без тата. *Україна молода*. 2014. №150. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2542/164/89849/#>
4. Павло Муравський. URL: <https://parafia.org.ua/person/muravskyj-pavlo/>
5. Скоромний В., Юрченко М., Кречко Н. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта). Київ : Ліра, 2017. 91 с.

## **АНАТОЛЬ КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ – КОМПОЗИТОР ЩАСЛИВОЇ ДОЛІ**

**Ольга Розсадюк**

студентка 2 курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво  
факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Наукова керівниця – викладач кафедри диригентсько-хорових  
дисциплін та постановки голосу М. О. Науменко*

*Стаття присвячена композитору, педагогу, піаністу, музикознавцю Анатолію Кос-Анатольському, за великий вклад у відновлення і процвітання української культури. У статті розповідається про творчий шлях композитора і його вагомий внесок в культуру своєї держави.*

Анатоль Йосипович Кос (Кос-Анатольський) – композитор, педагог, музикознавець піаніст, музично-громадський діяч. Він народився 1 грудня 1909 р. в Коломиї на Івано-Франківщині. Величезний вплив на формування таланту Анатолія мала його мати Лідія Іванівна. Вона завжди різнилася своєю музикальністю, та за успіхи в музичному навчанні батько подарував їй стареньке фортепіано. Згодом Лідія Іванівна віддала його Анатолію як найталановитішому серед своїх дітей. Навчаючись в гімназії, він приходив до філіалу Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, головним інспектором якого був композитор С. Людкевич. [1]

У 1923 р. відбулася перша зустріч Анатолія з відомим композитором. Станіслав Пилипович порекомендував показати талановитого учня піаністам Львівського вищого музичного інституту. Анатоль твердо вирішив продовжувати навчання у Львові, у Вищому музичному інституті ім. М. В. Лисенка. Але його батько – Йосип Михайлович – переконав сина, щоб той здобув професію, яка б дала «твердого хіба».

У 1927 р. Анатоль Кос вступив на юридичний факультет Львівського університету. Згодом майбутній композитор вступає до Львівського вищого музичного інституту. Його зараховують у фортепіанний клас на той час відомого піаніста Тараса Шухевича. Анатолій, в інституті був активним членом студентського гуртка «Домінанта». Невдовзі Шухевич залишає роботу і переходить до польської консерваторії ім. К. Шимановського. Шухевич пропонує Анатолію вчити його безкоштовно. Закінчивши консерваторію, Анатолій Йосипович пересвідчився у правоті батькових прогнозів щодо складної долі музиканта. Диплом не допомагав йому

забезпечувати матеріальне існування. Зневірений Анатолії у 1931 році закінчує юридичний факультет Львівського університету та йде працювати у юридичну приватну контору. Надалі почав працювати адвокатом у містечку Залізці. Скільки б композитор не працював у юридичній сфері, але всеодно, його серце, було віддане музиці. В 30-х роках Кос-Анатольський був учасником популярної у той час «Капели Яблонського» на Львівщині. Композитор працював у музичному училищі концертмейстером, залюбки писав для дітей невеличкі п'єси, пісеньки та інтермедії. Першою його самостійною, творчою роботою стало оформлення музичних спектаклів Львівського музично-драматичного театру.

На повний голос прозвучали твори А. Кос-Анатольського у повоєнні роки. Важливу роль в житті композитора, відіграла саме війна. Анатолій Йосипович хотів зберегти свою індивідуальність. З-під його пера вийшли неймовірні романси (на вірші П. Воронька, М. Рильського, В. Сосюри) і хорові твори. Велике місце в доробку композитора посідають такі твори: кантата «Безсмертний заповіт» (на власні слова, присвячені Т. Шевченку), солоспів «Не він один» (слова Лесі Українки). Для багатьох його слухачів відома пісня – романс А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, згоріха зерня» - хвилююча музична інтерпретація, яка прозвучала у виконанні Дмитра Гнатюка з одноіменної ліричної поезії Івана Франка[2].

Серед творів А.Кос-Анатольського – є зразки симфонічних, театральних та камерно-інструментальних жанрів. Серед них, зокрема, – опера «Назустріч сонцю», «Орися», оперета «Весняні грози», балети «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Закарпатська рапсодія» для скрипки й фортепіано, перший в українській музиці концерт для арфи з оркестром, два фортепіанні концерти, низка фортепіанних та оркестрових мініатюр. З 1952 року А. Кос-Анатольський розпочинає працювати у Львівській консерваторії, та веде клас композиції, а в 1973 став її професором. Він багато років був очільником Львівської композиторської організації.

Музу А. Кос-Анатольський шукав завжди та знаходив у вирі життя, в людських долях, у народних піснях, класичних надбаннях. Також вірив у життєстверджуючу силу традицій і просив своїх учнів берегти їх, бо саме в традиціях – запорука єдності поколінь, роз'єднаних часом, зв'язок з минулим та водночас із майбутнім. Виховав своїх наступників – композиторів, які згодом прославились на весь світ. Це Юрій Мазуркевич, Олег Криса, Віктор Єресько, Богдан Янівський, Богодар Которович. Кос-Анатольський, був дуже великий патріот своєї держави. Він всіма своїми силами підтримував культуру, саме тому в останні роки життя Анатолій

Йосипович довго з терпінням розшукував пам'ятки вітчизняної культури, великі зусилля доклав для їх реставрації, для створення музейних кімнат та музеїв, встановлення меморіальних знаків. Композитор також розшукував могилу відомого композитора, просвітителя, диригента та фольклориста Віктора Матюка. Силами Кос-Анатольського і скульптора Є. Дзиндри пам'ятник було реставровано, на старому цвинтарі у Чернівцях. Анатолій Йосипович потрапив на Буковині у місту, де поховали відомого діяча культурного демократичного руху, поета й драматурга, фольклориста і композитора Сидора Воробкевича. Він підняв питання про реставрацію обеліска. Дуже ретельно розшукував речі для музею М. Лисенка. Також віднайшов червону китайку, якою за старим звичаєм козаків була накрита домовина класика української музики Миколи Віталійовича Лисенка, вона стала цінною реліквією цього музею [4].

А. Кос-Анатольський збирав матеріали, документи, реліквії, розшукував загублені нотні видання, залучаючи до цього багатьох спеціалістів, любителів мистецтва, музикантів-аматорів. Також митець зробив вклад в літературно-музичну критику: опублікував низку нарисів, статей, есе, спогадів про видатних співаків, зокрема про С. Крушельницьку, М. Менцинського, корифея західноукраїнської музики С. Людкевича, про свої зустрічі з видатними письменниками, артистами, поетами, диригентами. Він як критик завжди поєднував мудрий погляд досвідченого майстра з безпосередньою художньою інтуїцією.

Виступи на публіку композитора неодмінно привертати увагу громадськості. Його промови вирізняли емоційно-зворушливий пфосний тон, широка ерудиція, глибокий зміст. Багатьом слухачам запали в серце виступи А. Кос-Анатольського у Львівській філармонії на ювілейних вечорах його соратників, композиторів Р. Сімовича, С. Людкевича, Є. Козака. Також митець працював плідно в галузі пропаганди музичного мистецтва. Проводив лекції для молоді на Львівському телебаченні, зустрічався з працівниками робочих професій, профосій ними і самодіяльними творчими колективами. Видатний український композитор Анатолій Кос-Анатольський відійшов в інший світ раптово 30 листопада 1983 року у Львові.

Творчість Анатолія Кос-Анатольського є своєрідним феноменом української музичної культури другої половини ХХ століття. Небувала популярність його музики за життя, тепер стала відомою у всьому світі, також продовжилася несодіваною актуалізацією його творчості (зокрема, фортепіанної) вже після смерті композитора. Саме завдяки неперевершеним



композиторам, як, Анатоль Кос-Анатольському, є минуле, теперішнє і майбутнє української культури.

**Література та джерела:**

1. Анатолій Кос-Анатольський. URL: <https://parafia.org.ua/person/kos-anatolskyj-anatolij/>
2. Анатолій Кос-Анатольський: патріарх української музики : до 110-річчя від дня народження українського композитора : інформ. довідка / Івано-Франківська ОУНБ ім. І. Франка; за заг. ред. Г. Горбань. Івано-Франківськ, 2019. 12 с.
3. Видатні постаті України. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. URL: [https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/ukrainska\\_elita/part3/001.htm](https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/ukrainska_elita/part3/001.htm)
4. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість. Київ : «Мистецтво», 1965. 81 с.
5. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. URL: <https://www.pisny.net/oy-ty-divchyno-z-horikha-zernya-kos-anatolskyy/>

**СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
ФАХІВЦЯ-МУЗИКАНТА ЯК СКЛАДОВА ЙОГО ПРОФЕСІЙНОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ**

**Ярослав Назар, Василь Суворов**

викладачі кафедри теорії, методики музичної освіти та  
інструментальної підготовки

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Стаття розкриває специфіку інтерпретаторської діяльності фахівця-музиканта як складову його професійної майстерності. Майстерне володіння інструментальним репертуаром багато в чому визначає успішність професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що і є одним із показників його професійної майстерності. Автори доводять, що основне завдання професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в закладі вищої освіти – озброєння студентів глибокими теоретичними знаннями, практичними вміннями і навичками володіння музичним інструментом, розширення і збагачення їх художньо-естетичного досвіду; формування ціннісних художніх орієнтацій, культури сприймання музики, навичок художньої самоосвіти і творчості.*

Динамічно зростаючі вимоги ринку праці, стрімкі технологічні зміни, глобалізація, зростання академічної та трудової мобільності потребують використання компетентнісного підходу щодо формування готовності майбутніх музикантів до удосконалення професійної майстерності, що є необхідною умовою і пріоритетним напрямом модернізації системи вищої педагогічної освіти. Професіоналізм майбутнього фахівця-музиканта – висока підготовленість до виконання завдань професійної діяльності. Професіоналізм дає можливість досягати значних якісних і кількісних результатів праці при менших витратах фізичних і розумових сил на основі використання раціональних прийомів виконання робочих завдань. Професіоналізм фахівця проявляється у систематичному підвищенні кваліфікації, творчій активності, здібності продуктивно задовольняти зростаючі вимоги громадського виробництва та культури.

Зауважимо, теорія художньої інтерпретації розглядається в наукових дослідженнях Бай Бінь, Лі Дзюнь, Лу Цзя, Пан На, Л. Тоцької, С. Фейнберг, котрі визначають інтерпретацію як активний творчий процес, як художнє тлумачення музичного твору (С. Фейнберг), як кінцевий результат музично-виконавської діяльності (Лі Дзюнь), як виконавське тлумачення, що втілюється в ряді конкретних одноразових виконань і є характеристикою індивідуальності виконання, як індивідуально-образне тлумачення

виконавцем композиторської інформації, котре зумовлює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного, вираженого у вигляді особистісного ідеально-уявного бачення предмета трактування і ставлення до твору, що виконується.

Окремі аспекти досліджуваної проблеми знайшли розкриття в працях, присвячених питанням інструментальної підготовки майбутнього педагога-музиканта: формування виконавських умінь (В. Крицький, О. Ляшенко), виконавська майстерність (М. Давидов, Т. Юник), педагогічно-виконавська майстерність (І. Мостова), музично-виконавська культура (Н. Згурська), індивідуальний стиль виконавської діяльності (Н. Мозгальова), розвиток виконавських якостей (Є. Скрипкіна), виконавська активність (С. Єгорова), принципи добору навчального репертуару (Р. Верхолаз), готовність до інструментально-виконавської діяльності (Л. Гусейнова).

Практика показала, що заняття в класі інструментального виконавства спрямовуються на розвиток суто професійних знань, умінь та навичок, а тим часом, проведення занять на основі інтеграції змісту, відібраного з кількох фахових дисциплін навколо однієї теми, сприяє розв'язанню проблеми формування музично-виконавської компетентності майбутнього фахівця, «має на меті інформаційне й емоційне збагачення сприймання, мислення і почуттів учнів завдяки залученню цікавого матеріалу, що дає змогу з різних боків пізнати якість явища, поняття, досягти цілісності знань» [1, с. 299].

Розуміння й уміння розкрити сутність художнього образу допомагає фахівцю захопити й зацікавити слухачку аудиторію, доповнити вербальну інтерпретацію виконавською, інтуїтивно співвіднести своє виконання з її потребами й настроями, відчувати її реакцію.

Педагог-виконавець у пошуках засобів розв'язання художнього завдання виступає своєрідним співавтором композитора. Творчий процес осмислення твору (його тексту, контексту й підтексту) є складним поетапним процесом, оскільки він передбачає, насамперед, проникнення в інтонаційно-сміслові глибини музичного тексту, особистісне осягнення образного змісту, емпатійну взаємодію з художнім образом, його сприймання та оцінку.

Тільки внаслідок глибокого розуміння сутності твору, розкриття його змісту завдяки володінню певними знаннями, оперуванню художньо-виконавськими вміннями та навичками педагог у процесі виконання розкриває своє до нього ставлення, глибину своїх почуттів і переживань. Виконуючи твір, він не просто сприймає або відтворює його звучання «про себе», а й знову змушує звучати за допомогою інструмента. При цьому

створюється художній варіант не тільки на рівні ідеального образу, а й матеріального втілення, тому цей варіант має бути художньо значущим, повинен відкривати нові межі художньої цінності оригіналу. Для здійснення цього творчого процесу педагог-виконавець повинен уміти «вжитися» в художній образ твору, у результаті чого відтворюється художнє «Я» автора, з яким він себе ідентифікує, володіти технікою художнього виконання, мистецтвом видобування музичного звуку як «матеріального носія» художньої думки, осягати й аналізувати не самий музичний твір, а ті ментальні стани та образи, які є результатом входження музичної реальності в суб'єктивний простір свідомості, що її пізнає (О. Бурська).

Внаслідок складної діяльності слухо-розумових структур свідомості, художньо-творчого синкретичного «мислення-виконання», яке відбувається в «розумовому спогляданні», відкривається художній вимір музики, доступний лише її «духовному аналізу» [2, с. 30].

Мистецтво музично-виконавської інтерпретації музичного твору в структурі професійної майстерності майбутнього фахівця займає провідне місце. Науковці виокремлюють у структурі музично-виконавської інтерпретації такі два компоненти: глибину виявлення художнього задуму композитора й міру творчої свободи виконавця. При цьому деякі з них наполягають на повній відповідності музичного виконання задуму композитора; інші, мотивуючи свою позицію природою музичного мистецтва, й зокрема специфікою музично-виконавської діяльності, розглядають художньо-інтерпретаційний процес як активний творчий процес осмислення-пізнання художнього твору, в якому відображається багатогранність виконавця-інтерпретатора (особливості його пізнавально-ціннісної та інтелектуально-емоційної сфер), актуалізуються його досвід, знання, уміння, особистісні якості.

Науковці виокремлюють такі види музично-виконавської інтерпретації:

- виконавець точно виконує вимоги, позначені в нотному тексті, дотримується жанрово-стильових особливостей та авторських характеристик твору тощо;

- виконавець виявляє певну інтерпретаційну самостійність, що виявляється у незначній темповій модифікації, музичного розвитку в часі тощо;

- виконавець виявляє художньо-інтерпретаційну свободу, особистісно-індивідуальне бачення художньо-образного змісту твору, характеру та особливостей засобів музичної виразності;

- у процесі музично-виконавської інтерпретації виконавець значно змінює темпо-ритм, характер звучання, динаміку, художньо-образний зміст твору;

- музичний твір виконується з певними купюрами (зміна фактури, вилучення та переміщення частин і фрагментів твору тощо);

- музичний твір виконується іншим інструментом у нових художньо-технологічних умовах;

- музичний твір виконується у нових жанрових і художньо-виражальних умовах;

- музичний твір має функціонально-прикладне значення й використовується як музичне оформлення радіо й телепередач, у розважальних заходах, рекламі тощо [3, с.13].

Художність, виразність і майстерність музично-виконавської інтерпретації залежить від особистості виконавця, зумовлюється його природженими задатками й здібностями (технічно-виконавськими та художньо-творчими), наявністю досвіду музично-виконавської діяльності.

Процес музично-виконавської інтерпретації у свою чергу вимагає від виконавця ґрунтовної музично-теоретичної підготовки, інтелектуально-розумової та емоційно-почуттєвої культури художнього сприйняття, володіння художньо-технічними вміннями та навичками, розвиненості професійно значущих особистісних якостей, таких, як здатність до емпатії, рефлексія, креативність, самостійність.

Художньо-технічні вміння та здібності, які переважно мають природне походження у вигляді індивідуальних анатомо-фізіологічних задатків і можуть бути природними передумовами музичних здібностей, виявляються для виконавців-інструменталістів у високій рухливості, моториці, оптимальній координації усіх складових частин виконавського апарата (руки, пальці тощо); для виконавців-вокалістів у типі голосу, манері виконання тощо. Ці властивості мають здатність активно розвиватися й удосконалюватися.

Художньо-виконавські здібності являють собою складний комплекс раціонально-інтелектуальної, почуттєво-емоційної і творчої діяльності. Вони виявляються в якісних показниках процесу художнього сприйняття, емоційного переживання музичного образу, розумово-аналітичного мислення, глибини осягнення й усвідомлення сутності твору, розвиненості асоціативно-образного мислення, адекватного оцінювання художньої інформації. Але найяскравіше музично-виконавські здібності виявляються в художньо-інтерпретаційному процесі, що характеризується

суб'єктивністю висловлювання-розуміння, творчим пошуком особистісно значущих смислів, співзвучних власному духовному світу, самореалізацією виконавця як творчої особистості.

У процесі роботи над музичним твором умовно можна виділити три етапи:

1) ознайомлення з твором – читання з аркуша, детальний розбір тексту;

2) робота над художнім змістом твору: усвідомлення структури твору, гармонічної, інтонаційної мови, ритмічної дисципліни, поділу на епізоди, фрази; вирішення технічних, звукових, тембро-динамічних та інших завдань; вміння грати напам'ять із окремих тактів (для баяністів/акордеоністів – окремими руками);

3) підготовка до виступу, робота над втіленням творчого задуму, пошуки остаточного темпу, звукове шліфування.

Всі три етапи взаємопов'язані. В результаті цілеспрямованої роботи з опанування навичками самостійної діяльності вже до III-IV семестрів вдається значно скоротити перший етап, передусім за рахунок формування і вдосконалення навичок читання з аркуша. Завдяки раціональному використанню різних способів і методів робота над кожним твором розпочинається на якісно новому, більш високому рівні.

Музично-виконавська культура – це і висока ступінь технічної оснащеності, без якої неможлива реалізація інтерпретації твору. Відсутність у технічному арсеналі студента того чи іншого прийому негативно позначається на опануванні музичного тексту. При існуючій довузівській підготовці таких недоліків накопичується чимало, тому значна частина навчального часу йде на їх ліквідацію, на опанування необхідними технічними формулами. Іноді доводиться починати з навчання правильній посадці за інструментом, займатись постановкою рук.

Невід'ємний компонент музичного виконавства – культура звуковидобування. Без перебільшення можна сказати, що інструментальний звук – основа виразного виконання, головний засіб художньої дії на слухача. Тут важливо все: яскравість, насиченість, тембральна окраска, масштабність звука, вміння музиканта знаходити тонкі звукові фарби, які відповідають стилю епохи і автора музики, характеру художньої образності твору; гнучкість застосування звукових нюансів, фразування і акцентування, яка дозволяє реалізувати своє сприйняття музики, власну інтерпретаторську концепцію.

Важливим є вольовий компонент особистості виконавця, який дозволяє керувати собою, своєю діяльністю як в повсякденній роботі, так і в період підготовки до концерту (екзамену). Від студента вимагається наполегливість, витримка, вміння контролювати сценічну поведінку (виконавську манеру, рухи, міміку), здатність до саморегуляції тощо. Відомо, що естрадне самопочуття і поведінка залежать від темпераменту виконавця. Проте за допомогою систематичного тренування можна коригувати негативні і позитивні прояви кожного типу темпераменту.

Така послідовність роботи над музичним твором стимулює студента до самостійності, виховує у нього намагання творчості, власного пошуку, розкриває нові грані його індивідуальності, а головне – дає відчуття стану співтворчості, «озвучування» створеного композитором твору, відповідальності за відтворення ідейно-художнього змісту, цілісної драматургії і форми. Так, активне і позитивне ставлення студента до музичної діяльності, до самої музики розвиває самостійний, творчий склад його мислення, спостережливість, здатність перевтілення, швидкої адаптації до сценічних умов. Студент вчиться знаходити певні форми вираження своїх емоційних станів, набуває виконавських навичок і вмінь, артистичної свободи.

### **Література та джерела**

1. Згурська Н. М. Розвиток творчої самостійності як основа формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики*. Київ: УДПУ ім. М. П. Драгоманова, 1997. С. 299-301.
2. Зигало Є., Косяк Л. Застосування вокальних технологій у процесі формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти*. Кривий Ріг: ФО-П Маринченко С. В., 2022. Вип. 15. С. 29–33.
3. Калюжна О. І., Гайдай Л. В. Формування сценічно-виконавських навичок майбутніх педагогів-музикантів. *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»*. Додаток 1 до вип. 36, том VII (67): тематичний випуск «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». Київ: Генезис, 2016. 534 с.

## **ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК НАВИЧКИ ЧИТАННЯ З АРКУША НА ЗАНЯТТЯХ З ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТА «АКОМПАНеМЕНТ»**

**Олена Білозерова, Лілія Завіруха**

викладачі циклової комісії фортепіано, концертмейстер  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*У нашому дослідженні розкрито особливості розвитку навички читання з аркуша як одного з найважливіших умінь у практичній діяльності майбутнього концертмейстера-акомпаніатора. Детально розглянуто методику формування зазначеної навички у здобувачів освіти на заняттях з ОК «Акомпанемент». Закцентовано увагу на сутності концертмейстерсько-акомпаніаторської діяльності, її ролі у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, та музичних керівників.*

Діяльність піаніста-концертмейстера – це комплексна, багаторівнева, творча робота, яка передбачає наявність попередньої теоретичної, піаністичної, аналітичної підготовки, а саме: вивчення музичного матеріалу, ознайомлення з відомими виконавськими зразками, пошук спільної художньо-творчої інтерпретації музичних творів.

Виконавська діяльність піаніста та концертмейстера-акомпаніатора – це принципово різні види діяльності, які відрізняються, у першу чергу, своїми завданнями. Як зазначає Т. Молчанова, виконавець і концертмейстер – це «психологічно відмінні стани, що різняться за спрямованістю уваги в момент виконання та мірою артистичної відповідальності» [2].

Формування концертмейстерсько-акомпаніаторських навичок у здобувачів освіти здійснюється у процесі опанування освітнього компонента «Акомпанемент».

ОК «Акомпанемент» відіграє важливу роль у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та музичного керівника. У циклі музично-виконавських навчальних дисциплін він є одним з визначальних у формуванні готовності майбутнього фахівця до практичної діяльності. Варто зазначити, що інструктивно-технічна та художньо-виконавська підготовка здобувачів освіти, зокрема читання з аркуша, транспонування, підбір на слух мелодії та її гармонізація, виконання партії акомпанементу в інструментальних та вокальних ансамблях, сприяє формуванню виконавських навичок, розвитку творчих та інтерпретаційних здібностей [3].



Одним із важливих аспектів діяльності концертмейстера-акомпаніатора є здатність вільно читати з аркуша. Без опанування цією навичкою на заняттях з акомпанементу не можна говорити про становлення професійного фахівця-концертмейстера. У практичній діяльності часто буває, що велика кількість творів, над якими працюють студенти, не створюють умов для тривалого детального опрацювання музичного тексту, тому їх виконують одразу з нот, без попередньої підготовки. Концертмейстер-акомпаніатор повинен швидко орієнтуватися в нотному тексті, чутливо й уважно ставитися до фразування соліста, вміти відразу охопити характер твору.

Перед початком акомпанування з аркуша концертмейстер повинен ознайомитися з нотним і літературним текстом, охопивши його поглядом, уявити характер і настрої музики, визначити основну тональність і темп, проаналізувати зміни темпу, розміру, ключових знаків, врахувати вказані композитором динамічні нюанси не тільки в партії акомпанементу, але й у партії соліста.

У процесі читання музичного тексту з аркуша, його реалізація здійснюється з пам'яті, адже зоровий контроль тексту зосереджений на наступному такті або тактах. Так розвивається ще одна важлива навичка у подальшій трудовій діяльності – бачення наперед.

Варто зазначити, що опанування навички читання з аркуша потребує вміння студента швидко орієнтуватися на клавіатурі, дивлячись в ноти. Важливо в цьому процесі слідкувати за точністю виконання басової лінії, яка є основою гармонічного звучання й ознакою тональності. Адже неточність басової партії акомпанементу може дезорієнтувати соліста та порушити ансамблеву рівновагу.

У процесі читання з аркуша в ансамблі з інструменталістом чи вокалістом забороняються будь-які зупинки чи виправлення. Це миттєво порушує ансамбль виконання і сприйняття цілісності твору.

Варто зазначити, що оволодіння навичкою читання з аркуша пов'язане з розвитком внутрішнього слуху (як основи музичного мислення) та аналітичних здібностей (для орієнтування в музичній формі твору, його гармонічній та метро-ритмічній структурі, вмінням виділити головне і другорядне у фактурі твору тощо). Результатом правильної щоденної роботи здобувача освіти над опануванням навички читання з аркуша не лише на заняттях з акомпанементу, а й у домашній роботі, стане вміння правильно розподіляти фактуру супроводу, залишаючи лише мінімальну основу фортепіанної партії, швидко реагувати на зміни характеру, темпу,

тональності, динаміки твору, вміння швидко групувати ноти за їх змістовою приналежністю (мелодичною або гармонічною) тощо. Важливо щоб прочитання нотного тексту стало одночасно і прочитанням художньо-образного змісту музичного твору, адже таке сприйняття активізує мислення, музичну пам'ять, розвиває творчу уяву студента, формує слухові уявлення на основі перетворення нотних знаків у музику.

Одним з ефективних прийомів розвитку навички читання з аркуша є прийом «стискання» гармонічної фактури в акордову послідовність. Це дає можливість наочно уявити логіку її побудови та динаміку розвитку. Таку послідовність корисно пограти, витримуючи тривалість кожного акорду без повторень у метричних долях. Після достатніх тренувань такі уявлення виникають подумки, без попереднього програвання, і є важливою умовою швидкого орієнтування в нотному тексті. Для прочитання тексту, викладеного в трьох і більше нотних станах, швидке визначення гармонічної основи є необхідною умовою для опанування музичного змісту.

Зазначимо, що читання з аркуша акомпанементу – процес більш складний, ніж прочитання звичного викладу нотного тексту. Концертмейстер-акомпаніатор, що читає з аркуша партитуру, повинен зором і слухом стежити за солістом або іншими виконавцями й координувати з ними своє виконання. Для цього необхідно оволодіти навичками зорового і слухового охоплення всієї партитури.

Отже, виходячи з досвіду роботи на заняттях з ОК «Акомпанемент», пропонуємо поетапну методику для оволодіння навичкою читання з аркуша:

- виконання лише сольної і басової партії. Піаніст вчиться стежити за партією соліста, охоплюючи не лише фортепіанну партію, а й цілісну партитуру;

- виконання фактури шляхом пристосування акордів до фізичних можливостей рук (змінюючи послідовність звуків, знімаючи подвоєння тощо). Зберігаючи при цьому звуковий склад акордів і гармонічний розвиток цілісного музичного матеріалу;

- студент уважно прочитає поетичний текст, грає лише вокальну партію, проспівує слова або ритмічно їх промовляє, одночасно запам'ятовуючи, де розташовані цезури (співак має взяти дихання) де виникають агогічні зміни, кульмінації тощо;

- студент зосереджує увагу на фортепіанній партії, добре вивчає акомпанемент, підключає вокальну партію (її співає соліст або підіграє інший піаніст, студент виконує під власний спів).

Зазначимо, що читання нотного тексту з аркуша є однією з найскладніших навичок, якою майбутній викладач музики (музичний керівник) повинен оволодіти на заняттях з акомпанементу. Окрім напруженої зорової діяльності, в читанні з аркуша активно бере участь слух, він контролює логіку музичного розвитку, створює попередню уяву про наступне продовження музичного матеріалу. Художній образ, що виник у свідомості, потребує миттєвої реалізації на інструменті. Це досягається через мобілізацію ігрового апарату, застосування слухових, зорових, рухових, психологічних та розумових процесів.

При читанні партії акомпанементу досвідчений концертмейстер знає, що на початковому етапі читання нот з аркуша частину прикрас можна випустити, акорди брати неповні, грати октави без подвоєнь, але не можна допустити ритмічних та гармонічних неточностей у лінії басу. З розвитком навичок читання з аркуша фактурні спрощення мінімізуються.

Варто зазначити, що навичка читання з аркуша піаніста-соліста і піаніста-акомпаніатора різняться за своїми функціями. Завдання концертмейстера має свою специфічну особливість – присутність соліста. Концертмейстер-акомпаніатор повинен швидко і точно підтримати соліста в його інтерпретаційних намірах, створюючи спільну виконавську концепцію твору, підтримати в кульмінаціях, разом з цим бути непомітним і чутливим його помічником. Розвиток усіх цих навичок є можливим за умови присутності ритмічного відчуття в концертмейстера-акомпаніатора як організовуючого елемента для всіх учасників ансамблю.

Отже, проведений аналіз показав, що формування концертмейстерсько-акомпаніаторських навичок у здобувачів освіти здійснюється у процесі опанування освітнього компонента «Акомпанемент». ОК «Акомпанемент» відіграє особливу роль у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та музичного керівника.

У процесі дослідження було виявлено, що одним із важливих аспектів діяльності концертмейстера-акомпаніатора є здатність вільно читати з аркуша. Опанування цієї навичкою пов'язане з розвитком внутрішнього слуху та аналітичних здібностей здобувача освіти.

### **Література і джерела**

1. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. 2-е вид. Львів : ДМА, 2007. 216 с.

2. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів : СПОЛОМ, 2005. 160 с.

3. Ревенчук В. В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: навчальний посібник. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.

## **ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ**

**Світлана Коханська**

студентка магістратури, кафедри естрадної музики Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

*Наукова керівниця – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного  
гуманітарного університету Жанна Даюк*

*Стаття висвітлює питання зародження українського професійного піаністичного мистецтва під впливом західноєвропейських музичних традицій; розкрито досвід зарубіжного музично-освітнього виконавства та його вплив на відбудову та професіоналізацію національної музичної школи; доведено, що формування української фортепіанної традиції тісно пов'язане з розвитком концертно-гастрольної діяльності представників видатних європейських піаністичних шкіл.*

До об'єктивних чинників виникнення української професійної піаністичної школи належить культурне становище в ХІХ столітті, а саме розвиток побутового музикування, відкриття оперних театрів, концертні гастролі відомих виконавців того часу та активна діяльність творчої інтелігенції. Зародження піаністичного мистецтва України бере свій початок в побутовому музикуванні в вітальнях, салонах аристократів та інтелігенції міста.

Як свідчать дані, грали на різних інструментах: у містах грали на фортепіано, скрипці, віолончелі, флейті; в сільській місцевості співали народні та церковні пісні, грали на бандурі, сопілці. В маєтках, де важко було знайти хорошого вчителя музики, дітей навчали самі батьки, які в свій час отримали музичну освіту в гімназіях, приватних пансіонах, інститутах для шляхетних дівчат або кріпосні музиканти. З періодичної преси, спогадів та популярної літератури дізнаємось про наповнене різноголосною музикою життя українців: на вулицях міст з вікон будинків линула музика

домашнього музикування, на площах, ярмарках, святах виступали оркестри, на танцювальних майданчиках грали духову музику для молодіжних розваг.

Захоплення грою на фортепіано поширилося настільки, що обов'язковою стала наявність такого інструмента майже в кожному домі й не тільки серед багатих верств населення, а й серед людей середнього достатку та бідних. Особливо це відчувалося в теплу пору року, коли ледь не на кожному кроці крізь відчинені вікна чулася музика.

Підтвердженням того, що домашнє музичне виховання в українських містах було масовим і стало могутнім фактором розвитку загальної культури українців свідчить хроніка з рубрики «Музичні бесіди» журналу «Київський телеграф» (1859 р.): «Пройдіть вранці міськими вулицями і завулками, скрізь ви почуєте звуки фортепіано, що наповнюють повітря гамами і вправами – а фортепіано в наш час самий загальний представник музичальності. Пройдіть біля жіночих пансіонів. Там ще більша маса звуків обіляє вас, як дощем... Прогуляйтеся ввечері по місту і ви почуєте в багатьох будинках звуки фортепіано, співу, скрипки, флейти, віолончелі» [3, с. 3].

У XVIII – першій половині XIX ст. під впливом інших культур, зокрема слов'янських музичних шкіл: польської, чеської поряд з німецькою, австрійською, італійською українська культура зазнає позитивних змін. Подальше удосконалення майстерності українських митців, таких як: М. Березовський, Т. Білоградський, Д. Бортнянський, М. Полторацький та ін. в Італії, Німеччині доводить їхній професіоналізм до найвищого європейського рівня. Отже, цей період характеризується запозиченням і асиміляцією досвіду різних європейських музичних шкіл, що сприяло професійному зростанню музичної освіти в Україні і стало підґрунтям для подальшого формування національної школи.

Найбільші міста України – Київ, Харків, Одеса, Львів мали свої музичні традиції. У першій половині XIX століття їх культура розвивалась не так інтенсивно, як у наступні 60- 70-ті роки, проте саме тут зароджувались і дали перші паростки демократичне мистецтво, література, наука. Центрами наукової думки, підготовки вчених, учителів для середніх шкіл та інших фахівців були Харківський (1804 р.), Київський (1834 р.) та Одеський університети.

У другій половині XIX ст. відбувається професіоналізації та відбудова національної музичної школи, яка розвивається у контексті європейської піаністичної культури. Це все відбувається внаслідок децентралізації зарубіжного музично-освітнього досвіду і його проєкції на власні культурологічні проблеми. Цей період пов'язаний з діяльністю

основоположника української класичної музики і національної школи М. Лисенка та його послідовників М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка та інших.

Формування української фортепіанної традиції тісно пов'язане з розвитком концертно-гастрольної діяльності представників видатних європейських піаністичних шкіл. Разом з публічними виступами професіоналів-іноземців, що тривалий час пов'язували свою виконавську та педагогічну працю з цими землями, вона формувала смаки слухацької аудиторії, слугувала полем демонстрації методико-педагогічних здобутків національних та авторських шкіл, технічної та інтерпретаційної оснащеності, ознайомлення з репертуарними тенденціями та композиторськими новаціями у галузі піаністичної літератури.

Перша половина ХІХ століття вирізняється нечисленними виступами піаністів-гастролерів, які стають знаковими подіями мистецького життя. Відвідини приїжджих музикантів з концертами відбуваються з приватної ініціативи керівників музичних товариств та провідних місцевих музикантів [2].

До кінця ХІХ ст. майже в кожному західно - і східноєвропейському місті існували музичні товариства. Взірцем були ті, що діяли в столицях – Парижі, Відні, Берліні. Саме там відбувалась апробація сучасних форм організації музичного життя. На їх взірець наприкінці ХVІІІ-ХІХ ст. в Україні відбувається адаптація на місцевому ґрунті суспільного інституту музичних товариств. Цей період став важливим етапом національного культурного відродження, пожвавлення діяльності освіченого українського дворянства. Зацікавлення музикою, що спостерігалось серед інтелігенції, освіченого українського дворянства, міщанства, спричинило до пошуків шляхів налагодження організованого, систематичного концертного життя [2, с. 89].

До найбільш ранніх спроб централізації концертного життя належить заснування Музичної академії – організації філармонічного типу, польським музикантом Йозефом (Юзефом) Ельснером – в подальшому першим директором Варшавської консерваторії та вчителем Фридерика Шопена. Приїхавши до Львова в 1792 р. (у період високої активності імміграційних процесів), він, крім основних обов'язків директора та диригента львівських театрів, виявив себе як педагог та автор низки фортепіанних композицій. Академія за короткий час функціонування заклала основи централізації зусиль професіоналів та аматорів-меломанів у організованому музикуванні.

Серед найбільш відзначених відгуками преси виступів польських, чеських та австрійських піаністів-гастролерів цього періоду в Україні –

виступ дев'ятилітнього піаніста Юзефа Крогульського (14 березня 1826 року на сцені міського театру), місячний гастрольний тур угорця Ф. Ліста, який охопив Галичину і Буковину (Львів, Станіславів, Чернівці, 1847 р.), тут концертували також наставник К. Мікулі, Ф. Кольберг, С. Бойрер, М. Шимановська, Ф. Чужинська, Й. Клеппш, А. Герцберг, Т. Доелер, Антон Аполінари і Станіслав Контські, Готліб Кнапп, Доре, Долежіль, Мілян Крамер, Келлерман. Серед гастролерів особливо важливими є постаті, які своєю діяльністю експонують провідні засади європейської піаністики. До таких, безумовно, належить постать Й. Н. Гуммеля. Гуммель дуже активно концертував як піаніст, з успіхом виступав на всіх основних сценах Європи – від Англії до України, найбільше виконував твори В. А. Моцарта та власні.

Поряд з приїзжими виконавцями активністю публічного концертування вирізняються місцеві освічені концертуючі піаністи-аматори Львова: учениця Ф. К. Моцарта баронеса Юлія Бароні-Кавалькабо, С. Дульська, Г. Лончинська. Знаменем з історичної точки зору є виконавський дебют у Львові Теодора Лешетицького – видатного піаніста-виконавця та педагога-методиста, чії мистецькі засади надалі стануть одними з найбільш широко представлених на західно-українських територіях у другій половині XIX – на поч. XX століття [1, с. 210].

Європейський досвід, привнесений у ці сфери життя України, збагатив його надбаннями і напрацюваннями різних національних культур. На цьому тлі постать К. Й. Кеслера постає як одна з провідних у плеяді визначних тогочасних музикантів Європи. Й. К. Кеслер нерідко брав участь у благодійних акціях. У львівський період діяльності став активним членом Галицького товариства шанувальників музики (яке тоді іменувалося «Galizischer Musikverein»), а згодом – членом його дирекції. Як член правління ГМТ Й. К. Кеслер долучився до урочистої зустрічі Ф. Ліста, взявши участь у підготовці й організації виконання привітальних кантат (імовірно авторства Й. Рукгабера) на його честь.

Гастрольні виступи Ференца Ліста на землях Західної України мали особливе значення, вирізняючись географічним масштабом охоплених осередків, значимістю концертних акцій, впливом на процеси поширення лістівських принципів концертного виконавства та зацікавлення його педагогічною системою [4, с.196].

Серед постатей, які принципово формували характер концертної практики в Україні, був чеський музикант, виходець з музичної буковинської родини Л. Марек, який на початку 1870-х років оселився

у Львові та, будучи переконаним лістіанцем, виявив себе як яскравий і самобутній інтерпретатор та організатор мистецького життя. Глибоко сприйнявши віртуозно-концертну манеру лістівської інтерпретації та принципи фортепіанної педагогіки вже у зрілому віці, Л. Марек надалі зберіг їм вірність, на противагу нюансово-психологічній духовній роботі, зумовленій слідуванням шопенівським засадам, перейнятим від К. Мікулі та його послідовників.

Гастрольна діяльність запрошених піаністів-виконавців мала важливе значення для формування смаків і вподобань освіченої і підготовленої аудиторії, окрім того особисті мистецькі контакти нерідко мали вплив на подальшу долю піаністів-початківців в Україні.

Серед гастрольних виступів угорських піаністів на територіях Західноукраїнського регіону особливе місце належить Закарпаттю. Так, Ф. Ліст неодноразово відвідував Мукачево, Ужгород (виступав тут в ресторані «Золота корона») та Великі Лази у зв'язку з дружніми стосунками з Нандором Плотені, де виступав в концертних програмах та салонних вечорах соло та в дуеті з господарем (до 1867 р). Нагадаємо, що з цим музичним діячем пов'язані також концертні виступи дуету Е. Ременьї та Й. Брамса у містах регіону.

Аналіз концертно-виконавських традицій (гастрольні виступи визначних європейських та західноукраїнських піаністів у панорамі фортепіанного виконавства регіонального, національного та міжнародного рівня) дає можливість вийти на певні узагальнення. Підсумовуючи вищесказане, підкреслимо, що ХІХ століття характеризується усталенням низки новаторських форм фортепіанного концертування. Якщо в польському середовищі поряд зі збірними програмами практикувалися сольні фортепіанні концерти, то нормою вони стають лише з закоріненням цієї традиції у практиці українських піаністів. Їх програми демонструють високий технічний рівень та серйозні інтерпретаторські завдання, несуть потужний виховний та естетичний потенціал, спрямовуючи слухача на глибоке і вдумливе сприйняття багатого різностильового репертуару та вражаючий розвиток української професійної піаністики.

### **Література і джерела**

1. Антонюк І. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. *Вісник Львів. ун-ту. Серія Книгознавство*. Львів : ЛНДУ ім. І. Франка, 2007. Вип. 2. С. 209–216.
2. Бурдейна-Публіка Т. Філармонічні товариства у соціокультурному житті України другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. *Наук. зап. Тернопільського нац. пед. ін-ту ім.*



*В.Гнатюка; Нац. муз. академія ім. П.Чайковського. Тернопіль – Київ, 2009. С. 89-94.*

3. Музичні бесіди. Київський телеграф. 1859. № 23. С. 3-5.

4. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : [монографія]. Київ : НПУ, 2007. 460 с.

## **ПИТАННЯ ОБРАЗНИХ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО**

**Цзен Шуай**

студент магістратури, спеціальність «Фортепіано»  
кафедри естрадної музики Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

*Наукова керівниця – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного  
гуманітарного університету Жанна Даюк*

*Розкрито поняття музичного образу, яке тісно пов'язане з комплексом музичних виразових засобів. Оперування ж образами – смислами проходить на основі здатності до оперування інтонаційною інформацією, пов'язаною з вищими проявами музично-слухових уявлень. Ці прояви завжди носять виразально-зображальний характер. Усвідомлення ж такого характеру з'являється внаслідок відповідного виховання слухової сфери музиканта – інтерпретатора по відношенню до методико-тематичної, ладо-гармонічної організації музичної форми, засобів виразності, тембрового, динамічного, агогічного, артикуляційного порядку. Розкрито питання формування образних музично-слухових уявлень в учнів мистецьких закладів в процесі навчання гри на фортепіано.*

В музичному навчанні провідну роль відіграє формування образних музично-слухових уявлень, поза якими повноцінна музична діяльність стає неможливою. В процесі їх формування розвиваються музичні здібності, таким чином, здійснюється загальний музичний розвиток. Питання про особливості розвитку музично-слухових уявлень в науковому та психолого-педагогічному аспекті розглядалися такими дослідниками як, Т. Беркман, Т.Дорошенко, Г. Падалка, Е.Назайкинський О. Щолокова та ін.

Піаніст-виконавець спочатку виношує в своїй уяві музичний образ твору, а потім уже втілює його на інструменті. Тільки в цьому випадку його виконання стає творчим актом, який перетворює світ звукових уявлень у реальне звучання.

Розвиток музично-слухових уявлень має для піаністів-виконавців особливе значення, бо фортепіанна моторика зовсім не передбачає як необхідну умову слухових уявлень. Зіграти мелодію на фортепіано може і глуха від народження людина, яка не тільки не мала слухових уявлень, а й слухового сприйняття. Цілком можливе і, на жаль, дуже поширене суто рухове запам'ятовування музики.

Перед музикантом-виконавцем стоїть відповідальне завдання – це створення змістовного і багатогранного художньо-інтерпретаторського образу, і виконання його без розвитку і вдосконалення музично-слухових уявлень неможливо. У найбільшій мірі цей процес розкривається в індивідуальному навчанні дітей грі на музичному інструменті. Швидко зростаючі з роками можливості сприйняття й розуміння музики вже в ранні шкільні роки дозволяють дітям з цікавістю слухати класичну музику, розбиратися в її особливостях, замислюватись над змістом. Завдання музичної педагогіки в зв'язку з вище сказаним полягає у такій організації комплексного впливу музики на учнів, при якому вона породжувала б душевний відгук та кликала до роздумів.

Музика здатна безпосередньо втілити спільні для загальних мас душевні переживання. Вона не передає точних понять, не створює зорових картин, не переказує подій. Усе розмаїття почуттів, найтонші його відтінки, знаходять своє відображення у музиці. Музичний образ визначається дослідниками як "музична побудова, що об'єднується будь-яким настроєм, одним характером". У його основі завжди лежать емоційно забарвлені інтонації людської мови, завдяки яким музика промовляє до нас, хвилюючи та викликаючи безліч емоцій та почуттів. Головним змістом музичних образів є людські стосунки, їх становлення і внутрішня боротьба. Вони передаються в узагальненому вигляді і розкриваються шляхом ставлення до них та їх оцінки. Здатність переживати людські почуття є головним призначенням мистецтва музики. Не випадково німецький композитор Р. Шуман говорив, що там, де закінчується слово, починається музика [1,с.18].

Найважливішими засобами художньої виразності у музиці є мелодія, гармонія, ритм, тембр, динаміка, композиція й оркестровка. Мелодія створює звуковий образ, який естетично запам'ятовується. Її називають душею музики. Всі інші засоби підпорядковані мелодії і допомагають її розвитку. Гармонія, або супровід мелодії відповідними акордами, дозволяє досягнути співзвуччя, узгодженості всіх звуків музичної тканини. Вона надає мелодії колористичного забарвлення. Ритм організовує всі музичні

звуки у часі. Без нього музика взагалі не можлива. Він організовує слухове відчуття, запам'ятовування мелодії та її осмислення. Інші засоби музичної виразності, такі як лад, регістр, динаміка, тембр, також допомагають створювати музичні образи. Музичний образ відрізняється від поняття образу в його філософському значенні (як форми відображення в людській свідомості об'єктивної дійсності) і в його психологічному тлумаченні (як уявлення предмета, явища, раніше сприйнятих, а в даний момент відтворених з пам'яті). Музичний образ виражається комплексом цих музичних засобів. Поняття музичного образу тісно пов'язане з поняттям музичної теми.

Безпосередньо з музичним образом пов'язані поняття виразності і зображальності в музиці. Під виразністю розуміється втілення в музиці духовного світу митця, здатність виразити думки, почуття і настрої, народжені явищами життя. Але виразити думки, почуття, настрої і явища не можна не зображуючи їх, і навпаки, все, що зображується, має виразність. Припустимо, в музичному творі виражені сум або радість – вони завжди зовні оформлені в інтонації, ритміці, гармонії. Але останні мають здатність зобразити переживання, викликати асоціації з інтонаціями, ритмом людської мови, завжди виразної в своєму звучанні.

Постає питання про вимоги до музично-слухових уявлень в музично-виконавському процесі. Художньо-повноцінне виконання музичного твору можливо лише при наявності сильних, глибоких, змістовних музично-слухових уявлень. Специфіка виконавського внутрішнього слуху полягає в тому, що поряд з уявленнями висотних і ритмічних співвідношень звуків, він оперує такими категоріями, як динаміка, тембр, колорит. Музично-слухові уявлення професіонального виконавця концентрують в собі всі моменти, пов'язані з інтерпретацією виконуваної музики. В більшості досліджень вони ототожнюються з поняттям внутрішнього слуху, як здатності відтворити в слуховому уявленні раніше сприйняті музичні твори, а також оперувати музично-слуховими уявленнями.

Відтворення виразно-змістовних музичних явищ потребує і розвиненого гармонічного слуху. Формування гармонічного слуху стає важливою частиною розвиваючого навчання. Цей процес не тільки збагачує музично-слухову сферу і вдосконалює слухові здібності – він органічно пов'язує розвиток цих здібностей з формуванням широкого кола виконавських, творчих умінь та навичок. Гармонія дає дуже багато для розуміння музичних зв'язків і, не знаючи її, музикант відчуває труднощі в художньому виконавстві, мислить поверхово, всю увагу зосереджуючи на

мелодії. В інтересах розвитку гармонічного слуху необхідно з дитячих років розвивати цілісне відчуття музичної вертикалі, вчити вслухатись у сукупність всіх голосів. Шлях до художнього втілення твору, піаністична робота над ним є шляхом розвитку і уточнення гармонічного слуху учня фортепіанного класу.

Мелодичний слух уточнюється в процесі художньої інтерпретації різнохарактерних тематичних ідей. Щоб гнучко, наспівно, емоційно, змістовно проінтонувати мелодію, музиканту потрібно володіти чутливим мелодичним слухом. Окрім інтервального, мелодичний слух включає в себе і ладовий слух, який орієнтується на відношення звуків мелодії до стійких звуків ладу [3, с. 41].

Відчуття ладу є основою мелодичного слуху й інтервальний слух є похідним від ладового, тому що кожний інтервал має своє певне місце в межах ладу. Ладовий слух орієнтується на сприймання одних звуків мелодії як стійких в системі даного ладу. До них відносяться перша, третя і п'ята ступені ладу, що утворюють тонічний тризвук. Всі останні звуки ладу відчуються як нестійкі і тому тяжіють до сусідніх стійких ступенів. Усвідомлення, осмислення ладової своєрідності мелодичних ступенів покладено в основу виховання слуху.

Виховання поліфонічного слуху один з важливих і найбільш складних розділів музичного виховання. Без хоча б в деякій мірі розвинутого поліфонічного слуху музична діяльність як така абсолютно не можлива. Оскільки інтерпретація багатоголосної музики в значній мірі зводиться до проблеми утримання в центрі слухової свідомості граючого одночасно кількох звукових ліній, зрозуміло, що сама робота над поліфонією в фортепіанному класі веде найкоротшим, природним шляхом по напрямку виховання поліфонічних якостей музичного слуху.

Тембро-динамічні слухові уявлення учня піддаються різноманітним формам впливу з боку викладача. Це словесна характеристика фарб, тембру, колориту, музичний показ, яскрава метафора, образна асоціація, порівняння, націленість на ту чи іншу темброву забарвленість, іноді перебільшене нюансування, що викристалізовує та удосконалює завдання.

Музика – мистецтво не лише звукове. Вона завжди певним чином організована у часі. Тому спрямованість музично-слухових уявлень доцільно розглядати і по відношенню до такої категорії як музичний ритм. Графічний запис ритмічної сторони музики по справедливому зауваженню Л. Баренбойма носить скоріше арифметичний ніж художній характер [2]. Проте ще Бернард Шоу правильно зауважив, що запис мови безпомічний,

коли потрібно передати інтонацію. Те ж саме можна сказати і по відношенню до музичного ритму. Його запис передає форму, але не художню суть музики. Поза музикою почуття музичного ритму не може ні пробудитись, ні розвинутись. Проте в музиці не буває окремого ритму, як такого а є мелодія і гармонія, що проявляються ритмічно. Почуття музичного ритму у всеосяжному розумінні цього поняття передбачає усвідомлення характеру руху музики, як відчуття биття ритмічного пульсу твору.

Гра на музичному інструменті, ритмічна чи неритмічна, говорить не тільки про ступінь розвитку у даного музиканта почуття ритму, але і про особливості протікання у нього нервово-психічних процесів. Неритмічне виконання може бути наслідком не стільки поганої підготовки музиканта, скільки результатом порушення у нього в силу різних причин врівноваженості спільних процесів збудження і гальмування, а також надмірної м'язової скованості. В такому випадку розвиток почуття ритму повинен іти по шляху нормалізації цих процесів і загального оздоровлення організму. Це пов'язане з організацією суворого режиму для установа т твердого розкладу роботи і відпочинку, оволодіння комплексом дихальних і фізичних вправ, з навчанням навичок розслаблення і концентрації уваги на виконанні завдання.

Отже, на нашу думку, образні музично-слухові уявлення – це узагальнені, інтерпретовані музично-слухові враження, що переживаються завдяки розвиненій здатності чуттєво сприймати та вміти осмислювати всі виражально-зображальні засоби музичної мови.

Критерії сформованості таких уявлень полягають у вмінні довільно викликати слухові музичні образи на основі розуміння – переживання змістовної сторони усіх аспектів горизонтальної та вертикальної організації музичного матеріалу.

Високий рівень сформованості образних музично-слухових уявлень вражатиметься у здатності сприйняти та подумки відтворити об'єктивний зміст множинного за значенням комплексу інтонаційної інформації музичного твору.

### **Література та джерела**

1. Дорошенко Т. Методи навчання сприйняття музики. *Початкова школа*. Київ, 1999. №5. С. 18.
2. Кайкалова Л.Г., Щокіна Н.Б., Вахрушева Т.Ю. Педагогічна майстерність викладача: навчальний посібник. Харків, 2009. 140 с.

3. Федорчук В. Сучасний підхід до організації музично-пізнавальної діяльності. *Початкова школа*. Київ, 2001. №2. С. 41.

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

**Ден Ай**

магістрантка кафедри естрадної музики Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

*Наукова керівниця – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного  
гуманітарного університету Н. Л. Цюлюпа*

*В статті висвітлюються особливості розвитку музичних здібностей учнів-піаністів в класі фортепіано. Автор визначає, що одним з основних завдань фортепіанного навчання є розвиток всіх видів слуху виконавця. Практика показує, що розвиток музичного слуху можна стимулювати зовнішніми подразниками. Позитивним буде залучення студентів до інтонування і музикування по слуху, адже всебічним розвитком слуху є розвиток його складових – зовнішнього та внутрішнього слуху, іншими словами, образно-слухових уявлень.*

Розвиток та удосконалення музичних здібностей майбутніх педагогів-музикантів вимагає постійного вирішення музично-педагогічних завдань. З огляду на це, цей процес включає планування організаційних кроків, забезпечення визначених педагогічних принципів та умов розвитку музичних здібностей, застосування прийомів, методів і різноманітних творчих завдань.

Для розвитку темброво-слухових уявлень великого значення набуває застосування комплексу творчих завдань. Наприклад: підбір на слух мелодії в різних тональностях; підбір різних видів акомпанементу; зміна і модуляція музичних відрізків, написання імпровізації на задану тему, транспортування музичних творів. Розвиток компонентів музичного слуху в подальшому сприятиме адекватній і художній виконавській інтерпретації музичних творів.

Ще однією з важливих для виконавської діяльності піаністів музичної здібності є чуття ритму. «Ритм – це один із головних елементів музики, що обумовлює ту або іншу закономірність в організації звуків у часі». Ритм є вирішальним засобом музики, який слугує виразником змісту та поетичної

сутності музики. Наряду з мелодією і гармонією метро-ритм активно створює емоційний настрій музики, впливає на розвиток енергетичної напруги музичного твору, задає характер [1, с. 123].

Працювати над розвитком темпо-ритмічних навичків необхідно вже з перших років фортепіанного навчання. Працюючи над розвитком ритмічного чуття, необхідно постійно звертати увагу на темпо-ритм (музична пульсація), ритмічне фразування (уміння відчутти смислову одиницю в ритмічній структурі музичного твору), вміння вільно володіти елементами рубато та агогікою.

Ще одна з провідних спеціальних музичних здібностей – це музична пам'ять. Музична пам'ять є необхідною здатністю музиканта до запам'ятовування і відтворення музичного матеріалу. Це інтегративне та складне утворення, яке об'єднує в собі різні види. Так, розрізняють слухо-образну, емоційну, конструктивно-логічну, зорову і рухово-моторну пам'ять.

Пам'ять піаніста можна тренувати і розвивати в процесі різних видів діяльності – і в процесі слухання музики, аналізу музичних творів, і в процесі виконання.

Розвитку музичної пам'яті слугують різноманітні форми та методи. Це, в першу чергу, досконалий музично-теоретичний аналіз музичного твору, його образно-поетичного змісту, особливостей його будови, формоутворення, проникнення в композиторський задум; це «програвання» музичного твору про себе без інструменту; програвання музичного твору по окремих частинах.

Надзвичайно корисним є при запам'ятовуванні великого за обсягом музичного матеріалу, рух від загального до часткового. Кращому запам'ятовуванню окремих фрагментів музичного твору сприяє логічне порівняння з вже вивченими спорідненими фрагментами.

Надзвичайно дієвим є метод так званого «розумово-зорового» запам'ятовування, в основі якого задіяні внутрішньо-слухові уявлення.

Впровадження цих методів та прийомів в практику фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-музикантів значно підвищить ефективність запам'ятовування музичного матеріалу.

Ще однією з важливих музичних здібностей є розвиток музичного мислення, адже сформована здатність проникати в зміст творів, в чуттєво-образну сферу, є запорукою вдалого виконавського акту. Необхідно зазначити, що розвитку музичного мислення приділяється мало уваги. Сучасні викладачі зазвичай використовують метод «натаскування», що аж

ніяк не сприяє розвитку творчого мислення учнів, адже «сліпе» повторення, не підкріплене власним виконавським досвідом, веде до пасивності та гальмує загальний розвиток. На противагу авторитарним репродуктивним методам, необхідно широко застосовувати в фортепіанній підготовці евристичні методи, так звані частково-пошукові, які сприяють розвитку музичного мислення та самостійності.

Надзвичайно дієвими є застосування у навчальному процесі вербальних методів (пояснення) та методів показу (ілюстративних). Важливим є те, що словесні пояснення повинні бути не у формі надання готових знань і рішень, а у формі проблемного викладу, коли вчитель спонукає учня до самостійного вирішення завдань. З огляду на це, доречним буде використання методу «евристичної бесіди», в основу якого закладена організація такої форми навчання, що будується на спілкуванні, питаннях і відповідях.

Все вищесказане стосується і методу показу, коли виконавська ілюстрація викладача не повинна бути догмою, а стимулом для творчого пошуку власної інтерпретації. Основними формами ілюстративного методу є показ по аналогії і контрасту; різноманітна варіантність показу; показ різних прийомів роботи над технічно важкими елементами музичного твору [2, с.7].

Надзвичайно дієвими, на наш погляд, є введення в навчальний процес елементів інтеграції мистецтв, що забезпечує активний розвиток уяви і творчого мислення; посилення впливу художніх образів на виконавця, адже тільки поєднання різноманітних видів мистецтв може розвинути творчий потенціал особистості і його духовний світ. Зауважимо, що елементи інтеграції не обмежуються лише спорідненими видами мистецтв, а саме музикою, літературою, живописом. Наголошуємо на доцільності інтеграції елементів графіки, театрального мистецтва, кіномистецтва, хореографії тощо.

Спонування до пошукових дій, закладене під час евристичних бесід, закріплюється у виконавській діяльності (діє механізм – мислення-дія, тобто евристична бесіда – творче завдання), адже без закріплення творчими виконавськими завданнями, евристичні бесіди не мають жодного сенсу. В такому випадку різноманітні творчі завдання зацікавлюють, підвищують мотивацію, спонукають до здійснення пошуково-пізнавального процесу.

Отже, різноманітні «творчі завдання (самостійні чи частково самостійні) спрямовані на творчу самореалізацію та на оволодіння знаннями та способами діяльності».



Як ми знаємо, залучення до виконавської діяльності відбувається поетапно, цілеспрямовано і наполегливо. Перехід від одного етапу до іншого відбувається тоді, коли зникає необхідність у повному або опосередкованому впливі зі сторони викладача і суттєво зростає рівень самостійності. Пропедевтичний етап характеризується активним залученням до пошукових дій, але при керуванні зі сторони викладача; частково самостійний етап виконавської діяльності – характеризується все більшим спонуканням зі сторони педагога до активної творчої діяльності з мінімальним педагогічним впливом; в процесі творчо-самостійного етапу студенти самостійно здійснюють пошукові дії при досить опосередкованому впливі викладача.

Врахування сутності та структури музичних здібностей, а також методики їх розвитку та вдосконалення, дає нам право стверджувати, що послідовне і наполегливе включення майбутніх педагогів-музикантів в активний виконавсько-творчий процес, в процес накопичення загального та музичного тезаурусу, забезпечить ефективне формування та розвиток музичних здібностей.

### **Література та джерела**

1. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. Посібник. Київ : Інтерпроф, 2002. 270 с.
2. Цюлюпа Н. Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної педагогіки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2009. 20 с.
3. Шульгіна В. Д. Про курс методики навчання гри на фортепіано. Київ, 1981. С. 25-28.

## ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

**Ірина Зінько**

студентка 3 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) відділення музичного мистецтва та фізичної культури  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

*Наукова керівниця – викладач циклової комісії народних інструментів М. Е. Арестович*

*Досліджено розвиток акордеонного мистецтва на території України. Окреслено важливі історичні постаті, які зробили великий внесок. Охарактеризовано основні надбання українських науковців щодо заявленого питання. Простежено еволюцію розвитку музичного інструменту акордеону, та відведено йому місця в сучасному культурному просторі.*

*Ключові слова: акордеонне мистецтво, гармоніка, еволюція.*

У музичній культурі світу акордеону відведено поважне місце, підтвердженням цього є використання даного музичного інструменту в академічній, естрадній та побутовій сферах, сформована спеціальна система методики викладання, репертуар, а також наявність престижних конкурсів для акордеоністів по всьому світу.

Історію розвитку акордеонного мистецтва варто дослідити перш за все із ХХ століття, саме в цей час з'являються перші вітчизняні наукові доробки. Проте, із здобуттям Україною незалежності питанню дослідження акордеонного мистецтва присвячувалось зовсім мало праць. Першою науковою працею у цій сфері є дисертація Є. Іванова «Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні» (історичний аспект) (1995 р.) [3]. В ній науковець досліджує розвиток акордеонної культури, систематизував вже наявні історичні матеріали баянно-акордеонного мистецтва. Також, Є. Іванов звернув увагу на тенденції становлення та розвитку даного музичного явища, дослідив як стихійне, так і промислове виробництво акордеону, особливо підкреслив становлення київської школи академічного виконавства.

М. Давидова у своїй роботі систематизували наявну науково-методичну літературу з проблем музичного виконавства та розробила теорію виконавської майстерності. У роботі порушуються проблеми виховання виконавця, розглядаються такі аспекти, як культура почуттів, єдність інтелектуального і емоційного факторів, робота над музичним твором, виховання індивідуальності музиканта, методика визначення

оцінки за виконання програми [2]. Дана праця може використовуватися в курсах методики і спеціального викладання для учнів і викладачів усіх ланок навчання, концертних виконавців різних класу та спеціальностей.

Наступним історичний етапом розвитку акордеонного мистецтва є дисертація М. Булди «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» (2007 р.) [1]. В даній роботі досліджено та проаналізовано особливості функціонування естрадно-джазової музики в цьому виді виконавства, з'ясовано причини ствердження акордеону як професійного концертного інструмента, розкриваються специфічні якості музичного інструмента і тд.

Більш детально розкрито розвиток акордеонного мистецтва у монографії «Естрадний олімп акордеона» (2008 р.) М. Черепанина і М. Булди [7], в якій здійснено всебічне вивчення художніх напрямів акордеонної музики другої пол. ХХ – початку ХХІ ст., детермінованих динамікою розвитку світової музичної культури.

При дослідженні акордеонного мистецтва вельми важливо згадати і про тих науковців, які безпосередньо займалися написання методичних вказівок гри на акордеоні, розробкою начальних методик як для студентів, так і для дітей, серед них: Н. Попович та В. Салій [4-5].

Належне місце серед енциклопедичних видань посідає й довідник А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть» (2008 р.), в якому систематизовано інформацію про життя і творчий доробок акордеоністів і гармоністів країни та української діаспори, подано перелік міжнародних і національних конкурсів, проведених в Україні періоду її державної незалежності та зарубіжних міжнародних конкурсів, в яких брали участь українські виконавці, подано перелік нотних видань вітчизняних композиторів та редакторів-упорядників, окремих наукових і методичних праць українських авторів [6].

Проте на сучасному етапі акордеонне мистецтво не досліджується в повному обсязі серед наукових публікацій, методичних рекомендацій для виконавців і тд., що і обумовлює необхідність детального вивчення цього напрямку.

Отже, варто зауважити, що розвиток акордеонного мистецтва досліджують не тільки професійні музикознавці і культурологи, а й педагоги та виконавці. Проведено дослідження дозволило виділити основні тенденції аналізу науковців у контексті розвитку акордеонного мистецтва в Україні, серед них: особливості становлення і розвитку акордеонного

мистецтва; питання репертуарної політики акордеоністів; конструктивні особливості акордеона; теорія і методика викладання на акордеоні; розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця; питання творчої діяльності провідних вітчизняних акордеоністів.

### **Література і джерела**

1. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис...канд. мистецтв.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 19 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ, 1995. 16 с.
4. Попович Н. Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. пед. наук: спец. 13.00. Київ, 2005. С. 20.
5. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): монографія . Дрогобич: ДДПУ, 2013. 136 с.
6. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ ст. довідн. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 244 с.
7. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2008. 256 с.

**МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА:  
сучасний погляд**

**Збірник матеріалів IV Регіонального мистецтвознавчого пленеру  
«Мистецька парадигма: сучасний погляд»  
17 травня 2023 року**

Упорядники:  
Ірина Регуліч  
Богдана Жорняк

Коректура • **Богдани Жорняк**

Комп'ютерна верстка • **Ірини Регуліч**

*Відповідальність за новизну та достовірність наведених результатів, коректність висловлювань несуть автори. Точка зору модераторів та упорядників не завжди збігається з позицією авторів. Усі матеріали надруковані в авторській редакції.*

© КЗВО «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради, 2023